



n+1
Mehr als ein Bild



Mit Werken von:

Heba Y. Amin
Sara Cwynar
Katarína Dubovská
Dörte Eißfeldt
Jan Paul Evers
Philipp Goldbach
David Hockney
Sven Johne

Jürgen Klauke
Peter Miller
Loredana Nemes
Barbara Proschak
Adrian Sauer
Helmut Schweizer
Roman Signer
Sophie Thun

n+1
Mehr als ein Bild
25.02. – 23.05.2026

Titelbild:

Sara Cwynar, Scroll 1, 2020 (Standbild, Detail), aus der Serie: Marilyn, © Sara Cwynar
Image Courtesy: Sara Cwynar und Cooper Cole, Toronto

n+1. Mehr als ein Bild

Christina Leber

»Wir sehen das als Realität an,
was uns als zusammenhängend,
in Beziehung stehend erscheint.«
Manfred Schmalriede¹

Das Serielle in der Kunst der Gegenwart tritt in großer Vielfalt in Erscheinung. »n+1« ist nicht als mathematische Formel zu verstehen, sondern drückt hier im Grunde nur eine von Kunstschaffenden immer wieder verwendete Vielzahl von Einzelteilen aus, die sie zu einem Kunstwerk zusammenfügen. Oftmals existieren diese mehrteiligen Arbeiten in verschiedenen Versionen oder es werden ihnen weitere Teile zugeordnet, so dass ihre Kombinationen je unterschiedliche Wirkungen hervorbringen können. Dabei ergibt sich ein breites Spektrum von Gestaltungsformen, wie serielle Kunstwerke fruchtbar in Beziehung treten – als ein Objekt, bestehend aus mehreren Einzel-elementen, oder als Bildpaar, Serie, Zyklus, Cluster oder Archiv. Auch inhaltlich verhalten sich sequenzielle Kunstwerke zueinander. Je nachdem, welche Kombinationen die Kunstschaffenden in Beziehung setzen, ergeben sich immer wieder andere Verbindungen und Lesarten. Ebenso können die Kuratorinnen und Kuratoren hier einen Einfluss nehmen. Denn auch sie haben die Möglichkeit, Sequenzen in unterschiedlichen Ausstellungen anders zu kombinieren.

Gemeinsam mit Steffen Siegel und seinen Masterstudierenden der Folkwang Universität haben wir über das Wintersemester 2025/26 eine Ausstellung zusammengetragen, die sich mit der Sequenz und ihren Abwandlungen beschäftigt und dabei sehr individuelle inhaltliche und formale Lösungen behandelt. Es kann in dieser Ausstellung nicht um eine vollständige Analyse des Seriellen gehen. Vielmehr wollten wir ein Augenmerk darauf legen, dass Kunstschaffende häufig auf mehr als ein Bild oder einen Gegenstand zurückgreifen, und fragen, welche Strategien damit verbunden sind.

Aus einer größeren Auswahl an künstlerischen Arbeiten haben die Studierenden in Kleingruppen unterschiedliche Ausstellungen konzipiert, die im Seminar anhand eines architektonischen Modells der Ausstellungshalle diskutiert wurden. Wir wollten einerseits eine große Vielfalt serieller Lösungen sichtbar machen, andererseits auch möglichst viele Themen sowie eine große Bandbreite künstlerischer Techniken präsentieren. Dabei spielten ebenso ein Gleichgewicht bei der Altersstruktur und die Geschlechterausgewogenheit der teilnehmenden Künstlerinnen und Künstler



Abb. 1
Loredana Nemes, Graubaum 5 und Graubaum 19, 2019/2022, aus der Serie: Graubaum und Himmelmeer, 2019–2023

eine Rolle. Die endgültige Auswahl sollte nicht nur formale Zusammenhänge zwischen den einzelnen künstlerischen Positionen aufzeigen, sondern auch ihre thematischen Ausrichtungen miteinander verbinden. Das Ergebnis ist eine Ausstellung, die als eine Synthese der verschiedenen Konzepte auf der Grundlage der Aufgabenstellung verstanden werden kann.

Erklimmt man die Treppe, trifft man rechter Hand auf erzählerische Reihen.

So berichtet das 33-teilige Tableau »The Earth is an Imperfect Ellipsoid«, 2014/2020 von **Heba Y. Amin** (*1980

Kairo, Ägypten), das reliefartig (s. Glossar) aus der Wand hervorsticht und aus 21 Fotografien und 12 Texttafeln besteht, von einer Reise entlang einer Handelsroute durch Westafrika. Diese wurde 1068 zum ersten Mal von dem Historiker Abu Abdullah al-Bakri beschrieben. Die Künstlerin begibt sich 2014 auf seine Spuren. Dabei verwendet sie als Vermessungsinstrument einen Theodolit in Kombination mit einer Kamera, um die runden Aufnahmen erstellen zu können.² Die voyeuristisch anmutenden Gucklöcher erinnern an Projektionen einer Laterna magica und somit an frühe filmische Präsentationen.

Eine Abfolge von etwa 14 bis 16 Bildern pro Sekunde nehmen wir als Film (s. Glossar) wahr. Mit der Insel Rügen beschäftigt sich das filmische Kunstwerk »Vom Verschwinden«, 2021/2022 von **Sven Johne** (*1976 Bergen auf Rügen, DDR). In diesem lässt er seinen Sohn die Geschichte der Flucht und des Ankommens seiner Vorfahren erzählen, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg auf diesem Landstrich niederließen.

Dieselbe Insel hat es auch **Loredana Nemes** (*1972 Sibiu, Rumänien) angetan. Die Buchen, die sie dort vorfand und während der Coronajahre porträtierte, verbindet sie mit ihrer Heimat in Rumänien und versieht sie mit dem Titel »Graubaum und Himmelmeer«, 2019–2023 (Abb. 1).³ Auf sehr unterschiedliche Weise verhandeln diese drei Kunstschaffenden das

Reisen, das Unterwegssein, das Verweilen und die Suche nach einer Heimat.

Auf der gegenüberliegenden Seite des Treppenaufgangs geht es um diverse Präsentationen von Archiven.

Sophie Thun (*1985 Frankfurt am Main, BRD) bildet in ihrer Reihe »All Things in My Apartment Smaller Than 8 x 10“«, 2020⁴ die Vielheit der persönlichen Gegenstände in ihrer Wohnung im Jahr 2020 ab, die kleiner oder gleich 8 x 10 Inches sind und damit auf dem Negativfilm einer Großbildkamera Platz finden (Abb. 2). So stellt sie Fotogramme (s. Glossar) – also kameralose Fotografien – in doppelter Ausführung her, indem sie zunächst den Negativfilm mit den Gegenständen direkt belichtet und danach die Filme in der Dunkelkammer dem Licht

aussetzt und auf Fotopapier bannet. Dabei fixiert sie die Vorlagen immer wieder mit ihren Händen, die dadurch in leicht variierender Haltung auf allen Abzügen in Erscheinung treten.⁵

Um ein Archiv völlig anderer Art handelt es sich bei dem Schaukasten »In_let#1«, 2017 von **Barbara Proschak** (*1984 Eggenfelden, BRD) (Abb. 3). Sie versammelt in nachgerade wissenschaftlicher Manier Zeitungsausschnitte, Bilder, Fotografien unterschiedlichen Ursprungs und Gegenstände, die mit Haut, Körper und Oberflächen von Pflanzen zu tun haben, und fügt diese in einen Rahmen, wie er auch in Naturkundemuseen verwendet wird.⁶

Eine nicht mehr erkennbare Dokumentensammlung stellt hingegen **Philipp Goldbach** (*1978 Köln, BRD) in »Batches

01–04«, 2018 zusammen.⁷ Der Künstler bedient sich zwar analoger, also unmittelbar anschaulicher Farbnegativstreifen, Schwarz-Weiß-Negative und Schwarz-Weiß-Filme, verschraubt diese jedoch derart miteinander, dass die einzelnen Aufnahmen den Betrachtenden nicht mehr zugänglich sind.

Im großen Saal sind Collagen (s. Glossar) und Serien versammelt, die miteinander in Beziehung stehen. Das Arrangement aus vielen verschiedenen Fragmenten ein und desselben Raumes von **David Hockney** (*1937 Bradford, Vereinigtes Königreich) lässt das Motiv eines Hotelzimmers entstehen, das perspektivisch verzerrt wirkt. Ähnlich einem Bühnenbild baut der Künstler, der als Maler, Grafiker, Bühnenbildner und Fotograf bekannt geworden ist, ein Bild aus unzähligen Einzelteilen zusammen und gewährt uns so in »Sunday Morning Mayflower Hotel, N.Y., Nov. 28, 1982«, 1982 eine Vielzahl von Einblicken. Die Komposition erweckt den Eindruck, als befänden wir uns im Bild und könnten den Raum aus mannigfaltigen Winkeln zugleich wahrnehmen, ja begehen und uns so einen Überblick verschaffen.

Peter Miller (*1978 Burlington, Vermont, USA) hingegen entscheidet sich für eine filmische Collage aus zahlreichen Fotografien von Sonnenuntergängen, die er im Internet gefunden hat, und verwandelt diese in einen 16-Millimeter-Film. Dem Sonnenuntergang (<sunset>), der durch die Bildfolge vor dem Auge der Betrachtenden entsteht, gibt er den schlichten Titel »Set«, 2016.⁸

Abb. 2
Sophie Thun, All Things in My Apartment Smaller Than 8 x 10“, 2020



Auch **Katarína Dubovská** (*1989 Ružomberok, Tschechoslowakei) erzeugt im übertragenen Sinne Collagen, die sie »Intertwined Conditions (II)«, 2019–2020 nennt. Die »ineinander verschlungenen Bedingungen« liegen als Cluster auf dem Boden und bestehen aus Pappmaché mit Kunststoff. Die verdichteten Bildfragmente entstammen ebenso wie die Bilder von Peter Miller dem Internet, wobei Katarína Dubovská sie noch durch aufgeweichte Seiten aus Magazinen und technische Fragmente wie Computerchips ergänzt. In Kombination mit verschiedenen Gegenständen wie Schläuchen und einem Monitor entsteht eine komplexe Installation am Boden, die sich mit der Bilderflut nicht nur im digitalen Raum auseinandersetzt.⁹

Dörte Eißfeldt (*1950 Hamburg, BRD), **Jan Paul Evers** (*1982 Köln, BRD) und **Adrian Sauer** (*1976 Berlin, DDR) widmen sich auf ganz unterschiedliche Weisen der Serie als Präsentationsform. Während Dörte Eißfeldt in ihrer Bildfolge »Schneeball«, 1987 zahlreiche Abwandlungen ein und desselben Negativs präsentiert, bedient sich Jan Paul Evers Bildvorlagen aus Online-Archiven amerikanischer Universitäten, die Gensequenzen veranschaulichen und die er »Apotropäische Psychotopie«, 2020–2021 nennt, was sich mit »Unheil abwehrende Erfahrungsräume« übersetzen ließe (Abb. 4).¹⁰ Nachdem der Künstler die wissenschaftlichen Bilder am Computer bearbeitet hat, stellt er – wie auch Dörte Eißfeldt – letztlich Handabzüge auf Silbergelatinepapier her. Ebenso werden die »Ziegel«, 2021 von Adrian Sauer als Farbfotografien digital ausbelichtet und stammen aus dem Computer, wobei die Motive ihren Ursprung einer

Fotografie verdanken, die der Künstler im Hinterhof eines Hauses selbst aufgenommen hat. Mithilfe eines Zeichenprogramms »malt« er die Ziegel am Computer neu, versieht diese mit variierenden Hintergründen und lässt sie so in digitalen Welten neu erstehen. Die medialen Übertragungen und somit mehrfachen Ableitungen der künstlerischen Praxis bei Adrian Sauer werfen die Fragen auf, inwieweit fotografische Bilder noch mit unserer realen Umgebung in Beziehung stehen oder ob sie nicht vielmehr Trugbilder einer idealisierten Wirklichkeit sind.¹¹ Die Serien von Dörte Eißfeldt und Adrian Sauer sind insofern miteinander verbunden, als sie beide Variationen desselben behandeln. Die Fragestellungen und Lösungen sind jedoch sehr verschieden. Zur Zeit der Entstehung der »Schneebälle« war an eine digitale Transformation von Bildern und die damit einhergehende Medienkritik noch nicht zu denken.

Das hintere Separee vereint unterschiedliche serielle Ausprägungen und verbindet sich formal und inhaltlich mit den bereits durchschrittenen Räumen der Ausstellung.

So entstand das Bewegtbild (s. Glossar) »Scroll 1«, 2020 aus der Serie »Marilyn« von **Sara Cwynar** (*1985 Vancouver, Kanada) durch Materialcollagen, die sie auf Glasplatten auslegt und langsam abschreitet, wobei sie immer wieder auch händisch eingreift oder die Richtung wechselt. Das private Archiv der Künstlerin erinnert an die Gegenstände, die Sophie Thun zusammengetragen hat. Die Vielzahl der Bilder, Konsumgüter und Werbesequenzen verbindet sich sowohl in der Form als auch im Inhalt mit der Boden-



Abb. 3
Barbara Proschak, In_let#1, 2017

installation von Katarína Dubovská. Der Schaukasten von Barbara Proschak wiederum hat formale Ähnlichkeiten mit der filmischen Sequenz von Sara Cwynar.¹²

Jürgen Klauke (*1943 Kliding a. d. Mosel, Deutsches Reich) greift in dem Tableau »Selfperformance«, 1972 auf eine Serie zurück (Abb. 5).¹³ Die Figur, die sich in diversen Geschlechtsidentitäten präsentiert, könnte dem Bühnenbild von David Hockney entstiegen sein.

Die »Handlungen – Alltägliches«, 1972–1975 sowie die »Handlungen – Erinnerungen«, 1970–1974 von **Helmut Schweizer**

(*1946 Stuttgart, Amerikanische Besatzungszone) folgen immer wieder demselben Schema: Vorher – Handlung – Nachher. Dabei sind die einzelnen Abfolgen jeweils auch untereinander verbunden. Die eine Serie an Sequenzen behandelt häusliche Abläufe, während die andere in die Natur eingreift. Im doppelten Sinne seriell und in der Stringenz der Wiederholung scheinen sie sich akribischen Bestandsaufnahmen zu widmen und verbinden sich hier mit der wissenschaftlich anmutenden Anordnung von Barbara Proschak.



Abb. 4
Jan Paul Evers, Demiurg, aus der Serie: Apotropäische Psychotope, 2020–2021

Wie bei Helmut Schweizer ist auch die zweiteilige Bildfolge von **Roman Signer** (*1938 Appenzell, Schweiz) das Dokument einer Aktion, einer »humorvollen Handlung«. Der Künstler lässt bei seiner »Aktion im Kurhaus Weissbad«, 1992 einen Hocker durch ein Hotelzimmerfenster nach draußen fliegen. Das identifizierbare fliegende Objekt mutet vor der Bergkulisse des Kurhotels deplatziert an. So verlangt die spielerische Experimentierfreude des Künstlers den Betrachtenden ein Lächeln ab – eine Reaktion, die Roman Signer mit seinen humoristischen Versuchsanordnungen immer wieder auszulösen vermag.

Nach der Entscheidung für die Kunstwerke und somit auch für die Kunstschaffenden haben wir die Studierenden eingeladen, Texte zu schreiben, die sich mit einer oder mehreren künstlerischen Positionen auseinandersetzen sollten, wobei auch gemeinsam verfasste Beiträge eingereicht werden konnten. Dadurch entstand, wie schon in der Ausstellung, eine reichhaltige Vielfalt an Kombinationen des Ausdrucks und der Form. Poetische Texte und dialogische Lösungen unterschiedlicher Art fanden genauso wie kunstwissenschaftliche Herleitungen ihren Weg in die Publikation. Neben den Künstlerinnen und

Künstlern treten auf diese Weise auch die Autorinnen und Autoren in ihrer persönlichen Haltung in Erscheinung. Dadurch wird der Titel »n+1« ein weiteres Mal untermauert: sowohl in der Auswahl der Kunstwerke wie auch in der Zusammenstellung der Texte der Studierenden.

Abschließend möchte ich wie immer Danke sagen! Allen voran Steffen Siegel für die erneute Initiative, wieder einmal eine Ausstellung gemeinsam zu entwickeln. Es ist jetzt schon eine Tradition, die wir fortsetzen werden!

Den Studierenden danke ich für ihren Mut, sichtbar zu werden, für ihr Engagement bei den Vorschlägen zur Ausstellung sowie für ihre vielfältigen und diversen Texte. Da einige auch an Vermittlungsformaten teilnehmen werden, freuen wir uns auf das weitere Zusammenwirken.

Mein besonderer Dank gilt jedem und jeder Einzelnen im Team, das im letzten Jahr Großes geleistet hat, als uns eine Kollegin fehlte. Sowohl das Kernteam als auch das erweiterte Team hat wieder einmal dazu beigetragen, dass wir unsere Vorhaben erfolgreich umsetzen konnten.

Auch der DZ BANK sind wir immer wieder zu Dank verpflichtet. Dem Vorstand, der unsere Arbeit mit der Sammlung und der Stiftung unterstützt, ebenso wie all den fleißigen Händen, die uns nicht nur in der Infrastruktur der Ausstellungshalle, sondern auch bei den Veranstaltungen unter die Arme greifen.

Ausdrücklich möchte ich den Künstlerinnen und Künstlern danken. Ohne sie gäbe es unsere Arbeit nicht, könnten wir uns nicht immer wieder neuen Themen widmen.

Zu »n+1« gehören auch unsere Beobachterinnen und Besucher. Wir freuen uns auf den Austausch und danken auch Ihnen für Ihr Mitwirken am Gelingen unserer Kunstvermittlungsformate, der diversen Veranstaltungen und somit auch der Ausstellungen!

1 Manfred Schmalriede: »Absage an das Einzelbild«. In: Absage an das Einzelbild. Erfahrungen mit Bildfolgen in der Fotografie der 70er Jahre (Kat. Ausst. Museum Folkwang, Essen), Essen 1980, S. 4.

2 Vgl. Katrin Thomschke: »Beobachten und Beobachtetwerden«. In: Aus heiterem Himmel. Förderstipendium 2023/2024, Frankfurt am Main 2024, S. 26–31.

3 Vgl. Christina Leber: »Das Wunder Erde«. In: Erde. Verwobenes Leben, Frankfurt am Main 2023, S. 11–13.

4 Hier nur 140 Bücher, die nach der Ausstellung »Förderstipendium 2019/2020« im Folgejahr für die Sammlung der DZ BANK erworben wurden.

5 Vgl. Christin Müller: »Fotografische Handlungsräume ausschöpfen – Sophie Thun«. In: Förderstipendium 2019/2020, Frankfurt am Main 2021, S. 24–29, sowie Katrin Thomschke: »Fotografie ist ein kreativer Prozess, der bis zum Schluss fließend ist«. In: Von hier aus. Eine Bestandsaufnahme, Frankfurt am Main 2023, S. 30–32.

6 Vgl. Katrin Thomschke: »Von der Lust, Bilder miteinander in Kontakt treten zu lassen«. In: Aus heiterem Himmel. Förderstipendium 2023/2024, Frankfurt am Main 2024, S. 32–39.

7 Vgl. Christin Müller: »Bilderspeicher neu betrachten – Philipp Goldbach«. In: Förderstipendium 2019/2020, Frankfurt am Main 2021, S. 34–38, sowie Christina Leber: »Präsenz und Absenz in der Kunst – Versuch einer Annäherung«. In: Dialektik der Präsenz. Eine Ausstellung von Hans Dieter Huber, Frankfurt am Main 2023, S. 11–12.

8 Vgl. Sonja Palade und Katrin Thomschke: »Unser Blick in den Himmel«. In: Himmel. Die Entdeckung der Weltordnung, Frankfurt am Main 2023, S. 27.

9 Vgl. Christin Müller: »Fotografisches Material transformieren – Katarína Dubovská«. In: Förderstipendium 2019/2020, Frankfurt am Main 2021, S. 38–44, sowie Tomke Aljets: »Fotografieren ist mehr als nur Abdrücken«. In: Von hier aus. Eine Bestandsaufnahme, Frankfurt am Main 2024, S. 40–41.

10 Vgl. Leber: »Das Wunder Erde«, S. 13–14, und Christina Leber: »Kybernetik der Kunst. Mediale Strategien für die Beobachtung von Gesellschaft. Teil 2«. In: Kybernetik. Vernetzte Systeme, Frankfurt am Main 2025, S. 35–36.

11 Vgl. Christina Leber: »Identität und Ideologie«. In: Adrian Sauer. Identität und Ideologie, Frankfurt am Main 2021, S. 13.

12 Vgl. Christin Müller: »Kartografieren digitaler Bildwelten – Sara Cwynar«. In: Förderstipendium 2019/2020, Frankfurt am Main 2021, S. 18–24.

13 Vgl. Adrian Giacomelli. In: Konzept, Frankfurt am Main 2013, S. 32.

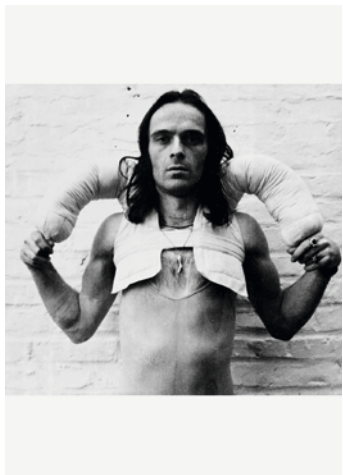
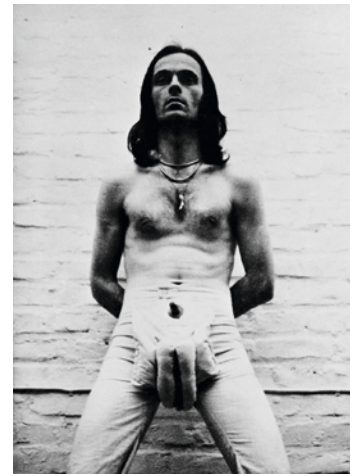


Abb. 5
Jürgen Klauke, Selfperformance, 1972

Fotografien, geschichtet, nicht gereiht

Lara Sariaydin und Jakob Fleischer

Ein Bild kommt selten
allein. Geschichtet,
gesammelt,
in Beziehung gesetzt,
akkumuliert
zu einem Gefüge
aus Fragmenten, Spuren
und Wiederholungen.
Im Zusammenspiel
zwischen Ordnung und
Zufall entfaltet sich
Bedeutung zu einem
Gesamtbild.
Technische Strukturen
bringen Rhythmus hinein,
muss sich aber dem

ihre Materialität
verankert alles
im Konkreten.
Ihre Verschränkung
bildet Muster, die
die unsichtbaren
Verbindungen offenbaren,
an denen Daten zu
Oberflächen werden
und Alltagsobjekte zu
Trägern eines stillen
Selbstporträts.
Dort verdichtet
sich das Einzelne zum
Gesamten – eine temporäre
Nadelbäumen

Aufbau geschlagen
geben, welcher sich über
ihre präsentiert. Wie dem
Physikunterricht
entsprungen, verwirren
Solarpaneele,
Krokodilsklammern,
Kabel, Acrylglasgehäuse
und einiges Gestänge.
Das Ganze wird
beobachtet von einer
Schreibtischlampe, die
wie alle den erklärenden
Text ignoriert. Die von
Nadelbäumen

Einheit, bereit, sich
jederzeit aufzulösen und
neu zu formieren.
Ein offener Raum,
in dem Bedeutung nicht
gefunden, sondern
fortwährend hergestellt
wird. Gebaute
Konstrukte, die
unsere Wirklichkeit
formen, ermöglichen
es uns, uns wie beim
Aufschlagen der Seiten
eines längst
vergessenen Buches

eingerahmte Lichtung
gibt den Blick frei auf
einen bewaldeten Hügel
in der Ferne. Die
majestätischen
Nebelschwaden werden
nur zum Teil von den
abgeholzten
Baumstämmen verdeckt,
dort aufgehäuft in
Erwartung eines neuen
Lebens. Ebenfalls vor
Nadelbäumen angehäuft
sind 5 Personen. Es steht
4 gegen 1, Rot gegen

in persönlichen
Erinnerungen oder auch
Visionen zu bewegen.
Die verknüpften
Bedeutungen sammeln
sich zu einem
Schlüsselbund und öffnen uns
den Durchgang durch
die Fotografie und somit
die Erfahrung der
persönlichsten Momente,
gefangen in
anonymer Bildlichkeit.

Orange. Erinnerungen,
die nicht die meinen sind.
Dennoch besitze ich sie.
Angehäuft, gesammelt,
gestapelt. Das eigentliche
Bild scheint gleich,
die Personen fremd,
die Momente beliebig. Und
doch bleibt die
Fotografie; obgleich
austauschbar, hat sie
Gewicht, vermittelt Wert,
steht für Zeit.

Topografien des Alltäglichen

Bella McNair

Im Verlauf eines Lebens sammelt jeder Mensch Dinge, die weit über ihren materiellen Wert hinausreichen. Diese Gegenstände sind stille Zeugen von Erfahrungen und Interessen und finden schließlich, oft aus rein pragmatischen Gründen, ihren Platz im eigenen Heim. Obwohl der DUDEN das »Zuhause« als einen Ort beschreibt, an dem man sich wohlfühlt, bleibt der Begriff individuell geprägt. Denn nicht jeder Wohnort erfüllt diese Definition – vielmehr hat jeder Mensch seine eigene Vorstellung oder seinen eigenen Zustand davon, was »Zuhause-sein« für ihn bedeutet.

Vor uns erschließt sich eine Reihe an Bildern. Geprägt durch Licht und Schatten erinnern sie auf den ersten Blick an Röntgenbilder oder Schwarz-Weiß-Kopien. Wir erkennen Formen, die – anders als Handybilder auf einem kleinen Display – uns maßstabsgetreu an Objekte erinnern, die wir aus unserem eigenen Zuhause kennen, und doch etwas anders aussehen als ein Abbild der Wirklichkeit. **Sophie Thun** (*1985 Frankfurt am Main, BRD) zeigt in ihrem Werk »All Things in My Apartment Smaller Than 8 x 10“« sämtliche Gegenstände ihrer Wohnung, die in das Format

8 x 10 Inches passen, im Maßstab 1:1, um sich mit ihren Lebensumständen auseinanderzusetzen und aufzuräumen (Abb. 7).¹ Die Produktion dieser kamerалosen Arbeit fand im Jahr 2020 (während der Covid-Quarantänemaßnahmen) in der Secession in Wien statt, wo Sophie Thun ihre Dunkelkammer in einen der Ausstellungsräume verlegte. Das Werk eröffnet den Betrachtenden die Möglichkeit, die Einzimmerwohnung der Künstlerin als räumliche Narration und Einordnung ihrer Person zu erfahren. Die Arbeit visualisiert eine Spurensuche, die intime Facetten des Selbst reflektiert und die Grenzen zwischen privater Lebenswelt und künstlerischer Selbstinszenierung bewusst verschiebt.

Die Inventarisierung mittels fotografischer Prozesse ist keine Neuentwicklung. Bereits William Henry Fox Talbot griff 1842 in »The Pencil of Nature« das Ablichten und Katalogisieren von Objekten auf.² Sophie Thuns Arbeit enthüllt jedoch weitere Details und Informationen über die Gegenstände mittels ihres mehrstufigen Arbeitsprozesses.

Durch diesen erhalten wir bildliche Informationen, die wir über das reine



Abb. 6
Philipp Goldbach, Batch_02, 2018, aus der Serie: Batch

Abbild nicht bekommen würden. Überlagerungen von einer Fotografie und deren Rückseite werden erkennbar. Ein lichtdurchlässiges Buch mit Softcover erscheint nun samt Buchrücken, anders als lichtundurchlässige Gegenstände, die einen dunklen Schatten erzeugen. Somit werden handschriftliche Namenseinträge oder persönliche Widmungen auf einem Teil der Buchinnenseiten (bei gegebener Lichtdurchlässigkeit des Objekts) sichtbar. Die mehrsprachigen Buchtitel nehmen Bezug auf die Biografie Sophie Thuns: Geboren in Frankfurt, geprägt von polnischen und deutschen Wurzeln, durch einen frühen Umzug nach Kathmandu und Jahre in Polen geformt, bevor sie über ein Maleriestudium in Wien ihre fotografische Praxis entfalten konnte.³ Zwischen den Büchern finden sich zudem Spuren literarischer Auseinandersetzung mit Ingeborg Bachmann und naturwissenschaftliche Bezüge bis hin zu Stephen Hawking.

Sophie Thun belichtet ihre Gegenstände direkt auf Schwarz-Weiß-Negativfilm im Großformat 8 x 10 Inches, anschließend legt sie das Negativ auf lichtempfindliches Papier. Zudem tritt die Künstlerin in ihren Bildern selbst in Erscheinung – jedoch nicht in der klassischen Form des Selbstporträts. In einem zweiten Schritt platziert Sophie Thun ihre Hände auf dem lichtempfindlichen Barytpapier, bevor sie es erneut belichtet. An den Stellen, wo ihre Hände lagen, bleibt das Papier weiß, da diese Bereiche verdeckt wurden. Es entsteht ein Kontaktabzug (s. Glossar), ein doppeltes Negativfotogramm (s. Glossar), auf dem sowohl ihre Hände als auch der abgebildete Gegenstand als Positiv sichtbar werden. Hierbei ist jedes Bild ein Uni-

kat, da sie jedes Mal ihre Hände aufs Neue platziert und die Stelle nie identisch ist. Es entsteht eine Spannung zwischen dem Gegenstand und dem menschlichen Eingriff – den Händen, die notwendig sind, um das Objekt überhaupt zu bewegen. Darüber hinaus wird die Künstlerin selbst als Urheberin ihrer Bilder sichtbar. Den Entstehungsprozess in der Dunkelkammer teilt Sophie Thun als Live-Übertragung. Hiermit gibt sie einen Einblick in einen sonst verborgenen Prozess und eröffnet somit einen weiteren Raum.

Insgesamt umfasst die Arbeit rund 600 Kontaktabzüge auf Barytpapier in der Größe 30 x 40 Zentimeter. Sophie Thun widmet sich verschiedenen Themenbereichen ihrer Wohnung: ihrer privaten Büchersammlung, ihren Badgegenständen, Küchengeräten, Sexspielzeugen und Arbeitsmaterialien. In der Kunststiftung DZ BANK wird der umfangreichste Themenbereich des Werkes gezeigt: ihre Bibliothek. Die Präsentation hier – ein Stapel verdeckter Fotografien, ergänzt durch ausgelegte Bilder – erinnert an ein Buch, das entdeckt werden möchte. Dem Durchblättern eines solchen Fotobuches ähnlich werden die betrachteten Seiten »geistig abgelegt« – hier jedoch als loser Stapel von Kontaktkopien. Somit ist die Auslage der Serie immer automatisch für die Betrachtenden vorhanden. Unser Blick wandert von Bild zu Bild und erschließt sich eine eigene narrative Struktur. Da die 140 Kontaktabzüge hauptsächlich Bücher abbilden, wird das Buch selbst – als lose Sammlung von Seiten – zum Motiv des Werkes.

In ihrem 2019 erschienenen Werk »After Hours« präsentiert Sophie Thun

dem Publikum weit mehr als ihre Hände oder Gegenstände aus ihrer Wohnung – nämlich ihren eigenen Körper, in Form von Aktbildern mit erotisch aufgeladenen Posen. Mit »All Things in My Apartment Smaller Than 8 x 10« entsteht eine inventarisierte Sammlung ihres Lebens, die bei genauerer Betrachtung überraschenderweise tiefere Einblicke und eine größere Intimität vermitteln kann als Sophie Thuns Ganzkörperinszenierungen in »After Hours«.

1 Vgl. Sophie Thun in einem Interview zur Ausstellung »Förderstipendium 2021/2022«, Kunststiftung DZ BANK, Frankfurt am Main 2022, <https://kunststiftungdzbank.de/vermitteln/#/mediathek> (letzter Zugriff: 22.11.2025).

2 Vgl. William Henry Talbot: *The Pencil of Nature*, London 1844–1846, Tafel III.

3 Vgl. Charlotte Cotton: »In Conversation with Sophie Thun«. In: Sophie Thun. *First Monographs. Phileas – The Austrian Office for Contemporary Art* (2022), S. 97–101.

Abb. 7
Sophie Thun, *All Things in My Apartment Smaller Than 8 x 10"*, 2020 (Detail)





Abb. 8
Barbara Proschak, Leibfragmente, 2010, aus: In_let#1, 2017

Oberflächeneinschreibungen

Ellena Stelzer und Paula Stilke

Antike Statuen, eine Löwenzahnpflanze, Baumrinde, ein kahler Kopf, abstrakt wirkende dermatologische Vergrößerungen menschlicher Haut, ein ungewöhnlich geformter roter Designerstuhl, das Detail einer Pfauenfeder, eine Ananas, ein Schmetterlingspräparat und immer wieder Rückenansichten des Körpers der Künstlerin sowie ihre Arme und Hände, die verschiedene Haltungen erkunden oder Dinge präsentieren (Abb. 8). Es ist eine Vielzahl von Bildern, die uns unter den

152 Objekten in **Barbara Proschaks** (*1984 Eggenfelden, BRD) Werk »In_let#1«, 2017 begegnet (Abb. 3). Und das nicht nur inhaltlich, sondern auch in Bezug auf ihre Form und ihr Material: In dem von einem hellen Holzrahmen umfassten Objektkasten vereint die Künstlerin große mit kleinen Bildern, fotografische mit gezeichneten Bildern, einzelne Aufnahmen mit Bildpaaren, Bildreihen und Bildcollagen (s. Glossar) und digital erzeugte Bilder wie Laser- oder Tinten-

Der Bilderatlas von Aby Warburg ist nach Mnemosyne benannt, Göttin der Erinnerung und Mutter der Schutzgöttinnen der Künste. Mit der Anordnung von Fotografien auf schwarzen Bildtafeln entwarf Warburg ein vielschichtiges Referenzsystem der Kunstgeschichte.²

Apoll, der Gott des Lichts und Begleiter der neun Musen, bannt das Abbild des Marsyas: Sein Bild wird zu einer »Haut aus Licht und Schatten«.³ Die Fotografie wird zum Dokument der metaphorischen Häutung des Motivs.

In den Material Culture Studies fungieren die Schichten von fotografischen Objekten als Untersuchungsgegenstand. Die Einschreibungen, Rückseiten, Abnutzungerscheinungen, fotografischen Materialitäten der Objekte werden zu Ausgangspunkten für eine Erschließung der sogenannten »Objektbiografie«. Was war der Herstellungskontext der Fotografie, wie wurde sie gebraucht und was war ihr sozialer Nutzen? Die Erschließung der materiellen Schichten der fotografischen Objekte bietet eine Fülle an Informationen, die dem Objekt sichtbar oder unsichtbar eingeschrieben sind und es über die Zeit transformieren.⁴

strahlendrucke (s. Glossar) mit analog hergestellten Bildern wie Polaroids oder Handabzügen auf Silbergelatinepapier.

Für »In_let#1« schöpft Barbara Proschak aus ihrem umfangreichen persönlichen Archiv und kombiniert Dinge und Bilder, die sie von 2009 bis 2017 fotografiert oder vereinzelt auch gesammelt hat.¹ Auch wenn die Bildmotive auf den ersten Blick recht heterogen erscheinen, so lässt die Künstlerin durch die Anordnung innerhalb des Rahmens doch Querverbindungen zwischen ihnen entstehen. Auf formaler Ebene sind solche Verbindungen beispielsweise in motivischen Wiederholungen oder Farben aufspürbar. Auf inhaltlicher Ebene eröffnen sich assoziative Verknüpfungen: etwa zum menschlichen Körper; seiner Form; seiner Oberfläche und Hülle, der Haut; zum Thema Wachstum, aber auch zu Krankheit und Vergänglichkeit. Das Wiederkehrende und die Variationen in Barbara Proschaks Objekt- und Bildersammlung, in ihren

Schichtungen und Bild-im-Bild-Collagen, fordert von uns ein genaues Hinsehen und lädt uns zum Entdecken und Vergleichen ein.

»Mehr als ein Bild« wird hier zu einer Strategie, um sich komplexen Themen anzunähern und über das Sammeln, Befragen, Erproben, Reproduzieren, Festhalten und Verknüpfen visueller Formen ein eigenes Verständnis für eine Sache zu entwickeln. Das bedeutet, mit Bildern und in Bildern zu denken und durch ihre Anordnung und (Re-)Kombination Überlegungen und Fragen zusammenzutragen. Angepinnt mit Stecknadeln wie Insekten in einem Naturkundemuseum und vereinzelt in Klarsichtfolien verpackt, erscheinen Barbara Proschaks Bilder in »In_let#1« zwar fixiert und für den Blick der Betrachterinnen und Betrachter »präpariert« – gleichzeitig jedoch befinden sie sich in einem offenen thematischen Zusammenspiel, das es zu erkunden gilt.

»Erst durch ästhetische Eingriffe wird das Objekt als begrenzte, isolierte Einheit für einen Blick konstituiert; erst so kann es die »Sache selbst« werden, die sich im Präparat zeigen soll.«⁵

»Die Einschreibung in die Oberfläche und die Erinnerung – oder die Informationsdichte –, die, glaube ich, herrscht sowohl im Foto als auch in mir als Mensch.«⁶

»Uns hat die griechische Kunst gelehrt, daß es keine wahrhaft schöne Fläche ohne eine schreckliche Tiefe giebt; [...]«⁷

1 Siehe dazu die Notizbücher der Künstlerin in Barbara Proschak (Hg.): *Material – Anhaftung – variabel*, Leipzig 2022.

2 Vgl. Roberto Ohrt und Axel Heil: *Zum Nachleben der Mnemosyne*. In: dies. (Hg.), *Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne*. Das Original, Köln 2021, S. 18–31.

3 Bernd Stiegler: *Bilder der Photographie*, Frankfurt am Main 2006, S. 121 f.

4 Vgl. Elizabeth Edwards und Janice Hart: »Introduction«. In: dies. (Hg.), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, Florenz 2004, S. 1–15.

5 Johannes Grave: »Selbst-Darstellung. Das Präparat als Bild«. In: *Kritische Berichte* 37 (2009), Ausgabe 4: *Nicht-künstlerische Bilder*, S. 25–34, hier S. 31.

6 Barbara Proschak im Interview mit der Kunststiftung DZ BANK, https://www.youtube.com/watch?v=Lg6rW_rnYvg (letzter Zugriff: 23.11.2025).

7 Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente 1869–1874*. In: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in fünfzehn Bänden*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, New York 1988, Band 7, S. 352.

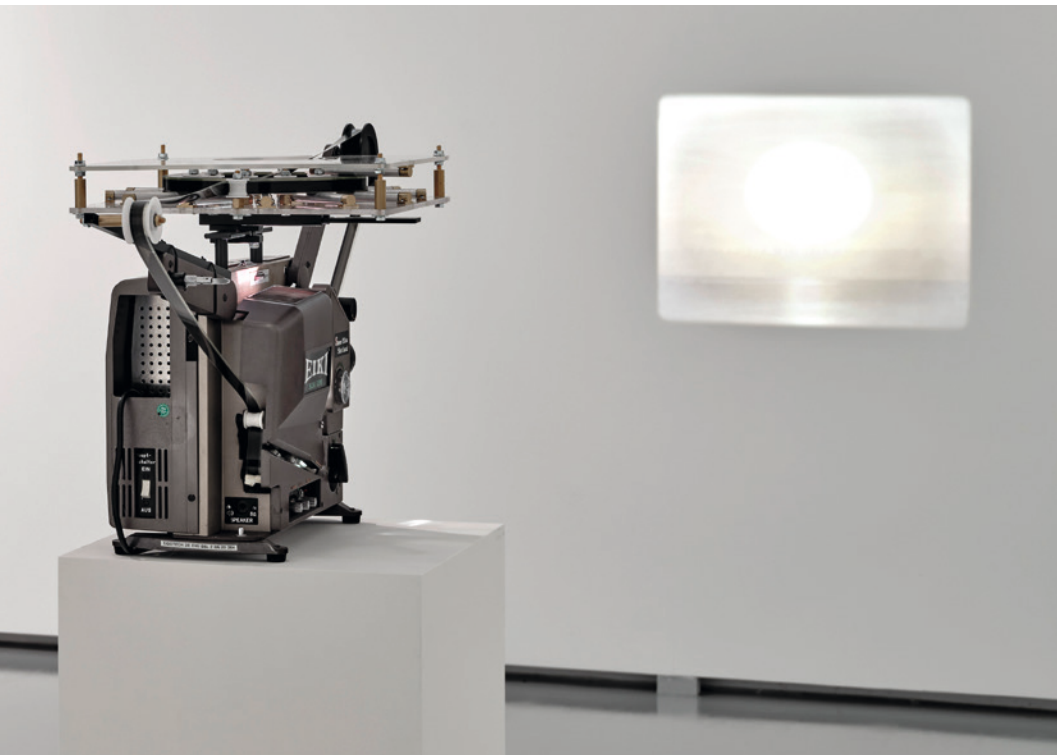
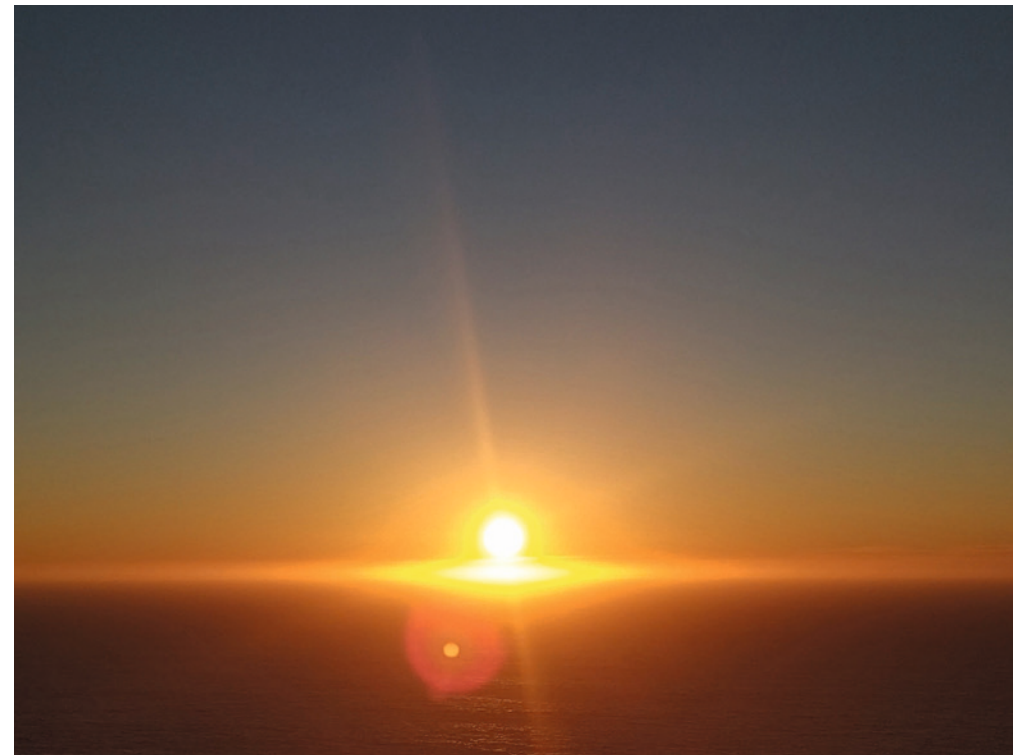


Abb. 9
Peter Miller, Set, 2016



Unter der Sonne

Louisa Lahr und Pablo Plum

Was ist schon stetig außer der Vergänglichkeit?

Rastlos schreitet alles voran.

*Die Sonne geht auf und sie geht unter, / um an den Ort zurückzujagen, an dem sie aufs Neue
aufgehen wird*

Die Sonnenstrahlen brechen, die bunten Farben am Himmel erinnern uns daran, innezuhalten.

Ein flüchtiger Moment, den wir nur allzu gerne in Dauer verwandeln würden.

Claude Monet löste die Form auf, um diesen Eindruck vor der schluckenden Dunkelheit der Nacht zu retten.

Wahrscheinlich haben die Menschen schon immer die Schönheit der untergehenden Sonne bewundert, auch lange, bevor diese sämtliche Bildwelten eroberte.

*Gelegentlich hört man sie sagen »Sieh' her, das ist etwas Neues«, /
aber auch das gab es schon, in Zeiten, die vor uns gewesen sind*

In stillschweigendem Einvernehmen bedarf die Schönheit des Sonnenuntergangs heute keiner Erklärung.

Die Pointe von Kitsch und Klischee, versendet als Postkarte, gedruckt im Kalender, flimmernd als Desktop-Hintergrund.

Längst ist der Sonnenuntergang nicht mehr nur alltäglich, er ist allgegenwärtig.

Das Auge wird nie voll vom Sehen

Die Sonnenstrahlen brechen, auch ich möchte den Moment festhalten.

Warum diese Jagd nach noch einem Bild?

Auch das nächste wird nicht wiedergeben, was meine Augen sehen.

Unter dem Suchbegriff »Sonnenuntergang« zeigt meine Foto-App 589 Ergebnisse an.
589 gescheiterte Versuche, den Moment in ein Bild zu übersetzen.

Es wird nicht erinnert werden / von denen, die später folgen

Kaum gespeichert, füttern wir den nervösen Kreislauf der digitalen Bilder.

Sie werden geteilt, geliked, sofort vergessen, ein Partikel im Rauschen der Sozialen Netzwerke.

Konsumiert im Sekundentakt, endlos zirkulierend.

Die Masse schluckt die individuelle Erinnerung.

Alle Flüsse fließen ins Meer, / doch das Meer wird niemals voll

Schneller als das Auge begreifen kann, löst schon das nächste Bild das vorherige ab.

Ein Meer unzähliger Bilder, die das gleiche zeigen und zu einem verschmelzen.

Alles wird sich wiederholen.

Es gibt nichts Neues unter der Sonne

Aus eins wird zwei, wird drei, wird vier, wird zweiunddreißig!

Selma Mierl

Eine Hand, ein Schneeball, 32 Bilder.

Dörte Eißfeldt (*1950 Hamburg, BRD) Serie »Schneeball« aus dem Jahr 1987 zeigt eine Kugel in einer gerundeten, sich dem Ball anpassenden Handfläche (Abb. 10). In einer fast geräuschlosen Turbulenz katalysiert die Künstlerin die Betrachterinnen und Betrachter durch ein visuelles Spiel einer Schneeballschlacht. Die Bilder verändern sich von Grau zu Schwarz zu leuchtend Weiß, von Klein zu Groß, von einem ruhigen Hintergrund bis hin zu mysteriösen Doppelungen im Bild. Trotzdem behält jedes von ihnen seine Ruhe und magische Einzigartigkeit. Wie ein Durchatmen, ein Festhalten, eine Pause erscheinen sie jederzeit bereit zum Abwurf – von ihrem Istzustand in ein völliges neues Bild, das trotz des gleichen Negativs ein eigenständiges Werk darstellt.

Es ist eine Schlacht aus Licht und Schatten, die immer wieder von vorne beginnt, ein spurloses Verschwinden dessen, was der Schneeball noch kurz zuvor war. Dörte Eißfeldt eröffnet eine Zeitlichkeit, die aus einer einzigen Sekunde bestehen kann. Dabei wird der Schneeball zu einer skulpturalen Form der Ewigkeit, die sich ihrer

eigenen Veränderung nicht entziehen kann. Eine erstarrte Beweglichkeit, die durch ein immer neues Licht die Serialität der Momenthaftigkeit aufzeigt. Jedes Bild ist ein Sekundenbruchteil dieser Schneeballschlacht. Die Schneebälle prallen aufeinander und stoßen sich voneinander ab, jeder Moment ist anders, obwohl er doch derselbe bleibt. In ihrer bewegten Stagnation der Momenthaftigkeit wirken die Bilder fast choreografiert. Was auf den ersten Blick nach 32 Schneebällen in immer neuen Situationen aussieht, sind eigentlich 32 Varianten eines einzigen Moments.

Die Bilder wurden mittels gezielter Dunkelkammerarbeit aus einem einzigen Negativ geschaffen. Verschiedene Techniken definieren das Bild jedes Mal neu. Auch in ihrer Visualität behalten die Bilder den spielerischen Augenblick der unendlichen Möglichkeiten einer Dunkelkammer in sich. Die Magie der Arbeit liegt in ihrer Transformation, im durch eine Hand geformten Ball, in der weiterhin präsenten Hand im Bild, in der mystischen Präsenz der leuchtenden Kugel. Jeder Schneeball nimmt eine immer neue Form an und wird

in seiner Wiederholung durch das Spiel von Licht und Schatten variiert: eine fühlbare Kälte, ein stilles Schweigen und zugleich ein lauter Dialog und eine immer größer werdende Spannung zwischen den Bildern.

32 handgemachte Dunkelkammerabzüge, die aus einem einzigen Negativ geschöpft und durch Chemikalien und manuelle Prozesse zu dem wurden, was sie jetzt sind: 32 vollkommene Bilder – in ihrer eigenen Endlosigkeit.

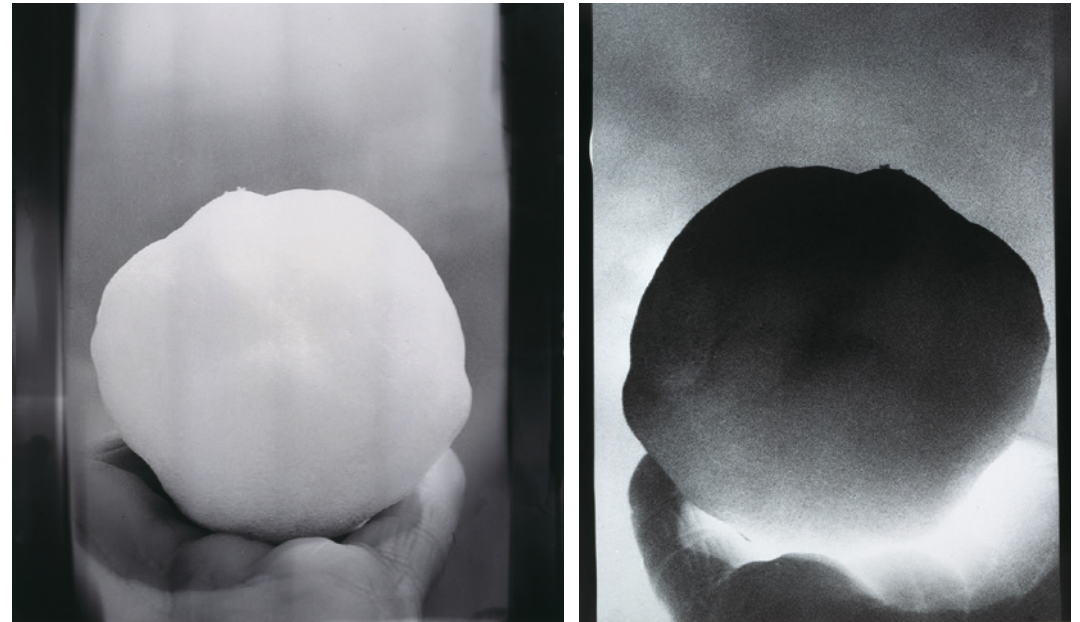


Abb. 10
Dörte Eißfeldt, No. 27 und No. 25, aus der Serie: Schneeball, 1987

Innenraum

Franziska Derksen

Dieser Ausstellungsraum präsentiert sich nicht als ein Ort, der sich unmittelbar erschließt. Nur ein verweilender Blick, der ein vorschnelles Urteil aussetzt, lässt erkennen, dass er sich überhaupt erst im Moment der Betrachtung herausbildet. Die hier gezeigten Arbeiten formen keinen abgeschlossenen Rahmen. Vielmehr entsteht der Eindruck, dass der Raum selbst aus den spezifischen Bedingungen hervorgeht, die jedes Werk auf seine eigene Weise setzt.

In der Installation »Intertwined Conditions« (II), 2019–2020 von **Katarína Dubovská** (*1989 Ružomberok, Tschechoslowakei), lässt sich diese Entstehungsbewegung besonders deutlich beobachten (Abb. 14). Die verdichteten Bildfragmente, die Pulpe aus gelöster Tinte, die zirkulierenden Flüssigkeiten und das begleitende Video erzeugen ein Gefüge, das weniger stabil gebaut erscheint als vielmehr in einem Zustand fortgesetzter Formwerdung. Die Räumlichkeit ergibt sich nicht aus einem fertigen Bild, sondern aus einem Prozess, der sich zwischen Material, Bewegung und Betrachtung entfaltet.

Eine verwandte, wenn auch stilistisch anders artikulierte Offenheit findet sich in

den Fotografien aus **Dörte Eißfeldts** (*1950 Hamburg, BRD) Serie »Schneeball«, 1987 (Abb. 10). Hier erscheint eine Bildwelt, die sich nicht in eindeutiger Gegenständlichkeit erschöpft, getragen von einer präzise entwickelten Silbergelatineoberfläche. Die runde, beinahe geschlossene Form des Schneeballs wird zum Ausgangspunkt eines Moments, der sich zugleich fixiert und entzieht. Es entsteht der Eindruck, als würde die Fotografie eine Spur bewahren, deren zeitliche Herkunft im Bild selbst aufscheint, ohne vollständig fassbar zu werden.

Jan Paul Evers (*1982 Köln, BRD) führt diese gedankliche Bewegung weiter. Sein Tableau »Demiurg« aus der Serie »Apotropäische Psychotopie«, 2020–2021 entfaltet eine Struktur, die dem Zusammenspiel von Licht, Schatten und laborbasierten Interventionen entspringt (Abb. 4). Die Formen scheinen sich aus dem fotografischen Prozess heraus zu entwickeln, ohne dass sie auf konkrete Dinge verweisen müssten. Die Bildwelt wirkt wie ein Gefüge, das sich erst im Betrachten formt und einen Raum eröffnet, der weniger als Ort wahrgenommen wird denn als Möglichkeit, die im Bild angelegt ist.

David Hockney (*1937 Bradford, Vereinigtes Königreich) zeigt in der Collage (s. Glossar) »Sunday Morning Mayflower Hotel, N.Y., Nov. 28, 1982«, 1982 einen hotelzimmerartigen Innenraum, der aus zahlreichen Einzelperspektiven zusammengesetzt ist (Abb. 11). Der daraus hervorgehende Raum ergibt sich nicht aus der Einheit eines Blicks, sondern aus der Überlagerung verschiedener Ansichten. Das Zimmer zeigt sich uns gleichzeitig geöffnet und gefaltet, als wäre Raum ein Produkt der zeitlichen Abfolge seiner Fragmente. Die Collage macht deutlich, dass fotografische Sichtweisen nicht notwendigerweise linear verlaufen, sondern räumliche Erfahrung aus der Verbindung vieler Blicke resultiert.

Eine andere Perspektive auf das Verhältnis von Raum und Medium eröffnet der Film (s. Glossar) »Set«, 2016 von **Peter Miller** (*1978 Burlington, Vermont, USA). In diesem Werk wird Raum nicht durch Gegenständlichkeit oder Perspektive gebildet, sondern durch das Licht selbst, das sich im 16-Millimeter-Material manifestiert. Der Raum öffnet sich im Erscheinen des Bildes und wird durch eben jene mediale Bedingtheit bestimmt, die hier selbst zum Gegenstand der Wahrnehmung wird. Sichtbarkeit erscheint als Ereignis, nicht als Abbild (Abb. 9).

Im Anschluss daran lässt sich **Adrian Sauers** (*1976 Berlin, DDR) Serie »Ziegel«, 2021 verorten (Abb. 12, 13). Die zehnteilige Arbeit untersucht fotografische Konstruktionen von Fläche und Struktur, indem sie präzise Darstellungen von Ziegeloberflächen zeigt, die zugleich eindeutig und künstlich wirken. Die Serie führt vor, wie sehr fotografische Materia-

lität aus den Parametern des digitalen Bildes hervorgeht. Die rhythmische Reihung erzeugt ein Raster, das weniger Oberfläche mimetisch wiedergibt, als es die Bedingungen ihrer Produktion reflektiert. Hier entsteht ein Raum der Übersetzung, in dem spürbar wird, dass Fotografie ebenso erzeugt bzw. aufscheinen lässt, wie sie bereits Bestehendes erfasst.

Diese verschiedenen Ansätze lassen kein privilegiertes Verfahren erkennen. Sie zeigen, dass fotografisches Arbeiten nicht auf eine bestimmte Technik zurückzuführen ist. Es handelt sich um eine epistemische Praxis, die danach fragt, wie Sichtbarkeit entsteht und welchen Raum sie eröffnet. In diesem Zusammenhang gewinnt ein Gedanke des französischen Philosophen Gaston Bachelard besondere Relevanz, der formulierte: »Der Raum hält die Zeit an. Er ist eine Vergegenwärtigung des gelebten Seins.«¹ Der Satz beschreibt nicht das Anhalten der Zeit, sondern die Möglichkeit, dass zeitliche Erfahrung in räumlichen Konstellationen verdichtet und aufbewahrt wird. Genau dies wird in den hier versammelten Werken erfahrbar. Sie übersetzen Zeit in Raum, ohne eine eindeutige Erzählung bereitzustellen, und bewahren Zustände, die eher als Möglichkeiten denn als Festlegungen erscheinen.

Man kennt solche Räume aus eigenen Erfahrungen. Ein Hotelzimmer früh am Morgen, ein leergeräumtes Wohnzimmer kurz vor dem Auszug, ein Hinterhof, der über Jahre hinweg nahezu unverändert bleibt. Es sind Orte, deren Wirkung sich weniger aus ihrer Ausstattung ergibt als aus der Weise, in der sie gegenwärtig werden. In diesem Ausstellungsraum stellt sich ein vergleichbarer Eindruck ein.



Abb. 11
David Hockney, Sunday Morning Mayflower Hotel, N.Y., Nov. 28, 1982, 1982

Die Werke richten die Aufmerksamkeit nicht auf das Spektakuläre, sondern auf jene Schwelle, an der die Wahrnehmung beginnt, sich ihrer eigenen Bedingungen zu vergewissern.

Der Raum entfaltet sich wie ein Gebäude, dessen Grundriss nicht vollständig zugänglich ist. Einige Arbeiten erscheinen offen und nahezu durchlässig, wie die fluiden Systeme von Katarína Dubovská. Andere verharren in einer konzentrierten Dunkelheit, die ihre Struktur nur teilweise preisgibt, wie in bestimmten Passagen bei Jan Paul Evers. Wieder andere wirken konstruktiv und rhythmisierend wie in David Hockneys Collage. Peter Millers Filmbild öffnet Sichtbarkeit in ihrer materiellen Bedingtheit, während Adrian Sauers Serie »Ziegel« Oberfläche und Struktur als digitale Setzungen ausweist. Zusammen erzeugen die Werke Übergänge zwischen Sichtbarkeit und ihrem Entzug. Der Raum zeigt sich als Zone der Schweben, als Zwischenbereich, in dem die Möglichkeit von Raum erfahrbar wird.

Das Ereignis, das sich zwischen Bild, Raum und Betrachtung vollzieht, lässt sich als ein »Mehr als ein Bild« beschreiben. Gemeint ist kein Zusatz zum Sichtbaren, sondern jene Zone, die jedem Bild eingeschrieben bleibt und sich doch einer endgültigen Benennung entzieht. Der Raum macht diese Lücke nicht sichtbar, doch er lässt sie spürbar werden. Er hält an ihr fest, ohne sie zu schließen, ähnlich einer Tür, die nicht vollständig geöffnet ist und gerade dadurch die Möglichkeit ihrer Öffnung bewahrt.

1 Gaston Bachelard: Poetik des Raumes. Aus dem Französischen von Kurt Leonhard, Frankfurt am Main 1987, S. 29 f.

Über Kreativität und Kreaturen

Marie Laforge

Kreieren – aus lateinisch ›creare‹: (er)schaffen, (er)zeugen, (er)wählen – bedeutet, etwas hervorzubringen, was so zuvor nicht existiert hat. Jeder Prozess der Schaffung eines Kunstwerks besteht darin, aus dem Nicht-Existierenden ein Werk zu ziehen, um es in die Welt einzuführen, in der wir leben. Dazu können Künstlerinnen und Künstler auf die begrenzten Ressourcen an elementaren Stoffen zurückgreifen, die unsere endliche Welt bietet: das Photon, die kleinsten Teilchen aus Papier, Holz oder Marmor; in der digitalen Welt das Bit oder auch das Pixel. Die Möglichkeiten, die sich hier bieten, sind nicht nur zu Beginn der Schöpfungskette durch die Bandbreite der verfügbaren Materialien und die damit verbundenen physikalischen Gesetze begrenzt, sondern auch am Ende durch unsere Fähigkeit als Menschen, sie biologisch wahrzunehmen. Dazwischen, im Zentrum des Prozesses, befreien sich Künstlerinnen und Künstler von diesen Zwängen, indem sie die unendlichen Kombinationsmöglichkeiten dieser begrenzten Elementarteilchen erforschen. Sie können dabei auch auf bereits komplexere Elemente, schon existierende und aggregierte Materialien zurückgreifen, um ein neues Werk zu schaffen.

In beiden Fällen kreieren sie durch die Auswahl, Anordnung, Gegenüberstellung, Herausnahme und Umwandlung der Elemente, die sie für eine Arbeit verwenden, eine neue Entität. In ihrer Serie »Schneeball«, 1987 (Abb. 10) dekliniert **Dörte Eißfeldt** (*1950 Hamburg, BRD) anhand eines einzigen Originalnegativs eine Reihe von fotografischen Abzügen. Durch ihre strenge Anordnung nebeneinander bilden sie ein Ganzes, in dem die Dynamik der Verbindungen zwischen den Abzügen ihre Unterschiede und die vielfältigen Möglichkeiten des fotografischen Mediums in der Dunkelkammer hervorhebt und die Vorstellung von der Fotografie als einfacher Aufzeichnung der Realität widerlegt. Indem **Peter Miller** (*1978 Burlington, Vermont, USA) in seinem Werk »Set« (Abb. 9), 2016 Bilder von Sonnenuntergängen aus dem Internet auswählt, in einer Reihenfolge organisiert und schnell hintereinander zeigt, setzt er nicht nur die gesammelten Bilder in Bewegung, sondern stellt auch all diejenigen in einen Zusammenhang, die das Bedürfnis verspürt haben, dieses alltägliche Ereignis zu fotografieren und online zu stellen. Durch die Gegenüber-

stellung verschiedener zweidimensionaler Blickwinkel aus derselben Perspektive eröffnet **David Hockney** (*1937 Bradford, Vereinigtes Königreich) einen neuen dreidimensionalen Raum, der nur durch die physische Nähe der Fotografien in seinem Tableau geschaffen werden konnte (Abb. 11). **Katarína Dubovská** (*1989 Ružomberok, Tschechoslowakei) schlägt in »Intertwined Conditions (II)«, 2019–2020 vor, den fotografischen Prozess zu zerlegen, indem sie die verschiedenen Komponenten, aus denen sich eine Fotografie zusammensetzt, trennt und sie dann als ein Ganzes präsentiert, das die Materialität des Mediums zusammenfasst (Abb. 14). Nach der eigenen konzeptuellen Logik dieses Werks wird die Fotografie in einer normalerweise unsichtbar bleibenden Weise sichtbar: skulptural und nicht mehr repräsentativ. **Adrian Sauer** (*1976 Berlin, DDR) treibt in seiner Serie »Ziegel«, 2021 die Bildbearbeitung bis an ihre äußersten Grenzen: Indem er jedes Pixel eines Fotos umwandelt und durch seine entsprechende digitale Kunstfarbe ersetzt, greift er in einer Art digitaler Neuinterpretation das »Theseus-Paradoxon«¹ auf und regt uns dazu an, unsere eigenen Beziehungen und Grenzen gegenüber der Fotografie zu hinterfragen (Abb. 12, 13). Was halten wir eigentlich für eine Fotografie und was (warum) nicht?

Indem die Fragmente nach einem bestimmten Prinzip, das dem künstlerischen Konzept der Künstlerin oder des Künstlers folgt, zusammengesetzt werden, schaffen sie eine neue, eigenständige Einheit. Wie ein Organismus, der sich nach seinen eigenen Grundprinzipien und internen Verbindungen organisiert, abgrenzt und

funktioniert, gleicht das Kunstwerk einem autonomen Wesen. Auch ein Kunstwerk ist niemals nur die Summe der Fragmente, die während des Schaffensprozesses verwendet wurden und aus denen es besteht. Indem Künstlerinnen und Künstler diese Elemente auswählen und nach einem Konzept, einer Idee, einem Verfahren oder einer Intuition, der sie folgen, miteinander verbinden, schaffen sie ein autonomes und autark funktionierendes System. Dies hindert die Arbeiten jedoch nicht daran, mit anderen Werken in einen Dialog zu treten, beispielsweise im Rahmen einer Ausstellung. Die getrennte Betrachtung der fragmentarischen Elemente, die zur Schöpfung geführt haben, kann zu einem besseren Verständnis des kreativen Prozesses beitragen. Die Emotionen, die man beim Betrachten eines Werks empfindet, beruhen jedoch auf der Erfahrung, die man mit dem Gesamtwerk macht, mit dieser Kreatur, die eine Seele hat und das Ergebnis der Dynamik zwischen den miteinander vernetzten Elementen darstellt.

¹ Das bereits in der Antike aufgeworfene Theseus-Paradoxon berührt die Frage, ob ein Gegenstand (hier das Schiff des Theseus) seine Identität bzw. seinen Wesenskern verliert, wenn jedes seiner Einzelteile nacheinander ausgetauscht wird.

Das Zusammenhängende aufbrechen – Ein Versuch

Charlotte Anna Rathmann

Künstlerische Positionen treffen im begehbaren Raum auf bewusste und unbewussteste Erwartungshaltungen. Sowohl künstlerische Positionen als auch unsere Erwartungshaltungen haben das Potenzial, uns hinter Licht zu führen, zu blenden und einander auszuspielen. Mit der Bewegung durch den Raum vervielfachen sich Pers-

pektiven: Visuelle oder auch akustische Impressionen verdichten sich und rufen unterschiedlichste Gedanken und Gefühle hervor. Es entsteht ein Eindruck, der sich in zahlreiche Richtungen erkunden lässt. Wir können entscheiden, uns diesen Richtungen hinzugeben – Verbindungen schaffen, erweitern oder auch verwerfen.

Techniken zur Dekonstruktion digitaler Bildwelten stehen im Mittelpunkt der Arbeiten von **Adrian Sauer** (*1976, Berlin, DDR) und **Katarína Dubovská** (*1989, Ružomberok, Tschechoslowakei). Ihre Methoden hinterfragen gezielt die Idee und Materialität digitaler Bildproduktion. Im Einzelbild existiert Adrian Sauers »Ziegel« für sich, nicht aber in der Serie, 2021, die ihn erst hervorgebracht hat, um ihn zu reihen, Schicht um Schicht zu stapeln und schließlich zum Bauwerk zu formen (Abb. 12). Die Porträts der normierten Steine verweigern sich der genaueren Einordnung. Sie sind das Neue, das Alte, das Einzigartige, das Universelle. Zwischen Fotografie und Malerei verarbei-

Abb. 12
Adrian Sauer, Strangpressziegel und Wasserstrichziegel, Dünnformat, gruppiert, Hof, 2021, aus der Serie: Ziegel



Abb. 13
Adrian Sauer, Wasserstrichziegel, Dünnformat, gruppiert, Hof, 2021, aus der Serie: Ziegel

tet Adrian Sauer Rohmaterial zu einer Camouflage, er tarnt oder verschleiert es. Der Auftrag einer digitalen Farbebene verwehrt uns den Blick auf die präzise aneinandergereihten Pixel, die unsere Wahrnehmung zu einem digitalen Bild formen.

Katarína Dubovská hingegen experimentiert in »Intertwined Conditions (II)«, 2019–2020 mit den Aggregatzuständen des fotografischen Prozesses, indem sie die Verflechtung fotografischer Materialien aufbricht (Abb. 14). Durch die Rückführung des digitalen Bildes ins Analoge erforscht die Künstlerin die Zustände der ständigen Materialveränderung und -verarbeitung. Ihre Laborarbeit, die sich den Werkstoffen fotografischer Bildproduktion widmet, löst die Fotografie

aus ihrer seriellen Verkettung; innerhalb verschiedener Verfahren wird das Bild recycelt, bis es dem Fotografischen fremd scheint. Katarína Dubovská modelliert feste Bildanteile zu Clustern, während gelöste Tinte in transparenten Wasserbeuteln zu flüssigen Extracts wird. Im maximalen Kontrast entstehen neue, temporäre Materialbeschaffenheiten: Zu steinähnlichen oder aber fluiden Objekten transformiert, fragt »Intertwined Conditions (II)« nach den Konditionen der Lesbarkeit von Bildmaterial.

Momentaufnahmen im Negativ, allesamt auf 35-Millimeter-Analogfilm linear aneinandergereiht und in verschiedenen lange Abschnitte sequenziert. Zu Hunderten und Tausenden zusammengetragen lassen sie sich zu lichtundurchlässigen Blöcken



verdichten. Die Oberflächen normierter Bildträger verdunkeln sich und werden zum massiven Speichermedium. **Philipp Goldbach** (*1978, Köln, BRD) veranschaulicht mit seiner Serie »Batch«, 2018, wie Fotografie Raum einnimmt (Abb. 6). Bei genauer Betrachtung sind jedoch nicht alle Flächen der Bausteine so glatt wie ihre Oberfläche. Die komprimierten Stapel kommen nicht ohne Überstände aus, die die Seiten der Blöcke mit Unebenheiten ausstatten. Das Objekt wird zum scharfkantigen Bauklotz eines einzigartigen Speichers aufgetürmt.

Die künstlerischen Positionen geben sich unkonventionellen Versuchungen des Materials hin und erschaffen dabei eigene Systeme zum Umgang mit dem Fotografischen. Die Neukonfigurationen untergraben und hinterfragen etablierte Verfahren zur Bildverarbeitung, die ständig voranschreiten und doch in ihren eigenen Logiken gefangen sind. In ihrem Umgang mit Bildträgermaterial erschaffen Adrian Sauer, Katarína Dubovská und Philipp Goldbach neue Räume – Paralleluniversen, in denen das Fotografische außerhalb gängiger Funktionssysteme stattfindet. Wir können uns zu den Kunstwerken im Raum ins Verhältnis setzen und beobachten, wie sich unsere Augen öffnen.

Abb. 14
Katarína Dubovská, Intertwined Conditions (II),
2019–2020

Was bleibt bestehen?

Fenna Akkermann

Wie oft hinterfragen wir im Alltag, wie sich die visuelle Welt, mit der wir kontinuierlich kommunizieren und sie damit gleichzeitig erweitern, eigentlich zusammensetzt und was notwendig ist, damit sie entsteht? Die Nutzung von digitalen Mediensystemen ist an eine Interaktivität gebunden, die eine Voraussetzung dafür ist, dass wir Ideen und Meinungen weitergeben können.¹ Das Betrachten einer Fotografie auf dem Smartphone umfasst oft nur wenige Sekunden. Wenige Sekunden, die wir innehalten, uns von einem Bild ansprechen lassen und dann unmittelbar zum nächsten Bild übergehen. Wie es dazu kommt, dass wir die Bilder vor uns sehen und mit ihnen interagieren können, hinterfragen wir dabei kaum.

Fotografie hat im Digitalen eine andere Materialität als im Analogen. Das Materielle der digitalen Aufnahmen wird auf der Benutzeroberfläche nicht sichtbar und erscheint vielmehr zweidimensional. Die Annahme, digitale Bilder seien nicht materiell, geht mit der zusätzlichen Vermutung einher, dass sie aufgrund dieser Eigenschaft keinen bestehenden Raum einnehmen könnten.² Digitale Fotografien bauen sich nicht aus physisch greifbaren Materia-

lien auf und verfügen doch über eine eigene Materialität, der ein größerer Stellenwert beigemessen werden sollte. Für ihre Entstehung benötigen wir ein Gerät mit einer Kamerafunktion, das sich wiederum aus verschiedenen Teilen wie einer Linse aus Glas oder Kunststoff und einem Sensor zusammensetzt. Nach dem Auslösen wird der Lichteinfall erfasst und in Bildinformationen umgewandelt. Digitale Bilder setzen sich aus Daten zusammen, die auf einem digitalen Datenträger gespeichert werden.

Doch wohin »verschwinden« digitale Fotografien, wenn sie nicht zirkulieren und laufend mit anderen geteilt werden? Während analoge oder gedruckte Fotografien auch an physischen Orten wie in Archiven oder Fotoalben aufbewahrt werden können, bleibt für Bilder, die ausschließlich in digitalem Format vorhanden sind, die Speicherung in Online-Archiven, auf Festplatten oder in Sozialen Medien. Die Daten, aus denen die Fotografien bestehen, müssen an einem virtuellen Ort gespeichert werden. Nachdem wir sie angesehen haben, wird also die ständig anwachsende Anzahl von Fotografien nicht direkt gelöscht, sondern verbleibt

in Clouds und benötigt Speicherplatz. Dieser Speicherplatz wird durch Datenserver zur Verfügung gestellt, die viel Energie brauchen, um große Mengen an Daten dauerhaft zu speichern.³ Da dieser Kontext und seine Auswirkungen auf die Umwelt für uns unsichtbar bleiben, ist es oft schwer, die Daten und die Möglichkeiten, die sie uns geben, angemessen wertzuschätzen. Die Übersetzung der beschriebenen Zusammenhänge in eine greifbare Präsentation, die zum Beispiel im Rahmen

von Ausstellungen sichtbar macht, welche Vernetzungen sich in den Schichten der digitalen Fotografien finden lassen, kann durch die künstlerische Auseinandersetzung erfolgen.

1 Manfred Faßler: »Bildlichkeit. Navigationen durch das Repertoire der Sichtbarkeit«, Wien u. a. 2002, S. 206 f.

2 Nadia Bozak: »Digitale Bilder und die Kosten der Ressourcenextraktion«. In: Boaz Levin, Esther Ruelfs, Tulga Beyerle (Hg.), *Mining Photography. Der ökologische Fußabdruck der Bildproduktion* (Kat. Ausst. Hamburg 2022, Wien 2023, Winterthur 2023–2024), Leipzig 2022, S. 151–160, hier S. 151.

3 Bozak, »Digitale Bilder und die Kosten der Ressourcenextraktion«, S. 158 f.

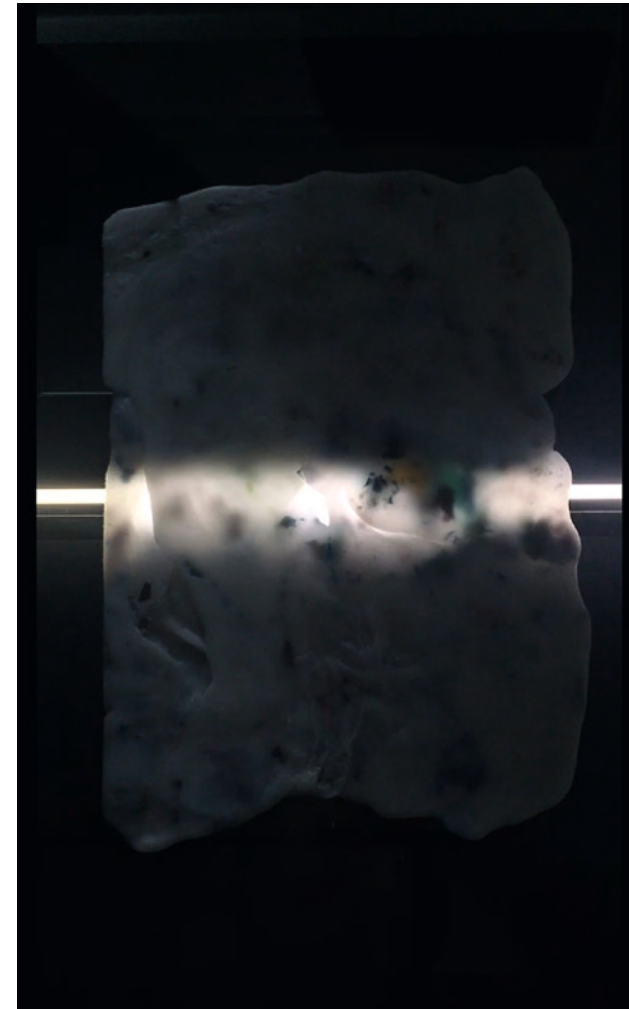


Abb. 15
Katarína Dubovská,
Intertwined Conditions (II).
(Pi-)Petting_2691,
2019/2020 (Standbild)

Ich ich ich
inmitten der Lichter.

Ich ich ich
performe
für dich,
für mich,
für uns.
Was siehst du?
Wie siehst du mich?
Was siehst du in mir?

Ich ich ich
Wer bin ich?
Was bin ich?

Ich ich ich
projizier deine Gedanken auf mich.
Wer bin ich für dich?

Ich ich ich
nur ich
und du.
Du machst aus meinem Körper,
aus meinem Sein,
aus meiner Kleidung,
aus dem, was ich trage,
was ich arbeite,
was ich mag,
was ich nicht mag,
was ich bin,
wer ich bin für dich.

Ich ich ich
stelle mich dar.
Aber es geht nicht um mich,
eigentlich geht es nie um mich,
um das, was ich wirklich bin.
Eigentlich geht es immer um alles andere.
Um das, was ich sein sollte,
was ich nicht bin,
schon lange nicht mehr bin,
oder noch werden könnte,
wie ich mich optimieren könnte.

Ich ich ich
und nicht ich.

Was bin ich ohne deinen Blick auf mich?



Abb. 17
Jürgen Klauke, Selfperformance, 1972 (Detail)

Ein Bild ist ein Weg ist ein Bild ist ein Weg eines Stuhls

Hugo Höfler und Alexander Tirel

»Humor kommt vor, aber ist nicht gesucht. Er ist einfach bei mir zuhause.«¹

Ein fliegender Stuhl, ein explodierendes Zelt, eine durch den Wald fliegende Drohne: scheinbar willkürliche, zufällige und unbedachte Aktionen. In der Kunst **Roman Signers** (*1938 Appenzell, Schweiz) ist aber nichts dem Zufall überlassen. Die waghalsigen Experimente, die nicht selten zur Zerstörung der Alltagsgegenstände führen, folgen vielmehr einem sorgfältigen Aufbau. Zugleich besitzen die dem künstlerischen Prozess innewohnenden Komponenten – die detaillierte Vorbereitung, das riskante Unterfangen, die feinsinnige Leichtigkeit und das brutale Zerstören – eine gewisse Ironie, ja eine Art Humor, der einem in Erinnerung bleibt.

Wollte man die beiden Begriffe – Humor und Ironie – definieren, so könnte man mit Vladimir Jankélévitch sagen,

ersterer sei eine feinsinnigere Version der letzteren.² Ironie, definiert als eine Haltung, die den Ernst stechend aufhebt, ist, so Jankélévitch, »die Macht, zu spielen, sich in die Lüfte aufzuschwingen, mit den Inhalten zu spielen, entweder um sie zu verleugnen oder um sie neu zu schaffen«.³

Beim Humor hingegen sei das letzte Wort nie eines, um zu spotten.⁴ Alltäglichen Schwierigkeiten und Missgeschicken wird mit heiterer Gelassenheit, Sympathie und ohne Vorwurf begegnet.

Kombiniert man beide Haltungen, so lässt sich von humorvoller Ironie sprechen:

Das, was ironisiert wird, wird nicht gedemütigt. Die Haltung jedoch, die auf subtile Art und Weise zu kommentieren versucht, schafft eine Diskrepanz zwischen Schein und Wirklichkeit. Zum einen soll diese Haltung hinterfragen, zum anderen wiedererkennbaren Alltagsgegenständen



Abb. 18
Roman Signer,
Aktion im Kurhaus Weissbad, 1992

innerhalb der Kunst mit einer Leichtigkeit begegnen. »[Künstlerische] Arbeit soll immer eine Leichtigkeit haben, sie soll nicht schwer sein«, so Roman Signer.⁵ Aber was so oberflächlich positiv oder neutral erscheint, ist wiederum tiefer besehen Kritik, denn durch diesen Unterschied zwischen dem, was gesagt wird, und dem, was gemeint ist, entsteht gerade der humorvolle Effekt. Man kann also auch von einer Art Lässigkeit sprechen, die sich der Schweizer Künstler zu eigen macht.

Schauen Sie sich, Leserin und Leser, einmal das Kunstwerk »Aktion im Kurhaus Weissbad« aus dem Jahre 1992 an (Abb. 18). Merken Sie auch, dass das abgebildete Spielen (ein mittels einer kleinen Explosion aus einem Fenster katalysierter Hocker) zwar kindisch und frivol erscheint, die Tatsache, zu spielen, aber ernst ist, wie schon Aristoteles schreibt?⁶

Charakteristisch für Roman Signer ist die funktionale Negation der Gegenstände. In anderen Worten, der Großteil seiner Praxis basiert auf einer spielerischen Auseinandersetzung mit den Dingen, die in Bezug auf die Umwelt – meist sind es die natürlichen Kräfte – eine neue Form und Funktion gewinnen. Er spielt mit vorherrschenden Elementen, um sie faktisch neu zu schaffen, oder genauer: um aus dem, was ist, Neues zu gestalten. Die Negation zielt jedoch nur auf die dem Gegenstand zugeordnete Funktion. Nehmen wir als Beispiel die Brille, deren Nutzen auf der Hand liegt: Man will damit besser sehen. Gleichzeitig besteht jedoch die Möglichkeit, mit ihren Gläsern Feuer zu entzünden. Roman Signer wählt stets einen solchen zweiten Zugang zu den Dingen.

Sein Schaffen beschränkt sich gleichwohl nicht darauf, Feuer zu machen. Er fragt sich immer auch, wie dieses Feuer aussehen soll: Glimmt es nur oder brennt es bereits lichterloh?

Spiele ermöglicht es, konventionelle und vorgebaute Ansätze bewusst abzulehnen. Der Ernst des Spiels gründet in der Tatsache, dass dabei neue Funktionen – also neue Möglichkeiten – kreierte und vorgestellt werden.

Die oben genannte Negation läuft daher nicht ins Negative aus, indem sie das Gegenüber einfach einschränkt. Sie mündet ins Feld der Potenzialität, ja sie eröffnet neue Wege – wie beispielsweise den Weg eines Hockers mitten aus dem Fenster.

1 Louisiana Channel: »Artist Roman Signer: It's Not Forbidden to Laugh | Louisiana Channel«, 07.09.2023, [YouTube] <https://www.youtube.com/watch?v=PKugd04zhHA>, 20:55 (letzter Zugriff: 23.11.2025).

2 Vgl. Vladimir Jankélévitch: Die Ironie, Berlin 2023 (frz. L'ironie, Paris 1964), S. 171–172.

3 Ebd., S. 18.

4 Ebd., S. 171.

5 »Artist Roman Signer: It's Not Forbidden to Laugh | Louisiana Channel«, 19:45 (letzter Zugriff: 23.11.2025).

6 Vgl. Aristoteles, Nikomachische Ethik, X, 6, 1176b.

In der Welt sein heißt, die Welt gestalten

Steffen Siegel

Bei manchen Kunstwerken scheint es so, als seien sie immer schon da gewesen. Wir sind vertraut mit ihnen, nehmen sie für selbstverständlich und vielleicht deshalb auch gar nicht mehr wirklich wahr. Dann aber gibt es auch solche Kunstwerke, bei denen wir uns ganz genau an eine erste Begegnung erinnern können. Wir blickten seinerzeit auf sie und spürten in jenem Augenblick, dass wir etwas sehen, das uns neu ist. Auf diese kleinen – oder manchmal sogar großen – Erschütterungen unserer Sehgewohnheiten können wir ganz unterschiedlich reagieren: verblüfft, irritiert, erfreut, verärgert oder auch amüsiert.

Ich kann mich noch sehr genau an jenen Nachmittag erinnern, an dem ich zum ersten Mal einige jener Sequenzen sah, an denen der Künstler **Helmut Schweizer** (*1946 Stuttgart, Amerikanische Besatzungszone) im Lauf der 1970er Jahre arbeitete und die er unter dem ebenso nüchternen wie treffenden Titel »Handlungen« zusammenfasste (Abb. 19). Die Kunststiftung DZ BANK hatte eine kleine Sonderausstellung eingerichtet, die sich mit auch heute noch wichtigen Fragen beschäftigte: Wie gut altern Foto-

grafien?¹ An welchen fotografischen Materialien wiederum nagt der Zahn der Zeit? Auch Teile von Helmut Schweizers »Handlungen« sind hiervon betroffen.

Neben recht gut erhaltenen Sequenzen in Schwarz-Weiß hatte er einige Gruppen in Farbe angelegt; und gerade diese Farbfotografien unterliegen dem Problem der raschen Alterung. In der Ausstellung sah ich diese Bilder. Sie zeigten kleine Szenen in der Natur: Eine Hand streift von einem Zweig Raureif oder knipst von einem Pilz den Kopf ab. Mir war es nicht besonders wichtig, dass in diesen historisch gewordenen Abzügen die Farben, wie man so sagt, »umgekippt« waren. Denn viel wichtiger schien – und scheint – mir das zu sein, was Helmut Schweizer uns hier vor Augen führt: eine überaus einfache und dennoch sehr komplexe Form, mit den Mitteln der Fotografie über uns in der Welt nachzudenken.

Dass sich Helmut Schweizers künstlerische Arbeit innerhalb von sieben Jahren zu mehr als einhundert »Handlungen« summiert hatte, wusste ich seinerzeit noch nicht.² Um zu verstehen, worauf es ihm in diesem Werk ankam, genügten bereits wenige Motive. Jede einzelne Handlung

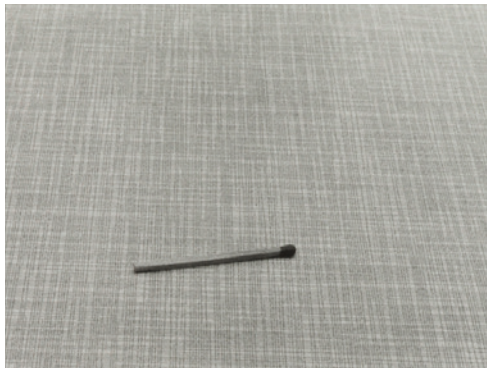


Abb. 19
Helmut Schweizer, Ohne Titel, 1972/2005,
aus der Serie: Handlungen – Alltägliches,
1972–1975 (Detail)

setzt sich aus drei Bildern zusammen, die in vertikaler Anordnung in einem Rahmen zusammengefasst werden. Wir sehen eine Hand, die ein Streichholz abbrennt, ein Ei aufschlägt, einen Lichtschalter drückt oder einen Nagel in die Wand schlägt (Abb. 20). Nichts daran ist besonders ungewöhnlich – im Gegenteil. Von ganz alltäglichen Beobachtungen ausgehend, stellt der Künstler eine Grundsatzfrage: Was genau heißt es, sich handelnd in der eigenen Umgebung zu entfalten, auf sie einzuwirken und sie zu verändern?

Wir haben für solche Formen der Einwirkung andere Begriffe zur Verfügung: »impact« zum Beispiel oder auch »Fußabdruck«. Deutlich wird dabei zugleich ein Interesse, dem Helmut Schweizer bereits mit dieser frühen Arbeit nachging und das seit Jahrzehnten sein künstlerisches Werk prägt: eine Reflexion auf die ökologischen Dimensionen unseres Daseins. Gewiss liegt es nicht sofort auf der Hand, bei einem in die Wand geschlagenen Nagel sogleich Grundsatzfragen von Umweltschutz und Klimawandel zu stellen. Folgt man aber der von Helmut Schweizer bis heute gezogenen künstlerischen Linie, so zeichnet sich ab, wie entscheidend gerade solche Fragen nach einer durch den Menschen bewirkten Veränderung bereits in den »Handlungen« gewesen sind.

In der Welt sein heißt, die Welt gestalten. Es handelt sich um Prozesse, die sich in der Zeit entfalten oder, wie Helmut Schweizers Sequenzen demonstrieren, von einem Bild zum nächsten. Die offenkundige Einfachheit der hier gezeigten Dreischritte lässt sich mit einer Bedienungsanleitung vergleichen. Es mag unwahrscheinlich sein, dass wir anhand

eines solchen Tableaus lernen wollen, wie man ein Ei aufschlägt oder ein Streichholz abbrennt. Aber wir können besser verstehen, dass unsere je eigene Subjektivität immer schon in Beziehung steht zu all dem, was uns als Mitwelt und Umwelt umgibt.

Leuchtete mir all das ein, als ich Helmut Schweizers »Handlungen« in Frankfurt am Main zum ersten Mal sah? In der Rückschau erinnere ich mich vor allem daran, dass ich bei erstem Hinsehen spontan lachen musste. Es war ein erfreutes und anerkennendes Lachen. Denn mir gefiel der Minimalismus dieser kleinen Bildfolgen, in denen sich das Einfache mit dem Komplexen berührt und das vollkommen Vertraute mit dem vielleicht noch nicht Bedachten. Mich freute die sanfte, vollkommen unaufdringliche Didaktik dieser Sequenzen, die uns stutzig werden lassen und auf diese eine Frage dringen: Was genau wird aus unseren Handlungen folgen?

1. Diese Kabinettausstellung fand statt anlässlich des von der Kunststiftung am 21. November 2014 ausgerichteten Symposiums »Reproduktion in der Fotokunst – Erhalt des Originals, Neuproduktion oder Interpretation?«.

2. Zum ersten Mal zusammengeführt werden sie alle in dem soeben beim Verlag Spector Books erschienenen Buch: Helmut Schweizer: Handlungen. Actions, hg. von Steffen Siegel unter Mitarbeit von Luis Lucyga, Leipzig 2026.

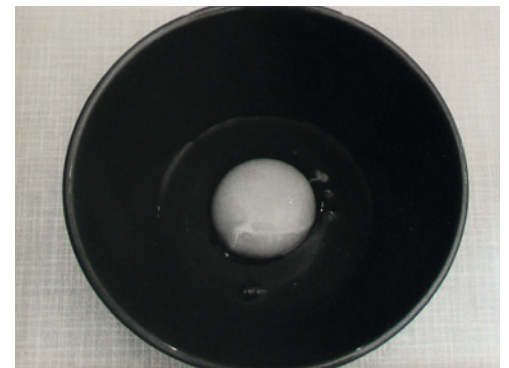
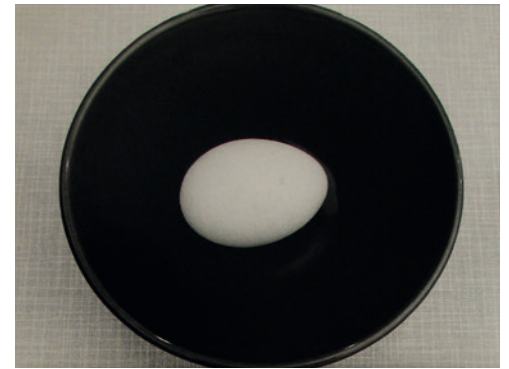


Abb. 20
Helmut Schweizer, Ohne Titel, 1972/2005,
aus der Serie: Handlungen – Alltägliches,
1972–1975 (Detail)

Der Theodolit als Dispositiv der Sichtbarmachung und Kontrolle

Alexandre Kurek

»As the eye, such the object«¹ (»Wie das Auge, so das Objekt«), schrieb der englische Dichter und Maler William Blake bereits 1808. Er meinte damit, dass die Wahrnehmung der Welt nicht neutral oder objektiv ist, sondern immer vom

Blick, der Perspektive oder dem Bewusstsein der Betrachtenden abhängt; dass also das, was wir sehen – das Objekt – immer durch unsere eigenen Vorstellungen, Empfindungen und Interpretationen – unsere Vorannahmen – gerahmt und aus

dieser Rahmung heraus betrachtet, eingeordnet und bewertet wird. Unser Blick ist daher nie indifferent, sondern immer an eine spezifische Position gebunden – sowohl im übertragenen als auch im wörtlichen Sinn. Genau hier setzt die Künstlerin **Heba Y. Amin** (*1980 Kairo, Ägypten) mit ihrer Arbeit »The Earth is an Imperfect Ellipsoid«, 2014/2020 an (Abb. 21). Begriffe wie Blick, Perspektive, Rahmung und Position bilden zentrale Elemente ihrer Untersuchung dessen, was es bedeutet, eine Kamera auf etwas oder jemanden zu richten und ein Bild zu erschaffen, und dieses Bild durch kontinuierliche Zirkulation und Wiederholung so zu stabilisieren, dass es irgendwann als selbstverständlich erscheint. Sie geht allerdings

noch einen Schritt weiter, indem sie nicht nur hinterfragt, wie bestimmte Körper, insbesondere die Körper marginalisierter und vulnerabler Gruppen, wahrgenommen, sondern auch, wie diese medial vermittelt werden.

Heba Y. Amin bedient sich hierfür, neben einer Kamera als Aufnahmegerät, eines weiteren historisch signifikanten Apparats: des Theodolits. Es handelt sich dabei um ein Gerät zur Messung von Horizontal- und Vertikalwinkeln, das in einem engeren technischen Sinn seit dem 18. Jahrhundert existiert und sowohl in der zivilen Landvermessung als auch in der militärischen Kartografie bis heute verwendet wird. Als Vermessungsinstrument bildet er eine wichtige Grundlage für das

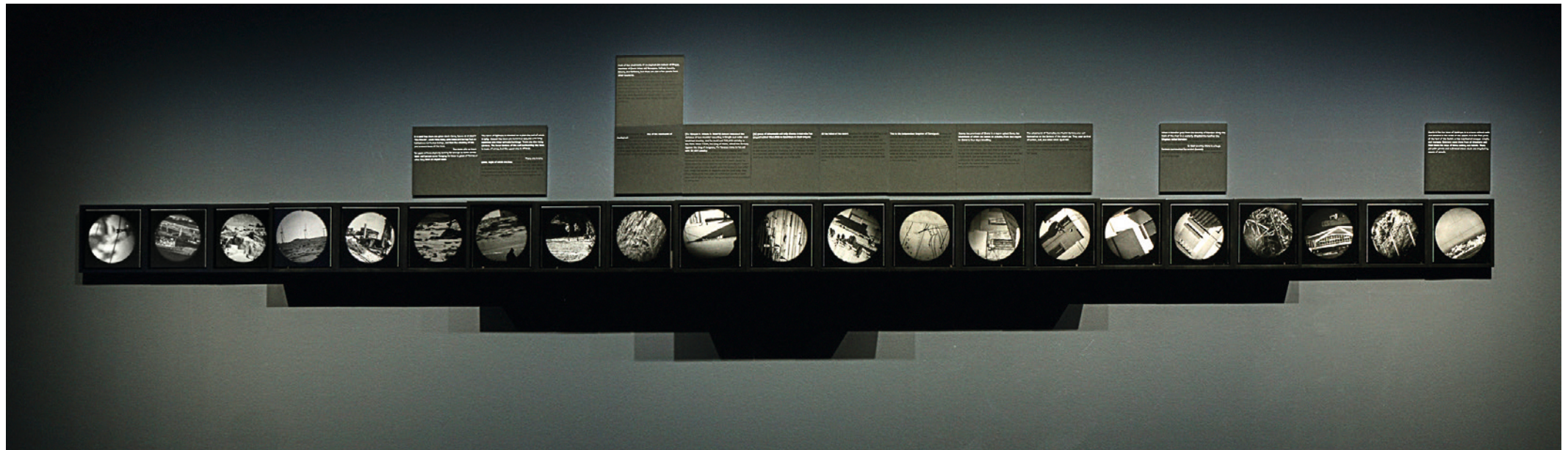


Abb. 21
Heba Y. Amin, The Earth is an Imperfect Ellipsoid, 2014/2020

Ziehen von Grenzen und das Bestimmen von Eigentum, hier speziell im Kontext kolonialer Kartografie, in der die Sichtbarmachung von Land und Körpern als eine Grundvoraussetzung des Beherrschens gilt. Der Theodolit lässt sich jedoch nicht nur als Messinstrument beschreiben, das lediglich quantifizierbare, statistische Daten erzeugt. Er stellt zudem eine Medientechnik dar, die den Blick in ein regelbasiertes, kalkulierbares System überführt, und gleichzeitig ein mediales Verfahren der Territorialisierung, das räumliche Beziehungen nicht nur abbildet, sondern auch hervorbringt, den Raum selbst also zu einem durch Medien hervorgerufenen Objekt werden lässt.

Der ungewöhnliche Charakter von Heba Y. Amins Bildern – ein sehr enger, kreisrunder Bildausschnitt, der eine räumliche Distanz zum Motiv sichtbar macht – entsteht dadurch, dass sie durch das Fernrohr des Theodolits hindurch fotografiert. Diese optische Vorrichtung kann in ihrem Erscheinen wie auch in ihrer Funktion als Anspielung auf das Zielfernrohr eines Gewehrs verstanden werden – ein Eindruck, der durch das gelegentliche Auftauchen eines Fadenkreuzes in ihren Bildern noch verstärkt wird. Die Künstlerin lässt hier bewusst nur eine einzige Perspektive zu, die der Beobachtung aus der Distanz, und zwingt uns als Betrachtende somit dazu, eine bestimmte Position zu dem einzunehmen, was wir auf ihren Bildern sehen. Auf diese Weise macht sie auf die Reproduktion einer dominanten Form des Sehens im Verhältnis von Wissen und Wahrnehmung aufmerksam und organisiert zugleich unseren Blick: Indem wir also selbst durch dieses Zielfernrohr

blicken, müssen wir zugleich unsere eigenen Ansichten und (Vor-)Annahmen überdenken und reflektieren, was diese konstituiert.

Heba Y. Amins Verwendung eines Theodolits in Kombination mit einer Kamera kann so auch als Hinweis auf die hegemonialen Strukturen verstanden werden, die unser Sehen insgesamt bestimmen. Strukturen, die festlegen, worauf wir wie blicken und warum – bezogen auf »The Earth is an Imperfect Ellipsoid«: wie wir auf den Braunen Körper² blicken und diesen wahrnehmen. Ihr Werk wirft Fragen sowohl danach auf, was dargestellt bzw. abgebildet wird und was nicht, als auch danach, wie dargestellt bzw. abgebildet wird und wie nicht, und offenbart so eindeutig einen der wichtigsten Aspekte von (Medien-)Bildern: Sie sind nämlich immer zuerst eine (perspektivische) Konstruktion, die im Verhältnis von Körper (Auge), Apparatur (Theodolit) und System (Kultur) entsteht und deshalb nie neutral ist. Der Theodolit als technisches Bildmedium und die Fotografie als bildgebendes Verfahren dienen hier als Mittel eines gleichzeitigen Sichtbarmachens des (vermeintlich) Anderen, Fremden im Außen wie auch des Anderen, Fremden in uns selbst.

1 Zitiert nach Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, London 1992, S. 70 (vgl. William Blake, »Annotation 10 Reynolds« [1808]. In: *Complete Writings*, hg. von Geoffrey Keynes, Oxford 1972, S. 456).

2 Analog zum Schwarzen Körper ist hier nicht nur eine physische Erscheinung gemeint, sondern ein System aus gesellschaftlich konstruierten Zuschreibungen, Wahrnehmungen und politischen Implikationen.

Die Stille trägt – ein lautes Nachdenken über Loredana Nemes und Sven Johne

Felix Schmale

Was ist eigentlich ein Wald? Streng genommen ist es jede größere Ansammlung von Bäumen, also Orte, an denen mehr als ein Baum steht. Im bürokratischen Sinne bezeichnet »Wald« eine Fläche, die mit »Forstpflanzen« bepflanzt ist – selbst dann noch, wenn diese Gewächse längst verschwunden sind.

Um ihn sammeln sich zahlreiche metaphorische Assoziationen: der Wald als Bild unberührter Natur, als Raum der Zusammenkunft von Mensch und Natur, als Ort, an dem Menschen die »Waldeinsamkeit« suchen, oder als Quelle künstlerischer Inspiration. Doch diese vermeintliche »Urnatur« trägt, wie der Rotbuchenforst auf Rügen zeigt. Seit dem 17. Jahrhundert wird dieser Ort forstwirtschaftlich genutzt und bürokratisch verwaltet. Caspar David Friedrich – der große Maler der Romantik – lässt sich als ein früher Dokumentar der forstwirtschaftlichen Ausbeutung des Waldes verstehen – quasi ein Pionier der Dokumentation der Naturausbeutung durch den Menschen.

Die Stille des Waldes wirkt im ersten Moment beruhigend und beinahe zeitlos. Doch hinter dieser Ruhe liegen Geschichten, die sich unsichtbar in seine Landschaft eingeschrieben haben. **Sven Johne** (*1976 Bergen auf Rügen, DDR) und **Loredana Nemes** (*1972 Sibiu, Rumänien) nähern sich dieser Stille auf unterschiedliche Weise. Dabei zeigen beide den Wald als Projektionsfläche für Geschichten und Erinnerungen. In ihren Arbeiten wird er zu einem »lieu de mémoire«, einem Ort, an dem sich historische Erfahrungen in ein kollektives Gedächtnis wandeln – stets unter den Bedingungen der eigenen autobiografischen Vergangenheit.

In Sven Johnes Videoarbeit »Vom Verschwinden«, 2021/2022 spricht ein Kind – der Sohn des Künstlers. Seine ruhige Stimme führt über die Halbinsel Jasmund auf Rügen und lässt Familiengeschichte mit den Spuren einer größeren historischen Erinnerung verschmelzen (Abb. 22). Er erzählt von seiner Urgroßmutter, die über das Meer floh, von seiner Groß-

mutter, die am Rand der Stubnitz aufwuchs, und von seinem Vater, der in Zeiten der DDR hier den schwedischen Schiffen nachsah. Hinter dieser vermeintlichen Stille liegen die Brüche des 19. und 20. Jahrhunderts: Geschichten von Flucht, Verlust und Sehnsucht, die zu Spuren und Schichten im Gedächtnis des Waldes geworden sind. Doch während diese Vergangenheit noch erzählbar zu sein scheint, gleitet seine eigene Gegenwart ins Unbestimmte. Sie ist so voller Ereignisse und Eindrücke, dass sie nur noch als trügerische Stille wahrnehmbar anmutet.

Aus Sven Johnes erzählerischer Annäherung an Erinnerung und Geschichte führt ein Gedanke weiter, der auch bei Loredana Nemes spürbar wird. Ihre Serie »Graubaum und Himmelmeer«, 2019–

2023, die an den Steilhängen der Stubnitz entstand, zeigt den Wald als narrativen Raum, als Projektionsfläche größerer Erzählungen über ihre eigene Herkunft. Auch in ihren Fotografien wird der Ort zu einem poetischen Raum, in dem Herkunft, Migration und Erinnerung aufscheinen. Ihre eigenen Texte, die viele ihrer Serien begleiten, eröffnen eine subtile Perspektive, in der Heimat kein fester Ankerpunkt ist, sondern eine Suchbewegung repräsentiert. Ihr Blick auf die Landschaft ist geprägt vom biografischen Dazwischen: zwischen Rumänien und Deutschland, zwischen Bekanntem und Fremdem, zwischen Entwurzelung und Zugehörigkeit. Die Bäume wirken auf mich wie Menschen, die ihre Körper ineinander verschränken und rhizomartig etwas Neues bilden.

In diesem Gedanken berühren sich beide Arbeiten: Sven Johnes Video handelt vom Verzweigen familiärer Geschichten im historischen Raum, während Loredana Nemes das florale Ineinander von Formen und Erinnerungen zeigt. Ihre Fotografien öffnen eine träumerische innere Landschaft abseits der vollen, grauen und reizüberfluteten Städte – Großstadteskapismus par excellence (Abb. 1). Also doch wieder Waldeinsamkeit? Ein Entkommen aus dem Urbanen, ganz im Sinne von Henry David Thoreaus Buch »Walden« (1854). Doch diese Ruhe bleibt ambivalent, denn auch sie verweist auf die kulturelle Konstruktion einer Naturvorstellung, die frei von Geschichte zu sein scheint. Genau hier treffen Sven Johne und Loredana Nemes aufeinander: Der eine lässt den

Wald erzählen, die andere lässt eine tiefe Introspektion zu.

Am Ende geht es weniger um den Ort selbst als um seine Projektion: Der Rotbuchenforst erscheint in seinem Werden als Projektionsfläche kollektiver Erinnerung und damit als transnationaler »lieu de mémoire«. Von hier aus betrachtet ist der Wald kein neutraler Ort, sondern ein politischer: Erinnerungsort, Konfliktzone, Ressource und Mythos zugleich.

Und er ist bedroht. Wären Bäume Zeugen, dann würden sie nicht von Stille, sondern von Rissen, Verlusten und Erosion berichten. Einige dieser Zeugen stürzen inzwischen ins Meer, das die Insel langsam unterspült. Sie verschwinden.

Vielleicht liegt genau darin die Verbindung beider Arbeiten. Sie entziehen dem Wald seine Unschuld. Sven Johne tut dies auf erzählerische Weise, Loredana Nemes auf visuelle Weise. Beide brechen die romantische Vorstellung auf, die der Natur die Funktion eines von Schwere befreiten Rückzugsorts zuschreibt – frei von Geschichte und Ideologien. Sie zeigen stattdessen einen Wald, der zumindest in Mitteleuropa schon immer ein von Menschen kultivierter und vor allem verwalteter Raum war.

Die Stille, die ich dort höre, ist eine Konstruktion. Eine Illusion. Vielleicht auch eine Warnung. Sie erinnert daran, dass jede Stille gefüllt ist mit Geschichten, die wir überhören oder nicht mehr erzählen können. Der Wald spricht von dieser Unfähigkeit, zuzuhören: eine Unfähigkeit, das Holz wie Barken zu manövrieren. Kein Vor und kein Zurück. Nur ein Warten darauf, ins Meer zu fallen.

Abb. 22
Sven Johne, Vom Verschwinden, 2021/2022 (Standbild)



Abzug

Fotografisch erzeugte Positivkopien von Negativen oder Positiven werden als Abzüge bezeichnet. Ein analoger Abzug kann eine Kontaktkopie sein, bei der das Negativ direkt auf das lichtempfindliche Fotopapier gelegt und belichtet wird. Auch eine Vergrößerung, bei der das Negativ in einen Vergrößerer eingelegt und auf das Fotopapier projiziert wird, bezeichnet man als Abzug. Das belichtete Fotopapier wird chemisch entwickelt und fixiert. Erst hierdurch entsteht ein für unsere Augen sichtbares Bild.

Bewegtbild

Der Begriff Bewegtbild beschreibt ein audiovisuelles Medium, das sich durch bewegte Einzelbilder definiert, die meist mit einer Geschwindigkeit von 18, 24, 30 oder 60 Bildern pro Sekunde abgespielt werden. Umgangssprachlich wird der Begriff »Video« häufig synonym mit Bewegtbild verwendet. Zum Bewegtbild zählen sowohl auf Filmmaterial aufgenommene und analog abgespielte Bilder als auch elektronisch sowie digital aufgenommene und/oder abgespielte Material.

Chromogenes PE-Papier

Chromogenes PE-Papier ist mit Polyethylen (Kunststoff) beschichtetes Papier, auf das lichtempfindliche Schichten in den Farben Cyan, Gelb und Magenta aufgetragen werden.

Collage

Der Begriff Collage leitet sich aus dem französischen »coller« (kleben) ab. Er beschreibt ein Kunstwerk, das durch das Aufkleben verschiedener Elemente auf einen Untergrund entsteht. Auch die Technik wird als Collage bezeichnet. Digital angefertigte Kunstwerke aus übereinandergelegten Elementen bezeichnet man hingegen als Montage.

Digitaldruck

Unter Digitaldrucken versteht man jegliche Druckverfahren, bei denen von einer digitalen Datei ausgehend Farbe auf ein Trägermaterial aufgebracht wird. Hierzu zählen der Pigmenttintenstrahl Druck, der Tintenstrahl Druck, der Thermosublimationsdruck und der elektrofotografische Druck.

Digitale Ausbelichtung

Wenn ein digitales Bild mithilfe von Laser oder LEDs auf Fotopapier belichtet wird, spricht man von digitaler Ausbelichtung. Im Anschluss wird das Fotopapier chemisch entwickelt. Dadurch wird die digitale Ausbelichtung zu den fotochemischen Verfahren gezählt.

Direktbelichtung

Unter Direktbelichtung versteht man kameralose Verfahren wie das Fotogramm, Foliogramm und Luminogramm. In allen Fällen wird Licht durch ein Objekt auf lichtempfindliches Papier projiziert, das im Anschluss chemisch entwickelt wird.

Film

Der Begriff Film wird in der Fotografie sowie im Bewegtbild verwendet. Er bezeichnet sowohl ein Trägermaterial als auch ein audiovisuelles Medium, das sich durch bewegte Einzelbilder definiert. Als mit einer lichtempfindlichen Emulsion beschichtetes Trägermaterial dient er in analogen Kameras als Aufnahmemedium. Er wird in unterschiedlichen Formaten hergestellt: in der Fotografie z. B. als Kleinbild, Mittelformat, Großformat oder Sofortbild; im Bewegtbild z. B. als Super-8, 16-Millimeter oder 35-Millimeter. Sowohl Positive als auch Negativstreifen, jeweils in Farbe oder Schwarz-Weiß, werden unter dem Begriff Film zusammengefasst. »Film« wird umgangssprachlich oft synonym mit Bewegtbild verwendet. Er wird sowohl für analoges als auch für digitales Bewegtbildmaterial verwendet.

Fotogramm

Bei einem Fotogramm handelt es sich um eine Direktbelichtung, bei der ein Objekt direkt auf das lichtempfindliche Papier gelegt und belichtet wird. Das durch chemische Entwicklung entstehende, nur noch durch Konturen zu erkennende Abbild entspricht in seiner Größe 1:1 dem aufgelegten Gegenstand.

Relief

Ein Relief ist eine plastische Darstellung, die sich aus einem fest mit ihr verbundenen Hintergrund hervorhebt. Reliefs werden manchmal auch als Hybride aus zweidimensionalen Bildern und Bildhauerei beschrieben.

Tintenstrahl Druck

Beim Tintenstrahl Druck oder Inkjet-Print wird Tinte aus Druckerpatronen durch kleine Düsen am Druckkopf meist auf offenesporiges Baumwollpapier gespritzt. Tintenstrahl Drucke basieren auf digitalen Dateien und werden deshalb zu den digitalen Druckverfahren gezählt. Beim Pigmenttintenstrahl Druck wird pigmenthaltige Tinte verwendet. Pigmente sind lichtunempfindliche Farbstoffe, die als feste Bestandteile in der Farbe vorliegen und nicht gelöst sind. Sie unterscheiden sich darin von Farbstoffen.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1

Loredana Nemes
Graubaum 5, 2019/2022
Graubaum 19, 2019/2022
Aus der Serie: Graubaum und Himmelmeer,
2019–2023
Digitale Ausbelichtungen auf
Silbergelatinebarytpapier
Blatt: je 60 x 45 cm
© Loredana Nemes

Abb. 2 und 7 (Detail)

Sophie Thun, All Things in My Apartment Smaller
Than 8 x 10“, 2020
Installation 140-teilig, Fotogramme auf
Schwarz-Weiß-Negativfilm, Kontaktabzüge
auf Silbergelatinebarytpapier
Blatt: je 40 x 30 cm
© Sophie Thun
Kunststiftung DZ BANK, Frankfurt am Main 2024,
Foto: Norbert Miguletz

Abb. 3

Barbara Proschak, In_let#1, 2017
Installation 112-teilig, Collage: Abzüge, Hand-
abzüge, Fotogramme, Sofortbildfotografie,
Digitaldrucke und digitale Ausbelichtungen
auf verschiedenen Papieren, Scherenschnitt,
Siebdruck auf Glas, Fundstücke, Acrylfarbe,
Folienstift, Klarsichtfolien, Klebeband, Klebefilm,
Klebezettel, Insektennadeln
Maße: divers
Installation: 215 x 175 cm
© Barbara Proschak
Foto: Barbara Proschak

Abb. 4

Jan Paul Evers, Demiurg
Aus der Serie: Apotropäische Psychotopie,
2020–2021
Installation 2-teilig,
Handabzüge auf Silbergelatinebarytpapier
Blatt: je 154,4 x 94,5 cm
Installation: 165 x 210 cm
© Jan Paul Evers

Abb. 5 und 17 (Detail)

Jürgen Klauke, Selfperformance, 1972
Installation 13-teilig,
Abzüge auf Silbergelatinebarytpapier
Blatt: je 57 x 42 cm
© Jürgen Klauke, VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Abb. 6

Philipp Goldbach, Batch_02, 2018
Aus der Serie: Batch
Installation 4-teilig, Kleinbildfilme: 35 mm,
belichtet, Farbnegativfilme,
Schwarz-Weiß-Negativfilme
Objekt: 15 x 15,5 x 3,5 cm
© Philipp Goldbach, VG Bild-Kunst, Bonn 2026
Kunststiftung DZ BANK, Frankfurt am Main 2021,
Foto: Norbert Miguletz

Abb. 8

Barbara Proschak, Leibfragmente, 2010/2017
Collage, Handabzüge auf chromogenem PE-Papier
Blatt: 13 x 14 cm
Aus: In_let#1, 2017 (siehe Abb. 3)

Abb. 9

Peter Miller, Set, 2016 (Standbild)
Bewegt看, Film, 16 mm, farbig, ohne Ton
Laufzeit: 00:09:45 (hh:mm:ss)
© Peter Miller, VG Bild-Kunst, Bonn 2026
Installationsansicht: Kunststiftung DZ BANK,
Frankfurt am Main 2024, Foto: Norbert Miguletz

Abb. 10

Dörte Eißfeldt
No. 27
No. 25
Aus der Serie: Schneeball, 1987
Abzüge auf Silbergelatinebarytpapier
Blatt: je 61 x 51 cm
© Dörte Eißfeldt, VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Abb. 11

David Hockney, Sunday Morning Mayflower Hotel,
N.Y., Nov. 28, 1982, 1982
Fotocollage auf Pappe, montiert auf Holz
Rahmen: 129 x 197,6 cm
© David Hockney

Abb. 12 und 13

Adrian Sauer
Strangpressziegel und Wasserstrichziegel,
Dünformat, gruppiert, Hof, 2021
Blatt: 75 x 50 cm
Wasserstrichziegel, Dünformat, gruppiert, Hof,
2021
Blatt: 50 x 75 cm
Aus der Serie: Ziegel
Digitale Ausbelichtungen
auf chromogenem PE-Papier
Blatt: je 50 x 75 cm
© Adrian Sauer

Abb. 14

Katarína Dubovská, Intertwined Conditions (II),
2019–2020
Installation 12-teilig, Kunststoff und Pulpe
aus verdichteten Bildfragmenten, gelöste Tinte,
Schläuche, Video
Installation: 250 x 200 x 45 cm
© Katarína Dubovská
Kunststiftung DZ BANK, Frankfurt am Main 2020,
Foto: Norbert Miguletz

Abb. 15

Katarína Dubovská, Intertwined Conditions (II).
(Pi-)Petting_2691, 2019/2020 (Standbild)
Bewegt看, farbig, mit Ton
Laufzeit: 00:00:43 (hh:mm:ss)
© Katarína Dubovská

Abb. 16

Sara Cwynar, Scroll 1, 2020 (Standbild)
Aus der Serie: Marilyn
Collage, Bewegt看, farbig, ohne Ton
Laufzeit: 00:21:35 (hh:mm:ss)
© Sara Cwynar
Image Courtesy: Sara Cwynar und Cooper Cole,
Toronto

Abb. 18

Roman Signer, Aktion im Kurhaus Weissbad, 1992
Installation 2-teilig,
Abzüge auf Silbergelatinebarytpapier
Blatt: je 24 x 36 cm
© Roman Signer

Abb. 19 und 20

Helmut Schweizer, Ohne Titel, 1972/2005
Aus der Serie: Handlungen – Alltägliches,
1972–1975
Handabzüge auf Silbergelatinebarytpapier
Rahmen: 81,7 x 46,7 cm
© Helmut Schweizer, VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Abb. 21

Heba Y. Amin, The Earth is an Imperfect Ellipsoid,
2014/2020
Installation 33-teilig, Relief: 21 Pigmenttintenstrahl-
drucke auf Baumwollpapier, 12 Laserdrucke und
handgeschriebene Texte auf Karton, Objekte aus
Holzfaserplatte, Wandfarbe
Objekt: je 19 x 19 cm, Tiefe divers
Installation: 230 x 400 cm
© Heba Y. Amin
Foto: André und Tugba Carvahlo - Chroma

Abb. 22

Sven Johne, Vom Verschwinden, 2021/2022
(Standbild)
Bewegt看, farbig, mit Ton
Laufzeit: 00:15:50 (hh:mm:ss)
© Sven Johne, VG Bild-Kunst, Bonn 2026
Foto: Sven Johne

Urheberrechtshinweis:

Alle Inhalte in dieser Publikation sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, urheberrechtlich geschützt. Die Rechte an den Texten liegen bei den Verfasserinnen und Verfassern, die Rechte an den Abbildungen bei den Künstlerinnen und Künstlern, Fotografinnen und Fotografen. Bei allen VG Bild-Künstlerinnen und -Künstlern erfolgt die Geltendmachung der Ansprüche gemäß § 60h UrhG für die Wiedergabe von Abbildungen der Exponate/Bestandswerke durch die VG Bild-Kunst.

Vermittlungsangebote zur Ausstellung

Öffentliche Führungen

Donnerstags um 18 Uhr, an jedem letzten Freitag im Monat um 17.30 Uhr sowie an jedem letzten Samstag im Monat um 17 Uhr

Kurator:innenführung

Dienstag, 5. Mai 2026, 18 Uhr; mit Dr. Christina Leber und Prof. Dr. Steffen Siegel (Folkwang Universität der Künste, Essen)

Denkanstöße

»Formatwechsel. Von der Wand ins Fotobuch«

Dienstag, 17. März 2026, 18 Uhr; mit Jan Borreck und Bella McNair (Studierende, Folkwang Universität der Künste, Essen)

»Bilder lesen, Worte sehen«

Donnerstag, 21. Mai 2026, 18 Uhr; mit Greta Aufermann und Charlotte Anna Rathmann (Studierende, Folkwang Universität der Künste, Essen)

Weitere Veranstaltungen im Rahmen der Ausstellung »n+1. Mehr als ein Bild« sind in Planung und werden rechtzeitig auf der Website der Kunststiftung DZ BANK bekanntgegeben.

Schauen Sie auch in unseren Handapparat zur Ausstellung, in dem Sie weitere Literatur zu diesem Themenfeld und den Kunstwerken finden.



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 zwischen 5 und 12 Jahren. Erwachsene Begleitpersonen sind ebenso willkommen.

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, 4. März 2026, 16 bis 18 Uhr

Sonderführungen und Workshops auf Anfrage

Ab einer Gruppengröße von 5 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. Bitte beachten Sie: Für alle öffentlichen Führungen und Veranstaltungen ist eine Anmeldung erforderlich. Die Führungen finden ab einer Teilnehmer:innenzahl von 5 Personen statt. Informationen zur Anmeldung finden Sie auf unserer Website: <https://kunststiftungdzbk.de>

Workshops

Workshop I: Wo Farbe, Form und Linie sich treffen

(Primarstufe, Sek I)

David Hockneys Hotelzimmer wirkt wie ein Puzzle, das sich in alle Richtungen ausdehnt. Zeitungen liegen direkt vor uns, das Bett erscheint aus mehreren Blickwinkeln zugleich, während Möbel und Fenster in verschiedene Richtungen kippen oder sich überlagern. Auch der Badezimerbereich, die Lampen und die Vorhänge tauchen in kleinen Fragmenten auf, die sich zu einem dynamischen Gesamtbild verdichten: Betrachten wir das Werk, entsteht der Eindruck, als würden wir uns durch den Raum bewegen, während wir ihn anschauen.

David Hockney fotografierte zahlreiche kleine Ausschnitte nacheinander und collagierte sie anschließend zu einem Bild, das mehrere Perspektiven gleichzeitig vereint – beinahe so, wie wir einen Raum tatsächlich wahrnehmen: nicht in einem einzigen Blick, sondern schrittweise. Für diesen Workshop greifen wir David Hockneys Arbeitsweise auf und sammeln Zeitschriftenausschnitte, Fotos oder gezeichnete Elemente und setzen sie an den Stellen zusammen, wo sich Farben, Formen oder Linien überschneiden. Aus diesen kleinen Schnittstellen entstehen Räume, Muster oder Fantasiegebilde.

Workshop II: Was gehört zusammen?

(Sek I, Sek II)

Bilder können auf viele verschiedene Arten miteinander verbunden sein: Sie können ähnlich aussehen, ein Thema gemeinsam haben, sich zu einer Reihe oder einem Zyklus ordnen oder sogar Gegensätze zeigen. Manchmal wirkt alles zufällig – aber sobald wir Bilder bewusst ordnen, entstehen plötzlich neue Muster, Rhythmen oder spannende Zusammenhänge.

In diesem Workshop probieren wir genau das aus: Wir sortieren und ordnen Bilder nach unterschiedlichen Strukturen, mischen sie wieder durcheinander und entdecken, wie sich dadurch neue Ideen entwickeln. Die Ergebnisse halten wir fotografisch fest, um die Wirkung der verschiedenen Ordnungen sichtbar zu machen. Im nächsten Schritt verändern, ergänzen, überlagern oder collagieren wir die Bildreihen. So entsteht eine neue Bildwelt, die aus der ursprünglichen Ordnung hervorgeht, sie aber auf faszinierende Weise verändert und weiterdenkt.

Workshop III: Fantastische Bildwelten

(Sek I, Sek II, gymnasiale Oberstufe/Kerncurriculum: Q2.1, Q2.2, Q2.5)

Für ihre Serie »All Things in My Apartment Smaller Than 8 x 10«, 2020 sammelte die Künstlerin Sophie Thun sämtliche Gegenstände aus ihrer Wohnung, die kleiner als 8 x 10 Inches sind, und belichtete sie direkt auf Fotopapier. Dadurch archivierte sie ihr Eigentum nicht nur fotografisch, sondern schuf zugleich eine Art Selbstporträt, das etwas über ihre Persönlichkeit, ihre Umgebung und ihren Alltag erzählt.

Diese Idee greifen wir im Workshop auf: Mit einem mitgebrachten Objekt experimentieren wir mithilfe eines Overheadprojektors und setzen den Gegenstand kreativ in Szene. Anschließend erweitern wir diese Projektionen zu einer fantastischen Bildwelt – inspiriert von Roman Signer, dessen Arbeiten alltägliche Objekte durch Wind, Wasser, Explosionen oder Eigenbewegung in überraschende und teils surreal wirkende Situationen versetzen. Wir entwickeln eigene experimentelle Inszenierungen rund um unsere Gegenstände und setzen sie in ungewohnte Zusammenhänge. So erhalten vertraute Objekte eine völlig neue Funktion und werden Teil einer fantasievollen Bildwelt. Dabei hinterfragen wir, was für uns als normal gilt: den gewohnten Gebrauch von Dingen, und die Möglichkeit, sie in neuen Zusammenhängen anders zu denken.

Workshop IV: Analoger Algorithmus

(Sek I, Sek II, gymnasiale Oberstufe/Kerncurriculum Q2.1, Q2.2, Q2.3)

Jeden Tag begegnen wir Hunderten von Bildern: in Social-Media-Feeds, Chats, Nachrichten, auf Plakaten oder in Suchmaschinen. Doch welche dieser Bilder bleiben im Gedächtnis – und weshalb? Einen wesentlichen Einfluss darauf haben algorithmische Auswahlprozesse, die weitgehend unsichtbar bleiben und dennoch unsere Wahrnehmung prägen.

Die Künstlerin Sara Cwynar greift dieses Phänomen in ihrer Arbeit »Scroll 1«, 2020 auf. Das Werk thematisiert die permanente visuelle Überladung, der wir uns bewusst oder unbewusst aussetzen. Ohne erkennbaren Zusammenhang ziehen Motive an uns vorüber und spiegeln das endlose Nachladen neuer Inhalte wider, wie wir es aus den Sozialen Medien kennen.

Im Workshop untersuchen wir die Funktionsweise solcher Algorithmen. Gemeinsam simulieren wir als Gruppe den Feed eines Instagram- oder TikTok-Profiles, indem wir verschiedene Rollen übernehmen. Im Anschluss analysieren wir, wie sich Inhalte verändern. Wer beeinflusst die Bildauswahl? Nach welchen Kriterien werden Themen ausgespielt? Welche Rolle spielt Werbung? Und wie kann sich ein Feed durch kleine Interaktionen plötzlich verändern?

Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
»n+1. Mehr als ein Bild«
25.02.–23.05.2026

Herausgeberin

Christina Leber

Redaktion

Clara Bolin

Bildredaktion

Jana Zimmermann

Jan Steuer

Texte

Christina Leber, Steffen Siegel
sowie Studierende des Master-Studien-
gangs für Theorie und Geschichte
der Fotografie an der Folkwang
Universität der Künste, Essen:
Fenna Akkermann, Greta Aufermann,
Franziska Derksen, Jakob Fleischer,
Hugo Höfler, Alexandre Kurek,
Marie Laforge, Louisa Lahr,
Bella McNair, Selma Mierl, Pablo Plum,
Charlotte Anna Rathmann,
Annika Reinhard, Lara Sariaydin,
Felix Schmale, Hannah Schuh,
Ellena Stelzer, Paula Stilke und
Alexander Tirel

Glossar

Jan Steuer

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 978-3-9826894-3-2

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. Imke Jacob

Dr. Christina Leber

Dr. Kirsten Siersleben

Gesellschafterin:

DZ BANK AG

Ausstellung

Kurator:innen der Ausstellung

Christina Leber, Steffen Siegel
sowie Studierende des Master-Studien-
gangs für Theorie und Geschichte
der Fotografie an der Folkwang
Universität der Künste, Essen:
Fenna Akkermann, Greta Aufermann,
Jan Borreck, Franziska Derksen,
Jakob Fleischer, Hugo Höfler,
Alexandre Kurek, Marie Laforge,
Louisa Lahr, Annabella McNair,
Selma Mierl, Pablo Plum,
Charlotte Anna Rathmann,
Annika Reinhard, Lara Sariaydin,
Felix Schmale, Hannah Schuh,
Ellena Stelzer, Paula Stilke und
Alexander Tirel

Ausstellungsmanagement

Clara Bolin

Registrier

Dietmar Mezler

Kustodin

Jana Zimmermann

Assistenz der Kustodin

Jan Steuer

Bildung und Vermittlung

Tomke Aljets

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit

Claudia Haevernick

Kunstvermittlung

Tomke Aljets
Moritz Behner
Anika Benkhardt
Berenike Berentzen
Danila Sophie Bischof
Berby Krägefsky
Michaela Kurpierz
Juliane Kutter
Salome Lübke
Robert Mondani
Jule Seibel
Isabelle Stamm
Maurice Steinbrück
Jan Steuer
Bianca Grüger (Düsseldorf)

Konservatorische Betreuung

Dierk Gessner

Ausstellungsrealisation

Dierk Gessner
Kurt Hofmann
Sandra Havlicek
Eidotech GmbH
hasenkamp
Stephan Zimmermann Lightsolutions

DZ BANK Kunststiftung gGmbH
Platz der Republik
60325 Frankfurt am Main

Eingang: Cityhaus 1
Friedrich-Ebert-Anlage

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

Telefon +49 69 7680588 00
info@kunststiftungdzbk.de
<https://kunststiftungdzbk.de>
instagram.com/kunststiftungdzbk
youtube.com/@kunststiftungdzbk

Besuchen Sie unsere
»Sammlung Online« unter
<https://sammlung.kunststiftungdzbk.de>

Öffnungszeiten

Di. bis Sa. 11–19 Uhr
Eintritt frei

Öffentliche Führungen

Jeden Donnerstag um 18 Uhr,
jeden letzten Freitag im Monat
um 17.30 Uhr sowie an jedem letzten
Samstag im Monat um 17 Uhr.
Die Teilnahme ist kostenfrei,
eine Anmeldung ist erforderlich.

Weitere Veranstaltungen finden Sie
im Innenteil unter den Vermittlungs-
angeboten sowie auf der Website
der Kunststiftung DZ BANK.

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

Nutzen Sie für Ihre Beiträge in
den Sozialen Netzwerken
#kunststiftungdzbk

ISBN 978-3-9826894-3-2

Weitere Informationen
finden Sie hier:

