



Von hier aus.

Eine Bestandsaufnahme

Mit Werken von:

Ketuta Alexi-Meskhishvili
Viktoria Binshtok
Miriam Böhm
Katarína Dubovská
Christiane Feser
Philipp Goldbach
Beate Gütschow
Gottfried Jäger
Isabelle Le Minh
Peter Miller

Conrad Müller
Johannes Raimann
Timm Rautert
Adrian Sauer
Stefanie Seufert
Clare Strand
Sophie Thun
Ulay
Valter Ventura
Oriol Vilanova

Von hier aus. Eine Bestandsaufnahme

15.02. – 15.06.2024

Von hier aus. Eine Bestandsaufnahme

Christina Leber

»Die zu einer Idee passenden bildnerischen Mittel entscheiden, ob Bilder geboren werden sollen oder etwas anderes.«
Gerhard Richter

Maschinelle Bilderzeugung, die von programmierten Algorithmen zusammengesetzt wird, lässt die »Fotografie« einmal mehr in aller Munde sein. Die Frage ist berechtigt, ob im Fall von digital erzeugten Bildern überhaupt noch von einem Zeichnen mit Licht die Rede sein kann oder ob hier nicht vielmehr von virtuellen, also die Wirklichkeit simulierenden Abbildungen gesprochen werden sollte. Die fotoähnlichen Bilder im Netz werden grundlegend anders erzeugt, jedenfalls nicht durch das Drücken auf den Auslöser einer Fotokamera und die im Anschluss hergestellten Abzüge – seien sie analoger oder digitaler Herkunft. Das hat erneut Konsequenzen für unsere Bildwahrnehmung und ebnet den Weg einmal mehr für eine fundierte Medienkritik im Umgang mit nach Fotografie aussehenden Bildern – und das nicht nur im World Wide Web, sondern auch auf allen digitalen Endgeräten, die wir heute schon nutzen oder zukünftig nutzen werden. Was haben diese Bilder noch mit unserer Lebenswirk-

lichkeit zu tun? Wäre es nicht angezeigt, die Inhalte der uns angebotenen Szenarien abermals grundlegend zu hinterfragen?

»Sich im Jahre 1993 für das Sammeln von fotografischen Kunstwerken zu entschließen, war mutig und innovativ«, so kommentiert Uwe Fröhlich, Co-Vorstandsvorsitzender der DZ BANK AG, die Sammlungsausrichtung. »Erst im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts setzten sich fotografische Techniken auf dem Kunstmarkt immer mehr durch und etablierten sich als eigenständiges Medium neben traditionellem künstlerischem Material wie Malerei und Bildhauerei. Mit künstlerischer Fotografie eine neue Unternehmenssammlung zu begründen und diesen Ansatz bis in die digitale Bilderzeugung weiterzuführen, kann als bahnbrechend gelten«, ergänzt Cornelius Riese, ebenfalls Co-Vorstandsvorsitzender der DZ BANK AG.

Wir widmen uns in diesem Jahr einer Bestandsaufnahme. Ein Blick zurück geht der Frage nach, wie die Fotografie ihren Anfang nahm, welche Entwicklungsphasen

sie durchlaufen hat und inwiefern die heutigen Bilder im Netz noch etwas mit der Idee der Fotografie zu tun haben. Einen Ausblick in die Zukunft der maschinellen Bilderzeugung werden wir im Jahr 2025 folgen lassen.

Grenzen überwinden

An welchem Punkt die Fotografie ihren Ursprung hat, ist nicht klar auszumachen. Lassen sich bereits die Schatten im Höhlengleichnis von Platon als erste Lichtzeichnungen charakterisieren? Oder soll man sich eher auf die Beobachtungen des Aristoteles beziehen, der als Erster das Grundprinzip der Camera obscura beschrieb: Anlässlich einer Sonnenfinsternis schilderte er die Erzeugung von auf dem Kopf stehenden Bildern, die durch das löchrige Blätterdach einer Platane auf den Boden geworfen wurden. Ist der Anfang bei dem arabischen Wissenschaftler Alhazen zu verorten, der erste Versuche mit der Camera obscura unternahm, oder bei Leonardo da Vinci, der erkannte, dass das Auge dem Prinzip einer »dunklen Kammer« entspricht? Sind die Maler des 17. Jahrhunderts die ersten »Lichtzeichner«, weil sie es waren, die die Projektionen der Camera obscura auf eine Leinwand übertragen und abmalten? Oder waren die Geburtshelfer der Fotografie tatsächlich erst die Tüftler im 19. Jahrhundert, denen es mithilfe von Silbersalzen oder Asphalt gelang, die projizierten Bilder durch chemische Verfahren festzuhalten?

All diese und weitere Erkenntnisschritte waren notwendige Bedingungen dafür, dass ein fotografisches Bild auf einem

chemisch behandelten Bildträger haltbar gemacht werden konnte. Die Fotografie wurde also nicht einfach irgendwann »erfunden«, sondern es mussten zunächst drei Faktoren untersucht und verstanden werden: die Lichtwellen, die Optik und die Chemie. Dabei war nicht selten der Zufall ein treuer Begleiter der Mathematiker, Optiker, Physiker, Astronomen, Ingenieure, Chemiker und Künstler. Als die nötigen Entwicklungen vollzogen, die Lichtwellen weitgehend erforscht und die Linsen so weit gediehen waren, dass man sie für die Optik einer Kamera einsetzen konnte, als zudem die chemischen Stoffe entdeckt waren, um einen Film herstellen und ein Bild entwickeln und fixieren zu können, wurde schnell deutlich, dass es ganz verschiedene Wege gab und gibt, um eine analoge Fotografie zu erzeugen.

Neben der Fotogravüre¹ oder den mit Asphaltstaub und Lavendelöl bestrichenen Metallplatten, die von Joseph Nicéphore Niépce 1824 zur Haltbarmachung einer Fotografie herangezogen wurden, experimentierte der Maler Louis Jacques Mandé Daguerre 1837 mit Direktbelichtungen (Unikaten). Hippolyte Bayard hingegen gilt als Erfinder des Direktpositivverfahrens, das er 1839 vorstellte. William Henry Fox Talbot wiederum gelang es 1835, das erste erhaltene Bild mit einem Negativ-Positiv-Verfahren herzustellen, womit er den Grundstein für alle folgenden fotografischen Prozesse bis zur Einführung der digitalen Kamera am Ende des 20. Jahrhunderts legte.

Diese unterschiedlichen Methoden aus den Anfangsjahren der Produktion fotografischer Bilder veranschaulichen bereits, dass es nicht nur eine Möglichkeit gab, mit Licht zu zeichnen und das Abbild haltbar

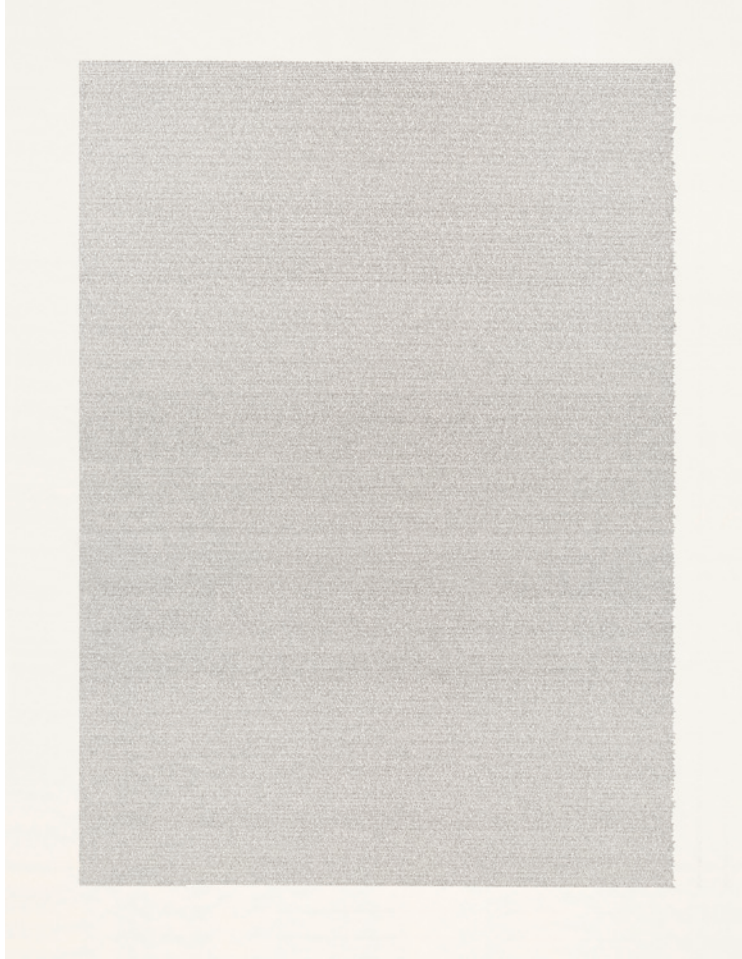
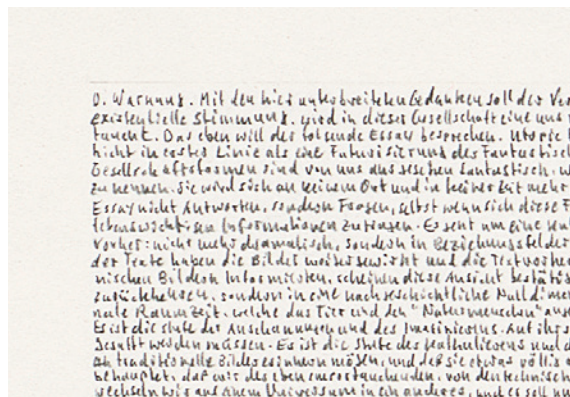


Abb. 1 und 2 (Detail)
 Philipp Goldbach,
 Ins Universum der technischen Bilder
 (Vilém Flusser), 2020,
 aus der Serie: Mikrogramme, seit 2005



zu machen. Und es sollten noch zahlreiche weitere Herstellungsweisen folgen, von denen im Laufe der Zeit nicht wenige wieder verworfen wurden. »Nichts versteht sich von selbst, wenn es um die Selbstverständlichkeit der Fotografie geht. Das Medium ist im Gegenteil äußerst komplex«, schreibt Hortensia Völckers im Katalog zur Ausstellung »(Mis)Understanding Photography«².

Fotografische Bilder gibt es bis heute als Abzüge auf einer Vielzahl unterschiedlicher Papiersorten, als Dias, als Lithografien ebenso wie als Fotogravüren, Direktbelichtungen oder Fotogramme, in Schwarz-Weiß oder in Farbe, analog oder digital – um nur einige zu nennen. Sie kommen in den Wissenschaften und der Medizin, im Journalismus und als Dokument sowie mit mannigfaltigen spezialisierten Verfahren in zahlreichen Disziplinen zum Einsatz. Bis ins 20. Jahrhundert bezeichnete »Fotografie« schlicht alle Bilder, die mit Licht auf einer chemisch bearbeiteten Bildeoberfläche erzeugt wurden. Dieser Tatbestand verdeutlicht, dass die Fotografie nicht nur eine Technik, sondern eine große Bandbreite unterschiedlicher Prozesse umfasst.

Am Ende des 20. Jahrhunderts kamen entscheidende Erfindungen hinzu, die sich als digitale Verfahren zusammenfassen lassen. Auch in der digitalen Fotografie gibt es unterschiedliche Kameras, die im Jahr 2022 in der Systemkamera kulminieren und die ihrerseits die Spiegelreflexkamera überflüssig machte. Wie in der Fotografie der ersten 170 Jahre gibt es auch hier eine Vielzahl an Übertragungsformen auf unterschiedlichste Bildträger. Darüber hinaus entstanden zahlreiche Verschränkungen von analogen und digitalen Methoden,

durch die beide Verfahren miteinander verwoben werden.

Heute können datenbasierte Systeme Bilder erzeugen, die auf programmierten Algorithmen basieren und die auf Daten zurückgreifen, die wir ihnen als User zur Verfügung stellen. Durch die Eingabe eines Nutzers kann dieser ein völlig neues Bild generieren. Inwiefern dieses Bild noch in einem Bezug zu unserer Lebenswirklichkeit steht, ist nicht mehr sicher zu erkennen. Hier stehen wir erst am Anfang.

Die Fotografie war schon immer ein technisches Medium. Je weiter sich die Apparate zur Herstellung fotografischer Bilder entwickeln, desto stärker verändern sich auch die Prozesse ihrer Erzeugung sowie ihrer Anwendungen. Künstlerinnen und Künstler nutzen die gesamte Bandbreite fotografischen Materials und wandeln es in ihren je eigenen kreativen Prozessen um. Dies macht fotografische Verfahren zu den vielleicht vielseitigsten künstlerischen Gestaltungsmitteln der gegenwärtigen Kunstproduktion überhaupt.

Die Fotografie als künstlerische Gattung

Seit der Konzeptkunst der 1960er Jahre und noch einmal verstärkt seit dem Einzug digitaler Verfahren in die Künste werden Gattungsgrenzen immer öfter überschritten. Künstlerinnen und Künstler beschränken sich meist nicht mehr nur auf eine Technik. Sie malen und fotografieren, bauen Installationen und befragen den Raum. Sie ergänzen ihre Werke mit Sound und erzeugen digitale stille sowie bewegte Bilder. So entstehen unzählige foto-



Abb. 3
Isabelle Le Minh, *L'autre de l'art*
(Rosalind Krauss), 2013,
aus der Serie: *Les Liseuses*

grafische Abwandlungen über die Themen unserer Zeit.

Die räumliche Befragung ist der fotografischen Kunst von Beginn an eingeschrieben. Aus einer Kammer (Camera obscura) geboren, bannt sie die dreidimensionale Umgebung in zweidimensionale Bilder. Was liegt also näher, als die Fotografie in ihren Ableitungen wieder in den Raum zurückzuführen? So werden die Grenzen des Bildträgers durch die digitale

Fotografie entscheidend infrage gestellt und erheblich erweitert.

Die Verantwortlichen der Sammlung der DZ BANK haben sich von Anfang an auf Künstlerinnen und Künstler konzentriert. Das zeigt sich auch darin, dass nicht wenige Werke aufgenommen wurden, die nicht von Fotografen, sondern von Malerinnen, Bildhauern, Land-Art-Künstlerinnen sowie Performance- und Konzeptkünstlern u. a. geschaffen wurden, die die Fotografie als

experimentelles Material aufgreifen. Gleichzeitig fanden nur solche dokumentarischen und journalistischen Positionen ihren Weg in die Sammlung, die nicht allein der ›Wirklichkeitsabbildung‹ verpflichtet sind, sondern mit Zitaten aus der bildenden Kunst hantieren und künstlerische Verweise aufnehmen. So finden sich alle Genres (Bildthemen) in der Sammlung wieder. In den frühen 1990er Jahren war dies ein innovativer Sammlungsansatz, der bis heute weiterwirkt. Von Beginn an wurden also Werke von Künstlerinnen und Künstlern in die Sammlung aufgenommen, die

die Fotografie in allen Gattungen (Materialien) repräsentieren.

»Seit Januar 2021 übernimmt die Kunststiftung DZ BANK die Aufgabe, die umfangreiche Sammlung fotografischer Werke der Öffentlichkeit zuzuführen«, sagt Thomas Ullrich, der als Mitglied des Vorstands der DZ BANK AG der Kunststiftung vorsitzt. »Immer wieder ist es der Kunststiftung ein Anliegen, in der Ausstellungstätigkeit und in ihrem umfangreichen Vermittlungsprogramm die enorme Vielfalt der Fotografie als künstlerisches Material deutlich zu machen.«

Abb. 4
Valter Ventura, *Standbild* aus: *Fade to Black*, 2017,
aus der Serie: *Compendium of Photographic Observations – and Other Annotations about Things that Seem to Be but Are Not*, 2017–fortlaufend



Auffallend ist: Indem sich vor allem junge Kunstschaffende nicht mehr mit der Wirklichkeitsabbildung beschäftigen, sondern die Fotografie als Technik ausloten, gewinnen sie die Freiheit, sich mit den Etappen der fotografischen Entwicklungsgeschichte zu befassen – und zwar von den Schattenbildern in Platons Höhlengleichnis bis hin zur computerisierten Verwendung der Fotografie. Die Sammlung der DZ BANK erzählt mit ihren Beständen von über 10.000 Kunstwerken von ebendieser Befreiung der Fotografie zur künstlerischen Gattung und kann daher als ein Spiegel der fotografischen Kunstproduktion nach 1945 bis zur Gegenwart betrachtet werden.

»Fotografieren ist nicht schwierig, solange man nichts davon versteht.«³

Mit diesem Zitat aus der Soundinstallation »Fotografieren ist«, 2019 von **Adrian Sauer** (* 1976, Ostberlin, DDR) werden wir in der Ausstellung willkommen geheißen. Dieser Eingangsbehauptung folgen drei Abwandlungen: »Fotografieren ist nicht schwierig, solange man etwas davon versteht. Fotografieren ist schwierig, solange man nichts davon versteht. Fotografieren ist schwierig, solange man etwas davon versteht.« Diese einander widersprechenden Aussagen machen unmittelbar deutlich, dass es bei der Produktion und Wahrnehmung fotografischer Kunst kein Richtig oder Falsch geben kann. Je nach der Perspektive, die wir einnehmen, je nachdem, ob ein Profi oder ein Laie am Werk ist, haben die Sätze eine andere Bedeutung, die immer wieder als zutreffend verstanden werden kann.

»Als ich [Vilém] Flusser zum ersten Mal las, war ich schockiert! Die Kamera folgt einem Programm, das alle vorstellbaren Bilder bereits enthält? Folgt der Fotografierende wie ein Schauspieler nur den vorgegebenen Optionen? Das wäre unglaublich für einen jungen Künstler, der seine eigene Geschichte erzählen will. Dieser Gedanke hat mich nicht verlassen. Er war eine gute Lektion für mich, um mein Medium von da an skeptischer zu betrachten. [...] Mir geht es vielmehr darum, das Programm zu zeigen, zu zeigen, dass Bilder das Ergebnis mathematischer und wissenschaftlicher Prinzipien sind.«⁴

Adrian Sauer ist ein Meister in der vielfältigen Verarbeitung von (Bild-)Material. Er geht sogar so weit, dass er sich ganz vom Bild befreit und beispielsweise durch Soundinstallationen Motive wachruft, die jeder und jede von uns im Kopf gespeichert hat. Ebenso thematisiert er darin die Ränder der Bilder, die wir bei Motiven immer mitdenken, uns jedoch nur selten bewusst machen. Durch die Aussagen und ihre Negation stößt der Künstler uns förmlich mit der Nase darauf. Auf diese Weise löst er das Abbild von seinem Material und macht erlebbar, dass Fotografie immer mit unserem Denken verbunden ist und so nur eine Abstraktion der Umwelt sein kann. Gleichzeitig führt er uns vor Augen, welche Erwartungen wir mit Fotografie verbinden und welche Vorstellung wir davon haben, was Fotografie sein kann und darf.

Philipp Goldbach (* 1978, Köln, BRD) bezieht sich in seiner Arbeit »Ins Universum der technischen Bilder«, 2020 direkt auf den tschechisch-brasilianischen Medienphilosophen und Kommunikationswissenschaftler Vilém Flusser. Indem er das titel-

gebende Buch mithilfe eines überaus feinen Stifts in seiner eigenen Schrift miniaturnhaft auf einen Bildträger überführt, verleiht er sich den Inhalt des Buches ein (Abb. 1 und 2). Damit macht er uns bewusst, wie stark beim Aufnehmen von Erfahrungen die Verknüpfung zwischen unserer Hand und unserem Gehirn zum Tragen kommt. Das »Begreifen« impliziert gleichermaßen eine haptische wie auch eine geistige Verarbeitung.

»Nicht mehr Fotografie als Mittel zur Darstellung der Welt, sondern Kunst als Mittel zur Hinterfragung der Fotografie«⁵ sei ihr Anliegen, so **Isabelle Le Minh** (* 1965, Schötmar, BRD). Wie die beiden

oben Genannten beschäftigt sich auch die französische Künstlerin mit verschiedenen Theorien der Fotografie und bezieht diese in ihre Kunstwerke ein. Alle drei Bilder⁶ aus der Serie »Les Liseuses«, 2013 (dt. »Die Leserinnen«) verweisen auf verschiedene Fototheorien des 20. Jahrhunderts,⁷ die sich allesamt auf analoge Verfahren und Verwendungszusammenhänge aus dem 19. Jahrhundert beziehen (Abb. 3). Obwohl digitale Anwendungen des Fotografischen auf vielfältige Weise schon längst Einzug gehalten haben, vermisst Isabelle Le Minh ein Kompendium von internationaler Relevanz, das sich mit der aktuellen »digitalen Revolution« und ihren veränderten Wirk-

Abb. 5
Ulay, Ohne Titel, 1990, aus der Serie: Water for the Dead



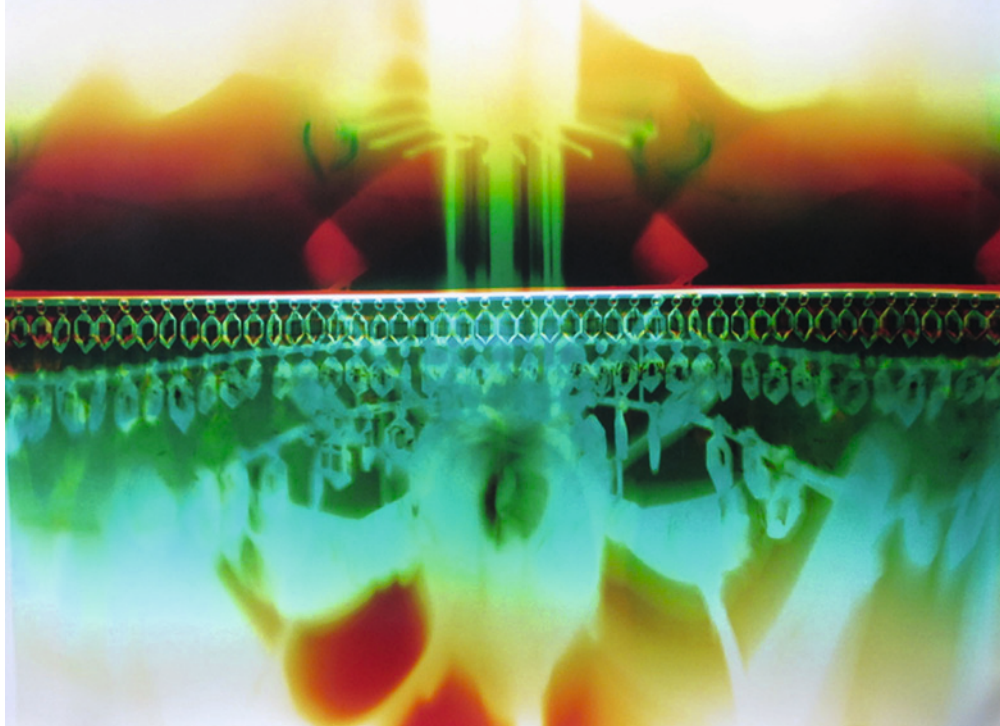


Abb. 6
Peter Miller, Kronleuchter IV, 2011, aus der Serie: Kronleuchter, 2011

formen auseinandersetzt. Indem sie die Publikationen mithilfe einer digitalen Retusche-Software in Gruppenporträts von Frauen aus dem 19. Jahrhundert einfügt, betont sie die Widersprüchlichkeit des Festhaltens an überholter Literatur zur Einordnung gegenwärtigen fotografischen Materials. Die farbigen, mit Acrylfarbe aufgetragenen Streifen, die sie den Pigmentdrucken hinzufügt, verweisen auf die vorherrschenden Farben des Einbandes der jeweiligen Publikation. Auf diese Weise verbindet die Künstlerin die Malerei, die Fotografie und digitale Methoden miteinander. Isabelle Le Minh hinterfragt mit

den von ihr gewählten Techniken immer wieder die Verwendbarkeit von Fotografie als ein glaubwürdiges Abbild der Wirklichkeit.

Die durch das Förderstipendium 2021/2022 in die Sammlung gelangte Arbeit »Fade to Black«, 2017 des portugiesischen Künstlers **Valter Ventura** (* 1979, Lissabon, Portugal) formuliert die Grundbedingung fotografischer Werke, ja, die Grundvoraussetzung des Lebens: das Licht (Abb. 4). All seinen Serien nähert sich der Künstler durch experimentelle Aneignung. Auch das kann als eine Grundlage der Fotografie schlechthin bezeichnet werden,

denn ohne die Experimente seit der Antike hätte es diese Vielzahl fotografischer Verfahren vielleicht nie gegeben. Dabei fragt Valter Ventura nicht nur nach den Methoden, sondern auch nach den Begriffen, mit denen wir zum Beispiel das »Schießen« von Bildern belegen. Ebenso wird der Inhalt untersucht, also wofür diese fotografischen Methoden angewendet wurden und bis heute werden. Das hat zur Folge, dass er mit jeder neuen Arbeit, die er erschafft, sein »Compendium of Photographic Observations – and Other Annotations about Things that Seem to Be but Are Not« akribisch untersucht und durch neue Techniken ergänzt. »Valter Ventura folgt dabei keinem festgelegten Werkbegriff, seine Exponate sind vielgestaltig: Es handelt sich weniger um konkrete fotografische Bilder als vielmehr um Fundstücke, Montagen oder Videos, die in freien Assoziationen fotografiephilosophische Überlegungen in Gang setzen können.«⁸

Aus einer anderen Generation, aber nicht weniger experimentierfreudig ist der 2020 verstorbene Künstler **Ulay** (eigentlich F. Uwe Laysiepen, * 1943, Solingen, Deutsches Reich – † 2020, Ljubljana, Slowenien). Als performativer Künstler bekannt geworden, wurde Ulay als Maschinenbauer und Fotograf ausgebildet und wendete sich bereits sehr früh der experimentellen Fotografie zu. Seit den 1970er Jahren arbeitete der Künstler für Polaroid, was ihm unbegrenzten Zugang zu den Kameras und den kostspieligen Filmen ermöglichte. Nur dadurch war er in der Lage, das Verfahren als eine Kunstform einzuführen. Es handelt sich dabei um eine fotografische Technik, bei der innerhalb weniger Minuten das Motiv vor dem Auge des Anwenders in

Erscheinung trat, ohne dass das Bild vom Negativ getrennt werden musste. Das Negativ des Films blieb dabei in den Schichten des Polaroidfilms verborgen. Entschied man sich, das Polaroid zu zerstören, die Schichten also aufzuschneiden, konnte man mit dem darin befindlichen Negativ weitere Abzüge generieren, ja die Motive sogar vergrößern. Auf diese Weise ist Ulays Serie »Water for the Dead«, 1990 (Abb. 5) entstanden, in der er das Wasser als wichtiges Lebenselixier ins Bewusstsein bringen möchte. Der Künstler betont nicht nur den Stellenwert des Wassers als Lebensgrundlage, indem er die Krüge mit Wasser zitiert, die in Argentinien den Toten aufs Grab gestellt werden, sondern er weist darüber hinaus auch darauf hin, dass weltweit längst nicht allen Menschen sauberes Trinkwasser zur Verfügung steht. Seine Themen sind nie lapidar. Sie beziehen sich immer wieder auf gesellschaftliche und politische Zusammenhänge, die es zu lösen gilt. »Zum Zweifel am Medium der Fotografie, genauer an der sozio-psychologischen Dimension der Fixierung von Identität im Bild – von sich selbst und vom anderen, geriet seine ikonoklastische Performanceserie FOTOTOT«⁹ zwischen 1976 und 2012.

Wie Ulay bezieht sich auch **Peter Miller** (* 1978, Burlington, Vermont, USA) auf analoge fotografische Verfahren und lotet sie für seine Werkgruppen aus. So brennt er beispielsweise mithilfe einer Lupe die Sonne als Mutter des Lichts ins Fotopapier ein und verwendet vorgefundene Fotografien zur Herstellung von Super-8-Filmen von Sonnenuntergängen. »Der Kronleuchter IV«, 2011 (Abb. 6) ist ein Farbfotogramm, also als Direktbelichtung in der Dunkelkammer entstanden. Im Farb-

labor herrscht völlige Dunkelheit, was bedeutet, dass der Künstler, da er seine Prozesse nur ertasten kann, den Zufall bei der Entstehung des Motivs als Partner willkommen heißen sollte. Das überraschende Moment ist in der Kunst immer wieder mit von der Partie. Es kann dem Künstler oder der Künstlerin Wege aufzeigen, mit welchen Mitteln weitere Werke erschaffen werden können. Es ist wie ein Dialog zwischen dem Ausführenden und der Technik und verlangt zugleich eine große Aufmerksamkeit sowie die Bereitschaft, eigene Widerstände aufzugeben. Der ebenso magisch wie malerisch wirkende Lampenschirm lädt dazu ein, die eigenen Gedanken schweifen zu lassen und förmlich in das eigene Innere einzudringen.

Auch **Conrad Müller** (* 1983, Blankenburg/Harz, DDR) schafft wiederkehrende Momente der inneren Einkehr. Ähnlich wie Adrian Sauer erzeugt er Variationen, die bei Conrad Müller aber eher an Musikstücke erinnern, indem er das Thema melodisch, harmonisch, rhythmisch oder dynamisch verändert (Abb. 7). So entstehen die grauen Abwandlungen durch das Entwickeln eines unbelichteten Films, die er immer wieder anders zusammenfügt und in unterschiedlichen Größen (Lautstärken) in seine Komposition einfügt. Die Abstraktion schafft eine Distanz, die zugleich eine Nähe ermöglicht. Es ist kein Widerspruch oder gar ein Streit, also eine Dissonanz, sondern vielmehr eine Auseinandersetzung, um sich selbst und auch die Fläche klarer betrachten zu können. Auf diese Weise können die Beobachter und Zuhörerinnen einen ganz anderen Zugang erlangen, als dies durch die Ablenkung durch ein Motiv möglich wäre. Es ist fast ein psychologi-

sches Spiel zwischen Nähe und Distanz. So wie wir glauben, ein überdimensioniertes Glas sofort erkennen zu können, entgehen uns andere Bildteile, weil wir der Täuschung aufsitzen, wir hätten den Inhalt des Bildes erfasst. Bei den grauen Variationen hingegen sind wir auf uns selbst zurückgeworfen. Hören in unsere eigenen Grauwerte hinein und brauchen ein bisschen Zeit, um die unterschiedlichen vertikalen Linien als Wiederhall in uns zum Klingen zu bringen. In der Zusammensetzung von ungegenständlichen Bildern, auf denen das Rauschen förmlich hörbar wird, und den



Abb. 7
Conrad Müller, Ausstellungsansicht »Von mir aus. Junge Fotografie aus Düsseldorf«, KIT – Kunst im Tunnel, Düsseldorf 2019

figürlichen Abbildungen, die Erinnerungen hervorrufen mögen, stellt sich noch die Frage nach den Größenverhältnissen. Warum wird beispielsweise das Glas so groß und die Landschaft als eine Miniatur abgebildet? Es sind poetische Abfolgen. Lieder und Verse, die wir mehrmals in uns klingen lassen können und die in der Lage sind, eine unmittelbare Nähe zum inneren Selbst herzustellen. »Fotografieren ist eine Sprache, um nachzudenken«, klingt die Soundinstallation von Adrian Sauer aus dem Vorraum bis zu dem Tableau von Conrad Müller herauf.

Wie die beiden vorangegangenen Künstler bezieht auch **Johannes Raimann** (* 1992, Wien, Österreich) den Ursprung der Fotografie in seine Bildanalyse ein. In seinem Objekt »die Photographie ist eine metallische Kunst, oder im Schweiß meines Angesichts«, 2018 (Abb. 8) macht er deutlich, dass die Fotografie ihre Existenz einerseits metallischen Verbindungen verdankt und andererseits aus einer zutiefst haptischen, ja handwerklichen Erfahrung und Erforschung geboren wurde. Dabei bleibt er nicht in der Vergangenheit stehen, sondern wirft in der Videoarbeit »Scharfzeichner«,

2023 die aktuelle Frage auf, ob die digitalen bildgebenden Verfahren noch etwas mit der Lichteinwirkung auf chemische Oberflächen zu tun haben oder ob sie nicht vielmehr einem anderen Entstehungsprozess zu verdanken sind. Bisher bauten beide Methoden aufeinander auf und wurden sogar immer wieder miteinander verschränkt, indem zum Beispiel digital entstandene Bilder auf Fotopapier ausbelichtet wurden. Sollten wir uns der Verbindung der analogen und der digitalen Techniken nicht entledigen, um die Möglichkeiten maschineller Bilderzeugung von unserer Vorstellung von Fotografie zu befreien, ähnlich wie wir die Fotografie von der Abbildung der Lebenswirklichkeit befreien mussten, um sie als künstlerische Gattung der Experimentierfreudigkeit der Kunstschaffenden zuzugestehen?

Abb. 8
Johannes Raimann,
die Photographie ist eine metallische Kunst,
oder im Schweiß meines Angesichts, 2018



Dieser »erweiterte Kunstbegriff« nicht nur in der Fotografie, sondern in der gegenwärtigen Kunstproduktion trägt dazu bei, die Kunst als Wegbereiterin von Erkenntnisprozessen auch weiterhin befragen zu können. Künstler verwenden aktuelle Techniken immer wieder anders als es die Produktionsprozesse für angewandte Gegenstände vorsehen. Sie hinterfragen nicht nur die Prozesse, sondern auch die Ergebnisse – und machen uns so zu denkenden Menschen. Wir dürfen gespannt sein, auf welche Weise sich fotografische Techniken im Zeitalter des digitalen Fortschreitens weiterentwickeln werden und ob wir letztlich einen anderen Begriff dafür verwenden sollten, um uns von gewohnten Lesarten fotografischer Bilder zu befreien.

»Der Sammlung zugeneigt – Konstellation 2« wird der Titel der zweiten Ausstellung in diesem Jahr lauten. Über die Sommermonate zeigt die Kunststiftung DZ BANK einen Einblick in die Sammlung des Fotomuseum Winterthur, die von Nadine Wietlisbach, der Direktorin des Fotomuseums, und ihrer Kuratorin Alessandra Nappo zusammengestellt wird. Beide Sammlungen, die der DZ BANK wie die des Fotomuseums, konzentrieren sich auf fotografische Kunstwerke und erblickten im Jahr 1993 das Licht der Welt. Wir freuen uns auf die Auswahl, die anhand von Parametern wie Institutionsgeschichte, gesellschaftlichen Fragestellungen und der Entwicklung fotografischer Medien und Praktiken erfolgen wird. »Über diese Herangehensweise wird verdeutlicht, dass immer eine Vielzahl von unterschiedlichsten Faktoren die (Weiter-)Entwicklung einer Sammlung beeinflussen, die über inhaltliche Überlegungen und sich verändernde kuratorische Interessen und

Schwerpunkte auch auf medienkulturelle Veränderungen verweisen«, schreibt Nadine Wietlisbach über die Ausstellung, die in unterschiedlichen Konstellationen und an verschiedenen Orten während des Museumsumbaus präsentiert wird.

Die dritte Ausstellung in diesem Jahr werden wir einmal mehr unserem Förderstipendium widmen. Mit Maryam Jafri (* 1972, Karatschi, Pakistan) und Ian Waelder (* 1993, Madrid, Spanien) als Preisträgern des Förderstipendiums 2023/2024 freuen wir uns auf zwei inspirierende Projekte, die zeitgenössische Themen verarbeiten und Generationen miteinander verbinden. Nach einer einjährigen Projektphase werden die entstandenen Kunstwerke im Herbst 2024 für die Sammlung erworben und in der Ausstellungshalle der Kunststiftung DZ BANK erstmalig der Öffentlichkeit vorgestellt. Thematisch erweitert wird die Präsentation mit Arbeiten aus vorhandenen Werkgruppen von Heba Y. Amin (* 1980, Kairo, Ägypten), Adam Harrison (* 1983, Vancouver, Kanada) und Barbara Proschak (* 1984, Eggenfelden, BRD). Alle ausgewählten Künstlerinnen und Künstler eint die Betrachtung gesellschaftlich relevanter Themen, die sie anhand fotografischer Techniken in ihren Werkreihen verarbeiten und dabei die Grenzen zwischen künstlerischen Gattungen aufbrechen.

Unser reichhaltiges Vermittlungsprogramm wird die Ausstellungsprojekte auch in diesem Jahr wieder einem breiten Publikum zugänglich machen. Wie immer freuen wir uns auf den Dialog mit Kindern aller Altersgruppen sowie mit Jugendlichen und Erwachsenen aus verschiedensten gesellschaftlichen Zusammenhängen.

- 1 Bei der Fotogravüre wird die Fotografie auf Druckplatten übertragen, um sie haltbar zu machen und vielfältigen zu können. Das Verfahren gleicht einer Aquatintaradierung.
- 2 Hortensia Völckers und Alexander Farenholtz: »Grußwort der Kulturstiftung des Bundes«. In: (Mis)Understanding Photography (Kat. Ausst. Folkwang Museum Essen 2014), Essen 2014, S. 8.
- 3 Zitat aus der Audiodatei von Adrian Sauer, »Fotografieren ist«, 2019.
- 4 Adrian Sauer: »Unboxing Photography. Adrian Sauer im Gespräch mit Katriona Sluis«. In: Adrian Sauer. Foto Arbeiten, hg. von Galerie Klemm's, Berlin und Galería Helga de Alvear, Madrid, Bielefeld, Berlin 2020, S. 189–201, hier S. 201.
- 5 Isabelle Le Minh, in: <https://www.isabelleleminh.com/isabelle-le-minh---biography/index.html> (letzter Zugriff: 05.01.2024).
- 6 »L'autre de l'art (Rosalind Krauss)«, »Une présence figurée et un rappel de l'absence (Susan Sontag)« und »Un missile projeté sur le spectateur (Walter Benjamin)«.
- 7 Susan Sontag: Über Fotografie, New York 1977; Roland Barthes: Camera Lucida, Paris 1980; Rosalind Krauss: Le photographique – pour une théorie des écarts, Paris 1990; Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, Leipzig 1931, und ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Paris 1935.
- 8 Katharina Zimmermann: »Right here, Right now. Künstlerische (De)Konstruktion der Gegenwart mithilfe fotografischer Archive«. In: Förderstipendium 2021/2022 (Kat. Ausst. Kunststiftung DZ BANK 2022), Frankfurt am Main 2022, S. 24.
- 9 Thomas W. Kuhn: »Ulay Life-Sized. Grenzen überschreiten«. In: Kunstforum International, Bd. 244 (2016), S. 286–287, hier S. 287.

»Fotografieren ist ein kreativer Prozess, der bis zum Schluss fließend ist.«*

Katrin Thomschke

»Fotografie ist, wenn der »fotografische Akt« stattgefunden hat«, so fasst der Künstler **Timm Rautert** (* 1941, Tüchel, Deutsches Reich) einmal in einem Gespräch seine Idee fotografischer Bilder prägnant zusammen.¹ Dabei sind die technischen Voraussetzungen jenes »fotografischen Akts« für ihn immer an einen vordigitalen optisch-chemischen Prozess gebunden: Fotografische Bilder werden

mittels gebündelten Lichts auf lichtempfindlichen Oberflächen erzeugt und fixiert.² In den 1830er Jahren von William Henry Fox Talbot als Trägermaterial entdeckt, wurde Papier spätestens Ende des 19. Jahrhunderts mit einem stetig wachsenden Verbraucherkreis zum wichtigsten tragenden Material fotografischer Bildererzeugnisse.³ Für seine Serie »20 x 24 inch« aus dem Jahr 2012 verwendet Timm

Rautert eben diese »Grundlage« fotografischer Aufnahmen. Er präsentiert vier Verpackungskartons verschiedener handelsüblicher Schwarz-Weiß-Fotopapiere in der titelgebenden Größe von 20 x 24 inch – FOMA, AGFA, FUJIFILM und ORIENTAL – und behauptet, dass sich in jedem Karton jeweils das Resultat eines »fotografischen Akts« befände: Ein Papier des entsprechenden Herstellers der Umverpackung, auf dem in der Größe eines Schwarz-Weiß-Negativs (24 x 36 mm) ein Rechteck belichtet und entwickelt wurde und das der Künstler anschließend rückseitig signiert hat (Abb. 9). Überprüfen können wir das freilich nicht, hier müssen wir dem Künstler vertrauen.

Timm Rautert ist nach seinem Studium bei Otto Steinert zunächst als Fotojournalist tätig und verhandelt meist soziale Themen. Mit Beginn seiner Lehrtätigkeit an der Hochschule für Grafik und Buch-

kunst in Leipzig im Jahr 1993 verfolgt er in seiner fotografischen Arbeit zunehmend auch einen künstlerisch-konzeptuellen Ansatz. Was er von seinen Studentinnen und Studenten »erwartet«, schlägt sich auch in seinem eigenen Schaffen nieder: die Reflexion »über die ästhetischen, technischen und theoretischen Voraussetzungen des Mediums Fotografie«.⁴ Dieser Anspruch offenbart eine grundsätzliche Offenheit gegenüber fotografischen Praktiken, die ihn nicht zuletzt auch zu einem herausragenden und im wörtlichen Sinne wegweisenden Lehrer macht. »20 x 24 inch« steht paradigmatisch für

Abb. 9
Timm Rautert, 20x24inch, 1998/2012



seinen medienreflexiven Umgang mit Fotografie. Was zunächst wie die Präsentation eines Readymade erscheinen mag, erweist sich mit dem Wissen um den angeblichen Inhalt der Fotopapierverpackungen letztlich als sprechende Metapher für den fotografischen Prozess und seine materiellen Bedingungen.

Dass Fotopapier nicht nur eine materielle Voraussetzung fotografischer Werke sein kann, zeigen die Arbeiten von **Gottfried Jäger** (* 1937, Burg, Deutsches Reich). Um 1980 beginnt er, Fotopapier als Gegenstand seiner künstlerischen Gestaltung zu verwenden. Die beiden Arbeiten »zwischen, durch«, 1986 und »o.T.«, 1988 stehen beispielhaft für seine »Fotopapierarbeiten«, die er in den Jahren

zwischen 1986 und 2000 entwirft. Gottfried Jäger zerschneidet und verschachtelt bereits belichtete Papiere, legt sie übereinander; er beobachtet, reagiert, fixiert und überlässt sie ihrer Eigendynamik, statt sie zu glätten, zu straffen und in der zweidimensionalen Fläche einzuebnen (Abb. 10). Mit den Ergebnissen überwindet er die plane Fläche und gelangt zu einem in den Raum greifenden Objekt: »Das Fotopapier beginnt sich zu wölben«, beschreibt Jörg Boström den Prozess, »es springt aus dem Rahmen, wird selbstständig.«⁵ Für den »loslassenden« Künstler sind die »Fotopapierarbeiten« nichts weniger als ein »Selbstbildnis des Fotomaterials«, gewissermaßen die Essenz des fotografischen Bildes. In einem Gespräch bemerkt er: »Es ist



praktisch nichts anderes als eine Fotografie von Fotopapier mit sich selbst und umgekehrt präsentiert. [...] Das Material produziert, generiert, bildet sich durch sich selbst ab.«⁶ Die Papier-Arrangements, auf denen das zarte Spiel mit Licht und Schatten auf verschiedenen Ebenen zu einem Vexierbild zwischen scheinbarer Täuschung und nachvollziehbaren Überlagerungs- und Belichtungsprozessen wird, sind im besten Sinne von schlichter Schönheit. Nicht die Abbildung von etwas, sondern die Eigen-gesetzlichkeiten des fotografischen Materials als Gestaltungsmittel sind das Thema dieser Papierarbeiten.

Gottfried Jäger war Gründungsmitglied und Theoretiker der Bielefelder Gruppierung »Generative Fotografie«. Mit seinem Schaffen seit den 1960er Jahren ebenso wie mit seinen schriftlichen Abhandlungen hat er die Etablierung der Fotografie als autonome Kunstform maßgeblich vorangetrieben. Seine Werke nehmen im Bestand der Sammlung der DZ BANK eine zentrale Position ein, stehen sie doch synonym für die Durchsetzung einer un-gegenständlichen fotografischen Praxis in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Die Überschreitung der zweidimensionalen Fläche im künstlerischen Umgang mit Fotopapier treibt auch Vertreterinnen und Vertreter der jüngeren Künstlergeneration an – wie etwa **Christiane Feser**

(* 1977, Würzburg, BRD) und **Stefanie Seufert** (* 1969, Göttingen, BRD).⁷ Auch sie knicken, falten und schneiden, verschachteln und klappen den beschichteten Zellstoff auf, bevor oder während sie ihn belichten. Während für Christiane Feser tatsächlich konkrete Impulse von Gottfried Jägers Schaffen ausgehen, arbeitet Stefanie Seufert mit Direktbelichtungen, die sie in der Dunkelkammer herstellt. Die künstlerischen Praktiken beider Künstlerinnen müssen jedoch zugleich in einem weiteren Kontext gesehen werden: Während ihre Lehrergeneration noch die Bedingungen von Fotografie als Kunst experimentell zu erkunden suchte, lassen sich Christiane Fesers und Stefanie Seuferts raumgreifende Materialarbeiten vor dem Hintergrund einer zunehmenden Digitalisierung der Bildwelt seit den späten 1990er Jahren verorten, mit der fortan alles mehr und mehr auf die Zweidimensionalität der Bildschirmfläche reduziert wird. Diesem Prozess stehen beide mit ihren haptisch erzeugten und räumlich erfahrbaren Kunstwerken gegenüber.

Während ihres Studiums an der Offenbacher Hochschule für Gestaltung in den Nullerjahren unseres Jahrhunderts arbeitet Christiane Feser zunächst noch mit digitalen Bildern, entwickelt ihre Konzepte und gestaltet und bearbeitet Bilder am Computer. Erst nach ihrem Studium wendet sie sich einem taktilen Umgang mit dem fotografischen Material zu, mit dem sie in die Dreidimensionalität gehende Wandreliefs entwirft. »Seit zehn Jahren kann ich wieder mit den Händen arbeiten«, berichtet sie 2020 in einem Gespräch für die FAZ.⁸ Damit wolle sie »das Eingefrorene der Fotografie« überwinden⁹ –

Abb. 10
Gottfried Jäger, zwischen, durch.
Fotopapierarbeit XII, 1986,
aus der Serie:
Fotopapierarbeiten, 1986–2000

und zwar gleichermaßen für sich selbst im Moment des künstlerischen Herstellungsprozesses wie auch für die Betrachterinnen und Betrachter im Moment der Werkwahrnehmung: Für die dreiteilige Arbeit »Partition 3« (Abb. 11) – frühe Kompositionen aus ihrer Serie »Partitionen«, an der sie seit 2013 arbeitet – faltet sie unzählige kleine Papierkästchen, die sie flächendeckend auf drei Fotopapieren zu einer wabenähnlichen Struktur arrangiert. Diese Modelle leuchtet sie aus, fotografiert sie ab und bearbeitet sie erneut. Sie »öffnet« diese ersten fotografischen Bilder, indem sie an vereinzelt Stellen die Kästchenstruktur mit einem Cutter aufschneidet und das Papier aufklappt. Sodann fotografiert sie die Papier-Arrangements wieder ab, bearbeitet sie erneut, leuchtet sie wiederum ab und so weiter – diesen Prozess wiederholt sie mehrfach. Die auf diese Weise modulierten fotografischen Arbeiten sind ein Spiel aus Licht und Schatten, aus Relief und Fläche, in denen Zwei- und Dreidimensionalität kaum auflösbar miteinander verschränkt zu sein scheinen. Sie oszillieren, so formuliert es Claudia Tittel, »zwischen der Tiefenillusion der zweidimensionalen Oberfläche des fotografischen Abbildes und der Plastizität des konkreten Fotoobjektes«¹⁰ und fordern zu einem »dynamischeren Sehen«¹¹ heraus.

Stefanie Seufert geht mit ihrem dreiteiligen Skulpturenensemble »Towers, Option #2, Just Yellow, Atlas Grey, Dark Aubergine«, 2016 noch einen Schritt weiter und verlässt die zweidimensionale Bildfläche ganz (Abb. 12). Ihren Zugriff auf das fotografische Material beschreibt die Künstlerin als ein körperliches Agieren

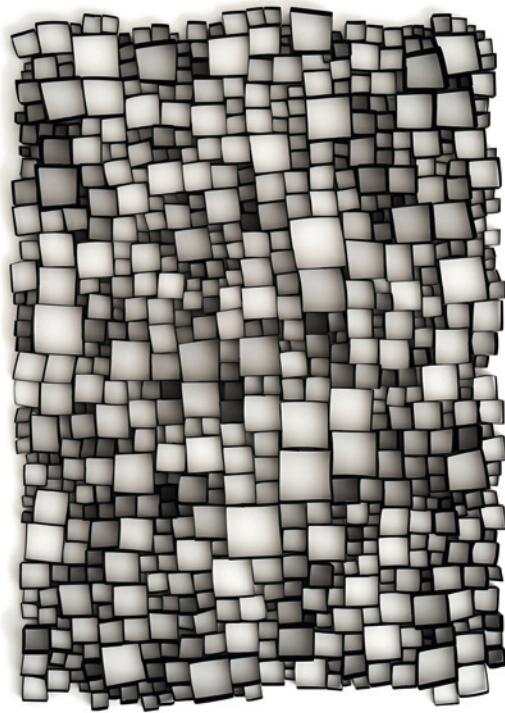
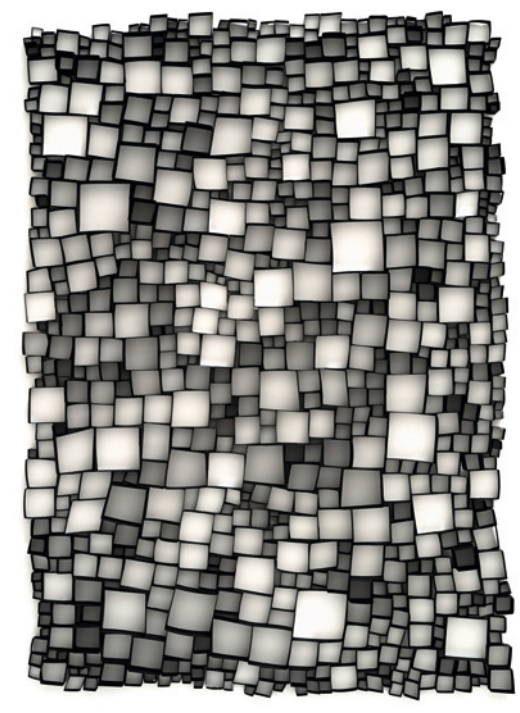
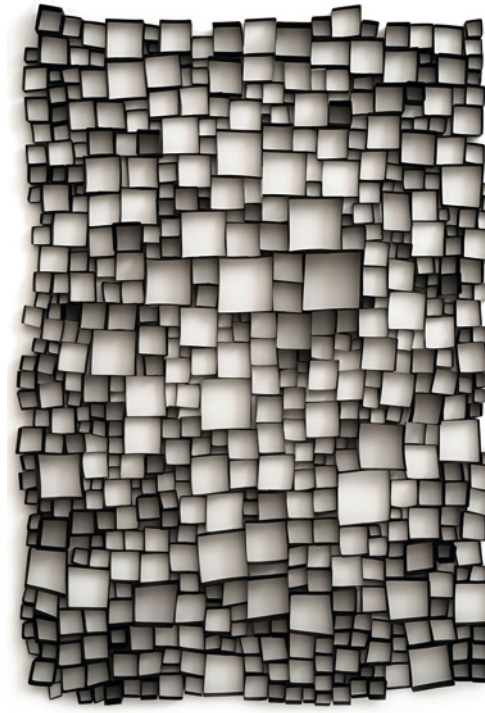


Abb. 11
Christiane Feser, Partition 3, 2013,
aus der Serie: Partitionen

in Raum und Zeit; die Überführung des bearbeiteten Materials in die dritte Dimension ist für sie eine logische Konsequenz. Stefanie Seufert entwickelt die »Türme« in der Folge ihrer »Falter«-Serie aus dem Jahr 2014, für die sie Fotopapier faltet, in der Dunkelkammer mit Farbfiltern direktbelichtet, wiederum faltet und ein weiteres Mal belichtet. Für die Fotogramme der »Towers« wählt sie entsprechend ihrer Körpergröße ein deutlich größeres Papierformat von 180 cm in der Höhe, so dass sie es gerade noch mit



der Spannweite ihrer Arme drehen und bewegen kann, und dehnt den Herstellungsprozess auf bis zu vier Intervallabfolgen (falten und belichten) aus. So entsteht ein Fotogramm mit mehrfach abgestuften geometrischen Farbflächen – je häufiger die Papierfläche der Direktbelichtung ausgesetzt ist, desto intensiver gewinnt sie an Farbigkeit. Entlang der Knicke und Kanten des manuellen Gestaltungsprozesses richtet die Künstlerin das Papier schließlich als Stele auf; zur Befestigung des fragilen Fotopapiergebildes

dienen ihr lediglich Magnete, die die Papierenden zusammenhalten. Das fotografische Material gewinnt buchstäblich an Körperlichkeit – eine Körperlichkeit, deren Ecken und Kantenverläufe die Betrachterinnen und Betrachter zum Umrunden einladen.

In den Werken der in Berlin lebenden Künstlerin **Miriam Böhm** (* 1972, München, BRD) schließlich geht es nicht so sehr um das Ausgreifen des fotografischen Materials als vielmehr des fotografischen Bildes in den Raum. »Man sieht gefaltetes

Papier«, beschreibt die Künstlerin ihre Arbeiten, »zugeschnittene Kartonflächen, fotografische Fragmente oder deplatzierte Schatten [...]. Man sieht Strukturen, Gewebe, Glas, Landschaft, Oberfläche. Man sieht Knicke, Konturen, Abstände und Leerstellen, Hinten und Vorne. Alle Bildelemente sind gleichwertige Bildkomponenten, sie werden mit dem Duktus einer Behauptung im Bildraum positioniert, übereinandergelagert und in Zusammenhänge gesetzt. [...] In meiner Arbeit am Bild beschäftige ich mich mit visuellen Verschiebungen, mit Fragmenten und formalen Interventionen. Die

Abb. 12
Stefanie Seufert, Towers, Option #2,
Just Yellow, Atlas Grey, Dark Aubergine, 2016



Bilder entstehen, teils analog, teils digital, irgendwo im Spannungsfeld von Fläche, Fragment und Raum.«¹² Ein eindrückliches Beispiel für ein »Bild« in jenem »Spannungsfeld von Fläche, Fragment und Raum« ist die skulpturale Arbeit »Mutual I« aus dem Jahr 2014, in der Miriam Böhm auf einer Fläche die Illusion von Raum erzeugt (Abb. 13). Die Arbeit besteht aus drei Glasscheiben, die von einem Echtholzrahmen eingefasst sind. In der Mitte der Glasscheiben sind zudem fotografische Abbilder von Holzleisten aufgedruckt. Durch die angewinkelte Anordnung der Glasscheiben zueinander entsteht eine »gegenseitig« oder »wechselseitig« bedingte – darauf verweist auch der Titel »Mutual« – optische Täuschung mehrerer ineinander verschränkter Holzrahmen, die sich mit der Bewegung der Betrachterinnen und Betrachter immer wieder neu zusammensetzen scheinen. Es ist ein faszinierendes Verwirrspiel: Die Künstlerin überführt die Illusion eines Raumes in den realen Raum.

Ketuta Alexi-Meskhishvili (* 1979, Tiflis, Georgien) hingegen greift in ihrem künstlerischen Umgang mit fotografischen Bildern ganz bewusst auf die Bildschirmfläche digitaler Geräte als Präsentationsmedium zurück. Dabei geht es ihr weniger um die digitale Bildpräsentation an sich als vielmehr um die »Verschränkung von analogen und digitalen fotografischen Praktiken.«¹³ Indem sie die nicht mehr greifbaren Bedingungen digitaler Fotografie an das analoge Bild als physisches Objekt rückbindet, findet sie ihren Umgang mit den völlig neuen Voraussetzungen von Fotografie im Zeitalter der Digita-

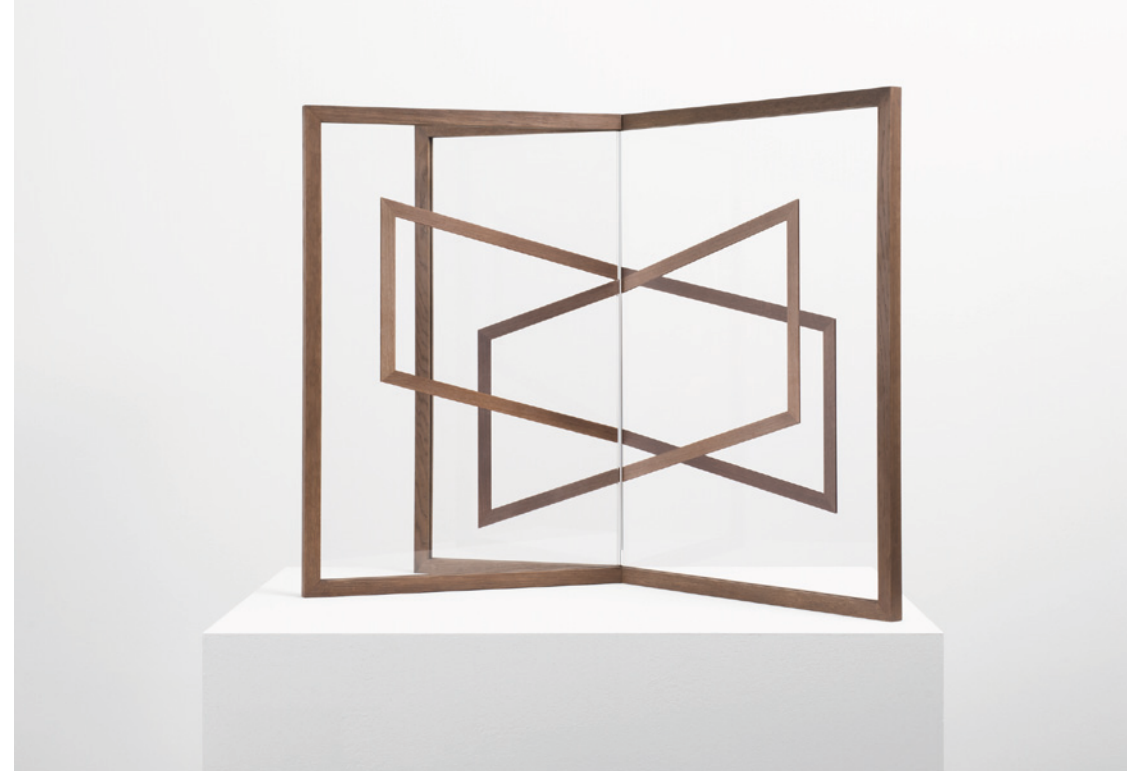


Abb. 13
Miriam Böhm, Mutual I, 2014, aus der Serie: Mutual

lisierung. Ihr künstlerisches Ansinnen setzt Ketuta Alexi-Meskhishvili in Installationen um, für die sie fotografische Arbeiten und Stoffbahnen, die sie mit Fotogrammen ihrer Bildmotive bedruckt, in Raumsettings kombiniert. Für ihre Arbeit »Untitled (Monitors and Braids)«, 2016 (dt. »ohne Titel [Monitore und Zöpfe]«) etwa werden die Stoffbahnen als Vorhänge an der Wand vor dem hintersten Raum der Ausstellungshalle entlanggeführt; nur partiell bleiben sie auf-

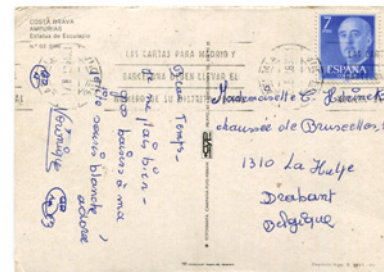
gezogen, um den Blick auf vier dahinter präsentierte fotografische Bildwerke freizugeben (Abb. 14).

Als prägenden Einfluss auf ihre Bildgestaltungen und räumlichen Anordnungen beschreibt die Künstlerin die Arbeit ihres Vaters als Bühnenbildner: »Ich bin praktisch im Theater aufgewachsen«, erzählt Ketuta Alexi-Meskhishvili, »im klassischen Theater gibt es Vorhänge, durchscheinende Hintergründe [...]. Oft werden Kulissen hintereinander

Abb. 14
 Ketuta Alexi-Meskishvili,
 Untitled (Monitors and Braids), 2016



Abb. 15
 Oriol Vilanova,
 Entre Guillemets, 2016 (Detail),
 recto/verso



geschichtet, die im Laufe der Story eine nach der anderen hochgezogen werden. Ich wuchs auch zwischen Bühnenbild-Modellen meines Vaters auf, kleine Boxen, in denen er Dinge arrangierte, und manchmal denke ich, dass ich in meinem Atelier ganz ähnlich arbeite.«¹⁴ Tatsächlich kennzeichnet ihr Werk ein schichtendes Vorgehen, das Jens Asthoff treffend als »medial-materielles« Collagieren beschreibt.¹⁵ In der zweiteiligen Arbeit »Monitor 2« lässt sich dieser collagierende Prozess anschaulich nachvollziehen. Hier öffnet und überlagert Ketuta Alexi-Meskhishvili im wörtlichen wie übertragenen Sinne gleich mehrere Bildebenen. Grundlage der Arbeit sind zwei einander ergänzende »Selfies« – was auf dem einen Handy-Selbstporträt der Künstlerin von ihrer Hand verdeckt wird, ist auf dem anderen zu sehen, und umgekehrt. Dieses »Doppelbildnis« präsentiert sie uns als »analoge Screenshots«: Ketuta Alexi-Meskhishvili öffnet die Handyaufnahmen nämlich hintereinander in Dateifestern auf ihrem Computermonitor, fotografiert die beiden Bildschirmansichten mit einer analogen Großbildkamera und führt damit digitale Pixel und Filmkörnung in der Oberflächenerscheinung des Fotobildes zusammen.¹⁶ Die Verschränkung von analoger und digitaler Fotografie findet sich aber nicht nur in der Herstellungspraxis und dem materiellen Erscheinungsbild, sondern darüber hinaus im Motiv: Neben den bereits erwähnten Dateifestern erkennen wir die Titelleisten, am äußeren Rand des rechten Bildes wird der Blick auf den Bildschirmhintergrund freigegeben, und die fettigen Schlieren und Fingerabdrücke kennen wir wohl auch alle von den

Displays unserer Handys, Tablets oder Computerbildschirme. Demgegenüber übernimmt Ketuta Alexi-Meskhishvili die Ränder des entwickelten Negativfilms mit seinen Perforationen und Zangenlocherungen als Motiv im fotografischen Abzug. Ergänzt um die Vorhänge zeigt die Rauminstallation ein raffiniertes Spiel von Staffelungen, einem Davor und Dahinter, einem Übereinander, für das Ketuta Alexi-Meskhishvili analoge und digitale Techniken im fotografischen Bild zusammenfügt.

Fotografische Bilder seien seit jeher als mobile Medien konzipiert, betont Steffen Siegel; spätestens mit der Entwicklung industrieller Reproduktionstechnologien werden sie zu einem wichtigen Kommunikationsinstrument, zu einem, »das sich besonders für den Einsatz über große Distanzen eignet.«¹⁷ **Oriol Vilanova** (* 1980, Manresa, Spanien) und **Viktoria Binschtok** (* 1972, Moskau, Russische Föderation) verfolgen in ihren Arbeiten genau diese Verbreitungs- und Zirkulationsmöglichkeiten fotografischer Motive: Oriol Vilanova verwendet Postkarten als Trägermedium von Fotografien für seine Wandinstallationen und Viktoria Binschtok nutzt für ihre Werkreihen die Mechanismen der Bildzirkulation im digitalen Raum des World Wide Web.

Die Post- oder Ansichtskarte ist der wohl bekannteste Träger von sich im weltweiten Umlauf befindenden Fotografien. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts werden mit ihr Grüße in alle Länder dieser Erde übermittelt. Oriol Vilanova sammelt sie seit vielen Jahren. »Eigentlich war ich ein Sammler, bevor ich ein Künstler

wurde«, erzählt er in einem Gespräch.¹⁸ Seine erste Postkarte fand er auf dem Flohmarkt in Barcelona, seitdem ist Oriol Vilanova ständig auf der Suche nach weiteren Exemplaren; mehrmals die Woche geht er auf Flohmärkte, in Antiquariate, Museums- oder Souvenirshops, um Bildpostkarten zu erwerben. Mittlerweile hat er die beachtliche Anzahl von 166.366 Stück zusammengetragen.¹⁹ Er ist fasziniert von diesen Bild- und Kurznachrichtenträgern und erklärt sie zum Ausgangsmaterial seiner künstlerischen Arbeiten. Dazu entwickelt Oriol Vilanova ein Kategorisierungssystem für das riesige Konvolut, indem er die Karten nach Themen und Motiven klassifiziert und zu Bildpaaren mit gleichen Motiven ordnet, die er schließlich inhaltlich abgestimmt zusammenstellt und zu Kunstobjekten erklärt. Für die Sammlung der DZ BANK hat er zehn solcher Postkartenpaare ausgewählt. Unter dem Titel »Entre Guillemets«, 2016 (dt. »In Anführungszeichen«) vereint er Fotografien etwa einer politischen Versammlung, einer winterlichen Flusslandschaft, einer antiken Skulptur (Abb. 15) oder eines im Sand drapierten Arrangements von Muscheln in unterschiedlichsten Farben und Formen. Während die zum Teil extremen farblichen Nuancierungen der Postkartenbilder auf die Unzulänglichkeit der druckgrafischen Reproduktionen verweisen, werden die Gebrauchsspuren auf den Vorder- und Rückseiten der Karten zum Spiegel der weltweiten Zirkulation von Fotografie. Briefmarke, Poststempel mit Ort und Datum, die Adresse der Empfängerin oder des Empfängers und nicht zuletzt die handschriftlich verfassten Grüße uns völlig

unbekannter Personen sind ein beeindruckendes Zeugnis für die Reise fotografischer Bilder um die Welt.

Heute wird das Versenden von Bild- und Kurznachrichten über physische Karten weitgehend von digitalen »Messages« abgelöst. Bild und Text schwirren nun losgelöst von dem einstigen Trägerobjekt durch das Netz einer virtuellen Welt. Die Zirkulationsweisen von Bildern ändern sich damit grundlegend. Für Viktoria Binschtok wurden diese neuen Bedingungen von Fotografie zum Anknüpfungspunkt für ihr künstlerisches Schaffen: »Ich habe damals [...] viel darüber nachgedacht, was diese digitale Veränderung für die Fotografie bedeutet«, beschreibt sie ihre Suche nach einem Umgang mit den digitalen fotografischen Praktiken noch zu ihren Studienzeiten um die Jahrtausendwende. »Durch die Digitalisierung wurde plötzlich noch unklarer, was Fotografie eigentlich ist. An dieser Unklarheit habe ich mich abgearbeitet.«²⁰ Gut zehn Jahre später, um 2013, beginnt sie ihre »Cluster«-Serie, in der sie versucht, die schier »unfassbare Menge an fotografischen Bilddaten«²¹ im Netz greifbar werden zu lassen. »Was berichten diese Bilder? Was sind das überhaupt für Bilder? Und wie lässt sich diese Gleichzeitigkeit von so vielen unüberschaubaren Bildwirklichkeiten, die uns permanent im Netz umgeben, physisch visualisieren und damit zeitlich einfrieren?«²² All das sind Fragen, die sie in der Arbeit an ihrer Werkgruppe umtreiben. Die mehrteilige Wandinstallation »Tokyo Night Cluster«, 2014 ist eine überzeugende Antwort (Abb. 16). Ausgangspunkt der Arbeit ist die großformatige Aufnahme von Tokio bei Nacht, die sie auf einer Reise

gemacht hat. Dieses Bild speist sie als digitale Datei über einen Bild-zu-Bild-Suchalgorithmus ins Netz ein, der ihr visuell ähnliche Aufnahmen aus der digitalen Bilderflut zurückspielt. Aus dieser Fülle an Vorschlägen wählt Viktoria Binschtok einige wenige Bilder aus, die sie sodann in ihrem Atelier nacharrangiert. Damit eignet sie sich die »Bildideen« an, sie »re-inszeniert« und fotografiert sie und überführt sie damit nicht nur in »artifizielle«, sondern vor allem in physische fotografische Bilder, die sie in einem wandfüllenden Setting ihrer Ursprungsaufnahme an die Seite stellt.²³

Ergänzt um installative Elemente gestaltet Viktoria Binschtok mit »Tokyo Night Cluster« ein anschauliches Bild ihres künstlerischen Umgangs mit den Mechanismen der digitalen Bildwelt im Raum: Sie bettet ihre Stadtansicht in die »dunkle Wolke« jener »unüberschaubaren [digitalen] Bildwirklichkeit« und staffelt die zurück-erhaltenen Abbildungen gleich geöffneten Bildfenstern auf dem Monitor an der Wand. Während Ketuta Alexi-Meskhisvili die sich überlagernden Bilddateien als Motiv in ihren Arbeiten zeigt, findet sich die Schichtung der Dateifenster in Viktoria Binschtoks Werk durch die weißen, übereinandergesetzten Tafeln dargestellt, die gleichsam für die unzählig weiteren im Netz kursierenden Fotografien stehen.

Nachdem mit den vorangegangenen Werkcommentaren die Bandbreite künstlerischen Vorgehens mit Blick auf die technischen und materiellen Voraussetzungen des Mediums Fotografie herausgestellt wurde, widmen wir uns schließlich noch einer Werkreihe von **Sophie Thun** (* 1985,



Abb. 16
Viktoria Binschtok, Tokyo Night Cluster, 2014, aus der Serie: Cluster

Frankfurt am Main, BRD), in der das fotografische Bild Verhandlungsort einer künstlerischen Selbstinszenierung ist. »Es ist mein erstes Selbstporträt«²⁴, bemerkt die Künstlerin in einem Interview über ihre großangelegte Serie »All Things in My Apartment Smaller Than 8 x 10«²⁵, 2020, für die sie – der Titel verrät es bereits – alle Gegenstände aus ihrer Wohnung ablichtet, die auf ein 8 x 10 inch-Negativ passen. Dass sie den insgesamt über 600 Fotogrammen von Gegenständen die Bedeutung »erstes Selbstporträt« beimisst, mag auf den ersten Blick verwundern – hat sie doch in den Jahren zuvor einige Serien erarbeitet, in denen sie sich fast immer mit einem Selbstauslöser in der Hand als (Akt-)Modell in ihren Aufnahmen zeigt.²⁵

Aus einer persönlichen wie auch ganz pragmatischen Notwendigkeit heraus entwickelt Sophie Thun das Projekt einer »schonungslosen Bestandsaufnahme«, die sie 2020 zur Zeit des ersten Corona-Lockdowns im Rahmen des Förderstipendiums der Kunststiftung DZ BANK umsetzt. All das »Zeugs«, wie sie es selbst beschreibt, das sich in ihrer kleinen Einzimmerwohnung in Wien angesammelt hat, nimmt sie in einer eigens für dieses Projekt eingerichteten Dunkelkammer in der Wiener Secession²⁶ mit einer Großbildkamera in den Blick; sie überträgt das sichtbar mit ihren Händen gehaltene Negativ als Kontaktabzug auf das Fotopapier (Abb. 23) und stellt es zur Schau. Dabei lässt sie nichts weg. Banale Alltagsgegenstände wie Küchenutensilien finden sich



Abb. 17
Sophie Thun, All Things in My Apartment Smaller Than 8 x 10“, 2020 (Detail)

ebenso unter den abgelichteten Gegenständen wie Arbeitsmaterial, Kosmetika und Schmuck, ganz persönliche und intime Dinge wie Liebesbriefe oder Sexspielzeug und ihre Bücher. Das Konvolut der 140 abgelichteten Buchcover wurde für die Sammlung der DZ BANK erworben und hat nun Eingang in unsere »Bestandsaufnahme« gefunden (Abb. 17). Während von den Büchern mit einem festen Einband lediglich die Covermotive abgebildet werden, zeichnet sich in den Aufnahmen der dünnen Softcover durch die Belichtung die Rückseite des Buchdeckels mit ab. Man findet Covertexte, Autorenbiografien, vielleicht auch mal eine persönliche

Widmung durchscheinen oder einfach den Namenszug der Künstlerin, der das Buch als ihr persönliches Eigentum ausweist. Und spätestens, wenn man sich die Bandbreite der Buchtitel aufmerksam anschaut, versteht man, weshalb die Fotogrammserie für Sophie Thun das »erste Selbstporträt« ist. Allein die präsentierten Titel der polnischen, deutschen und englischen Bücher lassen uns wissen, welche Sprachen sie spricht, wir erfahren, welche Romane sie liest, welche philosophischen Strömungen sie interessieren oder welche Fachliteratur sie konsultiert. In einem fotografischen Abbild ihres Körpers gibt sie weitaus weniger von sich preis.

* aus: Adrian Sauer, Fotografieren ist, 2019

1 Timm Rautert, in: »Die ›Bildanalytische Photographie‹ vor dem Hintergrund der heutigen fotografischen Kunstproduktion«. In: Julia Blume und Karl Bose (Hg.), Timm Rautert: Rückwirkende Realität. Prinzip Fotografie. Gespräche, Leipzig 2007, S. 41–54, hier S. 52.

2 Vgl. hierzu Christina Lebers Beitrag »Von hier aus« in der vorliegenden Publikation, S. 5.

3 Im 20. Jahrhundert gab es eine schier unermessliche Bandbreite an Fotopapieren auf dem Markt. Mit dem Einzug digitaler Bildtechniken ist die Produktion von Fotopapieren drastisch zurückgegangen, die Produktion von Cibachromepapier (später Ilfochrome) – ein in fotografischer Kunst häufig verwendetes Papier – wurde 2011 gänzlich eingestellt.

4 Rautert, »Die ›Bildanalytische Photographie‹ vor dem Hintergrund der heutigen fotografischen Kunstproduktion«, S. 52.

5 Jörg Boström: »Gottfried Jäger. Generative Systeme. Fotomaterial 1981–1986«, zit. nach: Andreas Beaugrand (Hg.), Gottfried Jäger. Fotografie als generatives System. Bilder und Texte 1960–2007, Bielefeld 2007, S. 158.

6 Gottfried Jäger im Gespräch mit Kathrin Schönegg, zit. nach: Kathrin Schönegg: »Fotopapier als Objekt. Zu Gottfried Jägers Fotomaterialarbeiten«. In: Gottfried Jäger. Fotografien der Fotografie. Generative Systeme 1960 bis 2020 (Kat. Ausst. Sprengel Museum Hannover, Hannover 2023 und Museum im Kulturspeicher, Würzburg 2023), Köln 2023, S. 110–113, hier S. 111.

7 Vgl. hierzu auch Christina Lebers Beitrag »Von hier aus« in der vorliegenden Publikation, S. 8.

8 Christiane Feser, in: Eugen El: »Strenge und Spiel. Frankfurter Künstlerin Christiane Feser spricht über ihre Arbeit«. In: FAZ, 12.10.2020, o. S.

9 Ebd.

10 Claudia Tittel: »Quasimomente der Sichtbarkeit. Christiane Fesers fotografische Paradoxien«. In: https://christianefeser.de/wordpress/wp-content/uploads/2018/06/Claudia-Tittel_Quasimomente-der-Sichtbarkeit.pdf (letzter Zugriff: 10.01.2024).

11 Steffen Siegel: »Im Grenzgebiet«. In: Christiane Feser, Partitionen, Stuttgart 2017, S. 10–12, hier S. 11.

12 Miriam Böhm, in: <https://festival-fotografischer-bilder.de/portfolio/miriam-boehm/> (letzter Zugriff: 10.01.2024).

13 Jens Asthoff: »Ketuta Alexi-Meskhishvili. Das Fenster, ein Bild«. In: Kunstforum International, Bd. 253 (2018), S. 168–179, hier S. 170.

14 Ketuta Alexi-Meskhishvili, zit. nach: Asthoff, »Ketuta Alexi-Meskhishvili«, S. 178.

15 Asthoff, »Ketuta Alexi-Meskhishvili«, S. 170.

16 Vgl. Maren Lübbke-Tidow: »Ketuta Alexi-Meskhishvili«. In: f/12.2 Projektstipendium Tatiana Lecomte, Sara-Lena Maierhofer (Kat. Ausst. Kunstsammlung DZ BANK 2018), Frankfurt am Main 2018, S. 34f.

17 Maria Antonella Pelizzari und Steffen Siegel: »Circulating Photographs: A Special Issue of History of Photography«. In: History of Photography, Vol 45, No. 1 (2021), S. 1–4, hier S. 1: »[...] that photographic images were always conceived as mobile media – regardless of their material qualities. With photographic imagery, visual communication gained another important instrument that was especially suitable for use over great distances.«

18 Oriol Vilanova, zit. nach: »Artists' Artists: Interview with Oriol Vilanova«. In: <https://www.collecteurs.com/interview/artists-artists-interview-with-oriol-vilanova> (letzter Zugriff: 10.01.2024).

19 Stand August 2023, vgl. ebd.

20 Viktoria Binschtock, zit. nach: Lighting the Archive: »Viktoria Binschtock: Bilder sind Indikatoren für die Zeit und das System, in dem sie entstehen«. In: <https://lightingthearchive.org/bilder-sind-indikatoren-fuer-die-zeit-und-das-system-in-dem-sie-entstehen/> (letzter Zugriff: 11.01.2024).

21 Viktoria Binschtock, zit. nach: Viktoria Binschtock und Stefan Gronert: »Das ›nächste große Ding?« In: Christina Leber und Katrin Thomschke (Hg.), Licht ins Dunkel. Wohin entwickelt sich die künstlerische Fotografie?, Heidelberg 2022 (arthistoricum.net), S. 14–25, hier S. 16.

22 Ebd.

23 Ebd.

24 Sophie Thun in einem Interview zur Ausstellung »Förderstipendium 2021/2022«, Kunststiftung DZ BANK, Frankfurt am Main 2022. In: <https://kunststiftungdzbank.de/vermitteln/#/mediathek> (letzter Zugriff: 11.01.2024).

25 Vgl. etwa Sophie Thuns Werkreihen »Double Release«, 2018 und »After Hours«, seit 2019.

26 Sophie Thun hatte für diese Zeit eigentlich eine Einladung zu einer Ausstellung in der Wiener Secession. Als das Museum während des Corona-Lockdowns schließen musste, nutzte die Künstlerin den Ausstellungsraum als Dunkelkammer.

»Fotografieren ist mehr als nur abdrücken«*

Tomke Aljets

Eine Hand feuert mit einer Pistole in die Ferne. Ein dunkel gekleideter Mann trägt Lederschuhe, sein Hosenbein wird durch eine Art Schienenkonstruktion zusammengehalten. Handelt es sich um eine Art Holzprothese oder trägt der Mann eine in der Konstruktion verborgene Waffe mit sich? Beide mit »Discrete Channel with Noise #12. Information Source #12«, 2020 und »Discrete Channel with Noise #13. Information Source #13«, 2020 betitelten Aufnahmen sind mit einem feinen Raster überzogen, in das mit einem roten Stift Zahlen von 1 bis 10 eingetragen wurden (Abb. 18). Den beiden Schwarz-Weiß-Fotografien gegenüber befinden sich zwei ebenfalls in Grautönen gehaltene großformatige Acrylgemälde, deren Motive aus unzähligen Quadraten zusammengesetzt sind. Dadurch wirken sie wie abstrakte, verpixelte und vergrößerte Versionen der kleinen Bilder vis-à-vis (Abb. 19). Die beiden Gemälde »Discrete Channel with Noise. Algorithmic Painting; Destination #12«, 2020 und »Discrete Channel with Noise. Algorithmic Painting; Destination #13«, 2020 sind das Ergebnis einiger Telefonate zwischen **Clare Strand** (* 1973, Brighton, England, Vereinigtes König-

reich) und ihrem Ehemann, die sie zwischen ihrer Heimat Brighton und Paris führten, wo sich Clare Strand 2017 für drei Monate aufhielt. Ihr Mann übersetzte die jeweilige fotografische Vorlage in Zahlencodes, wobei jede Zahl einen bestimmten Grauton vertritt; am anderen Ende der Leitung übertrug Clare Strand die Zahlenabfolgen in eine großformatige Version des gleichen Rasters auf Papier.¹ Der »diskrete Kanal« – die Telefonleitung durch den Ärmelkanal – ebenso wie das titelgebende »Rauschen« bezeichnen den Transfer zwischen »Informationsquelle« und »Zielort«, der von Versprechern, technischen Störungen und Interferenzen begleitet wird. Die Übertragung ist aber nicht nur ein Akt der Kommunikation zwischen Sender und Empfängerin, sondern zugleich eine Möglichkeit, eine analoge Vorlage nach einem digitalen Prinzip wiederum analog zu übersetzen und so an einem anderen Standort abzurufen. Dabei ist die Methode keine neue Erfindung: Bereits 1936 diskutierte George H. Eckhardt in seinem Buch »Electronic Television« Möglichkeiten zur telegrafischen Übertragung fotografischer Bilder mithilfe eines ähnlichen Codesystems am

Beispiel einer 3 x 3 Zoll großen Fotografie. Er empfiehlt, diese jeweils horizontal und vertikal in 300 Linien zu unterteilen, was insgesamt 90.000 Quadrate ergibt. Eine Telegrafistin könne diese Zahlenabfolgen von links nach rechts durchgeben und der sogenannte »Operator« würde die entsprechenden Werte auf das Papier übertragen.

Johannes Raimann (* 1992, Wien, Österreich) analysiert in seiner Videoinstallation »Scharfzeichner«, 2023 die Art und Weise, wie der menschliche Sehapparat funktioniert. Ein Bildschirm zeigt Kamerafahrten über Motive, die zunächst zusammenhangslos erscheinen. Eine Hand trägt Koordinaten in ein »Schiffe versenken«-Spiel ein, eine andere malt Kästchen eines karierten Blattes aus, wie dies häufig beim gedankenverlorenen Kritzeln während eines Telefonates geschieht. Eine Computerstimme scheint die Kamerabewegungen zu erläutern. Im Hintergrund ist ein Rauschen zu hören sowie gelegentlich ein dumpfes Dröhnen. Telefonbucheinträge, Rasierklingen, willkürlich wirkendes Blättern durch die Seiten eines Buches, bei dem einzelne Worte ins Auge springen – welche das sind, hängt von unserer persönlichen Wahrnehmung ab. Dann wieder ein Hereinzoomen, das sich ähnlich wie in Clare Strands »Discrete Channel with Noise« in ein Raster aus schwarzen, weißen und grauen Quadraten auflöst. Anders als bei Clare Strand dient dieser Vorgang bei Johannes Raimann der Aufhebung aller bildgebenden Grenzen. Gegenständliche Formen, an denen sich unser Auge zu orientieren versucht, werden gänzlich abstrahiert, alles scheint ineinanderzufließen und miteinander

verwoben zu sein. Im weiteren Verlauf gibt erst das Herauszoomen der Kamera einen greifbaren Bildinhalt frei: Eine Felslandschaft wird sichtbar. Dieses Verfahren erinnert an die Betrachtung impressionistischer Bilder, deren feine Pinseltupfer und Farbflächen erst auf die Distanz ein bildliches Sujet ergeben. Nur durch das Herauszoomen formen sich Konturen, ein Vorgang, der in dieser Videoarbeit aus dem Zusammenspiel unserer Wahrnehmung und der Materialität von Display und Bildsensor resultiert² – wie der titelgebende »Scharfzeichner« suggeriert, ein Tool digitaler Bildbearbeitungsprogramme, mit dem die Bildschärfe erhöht werden kann. Es zeigt, dass Sehen heute immer auch ein maschinell gesteuertes Verfahren ist.

Beate Gütschows (* 1970, Mainz, BRD) Werke »HC#4« (Abb. 20) und »HC#5« erinnern uns mit ihrer ungewöhnlichen Perspektive nicht ohne Grund an mittelalterliche Gartendarstellungen. Frankfurterinnen und Frankfurterinnen dürfte ein berühmtes Beispiel aus dem Städel Museum vertraut sein: das »Paradiesgärtlein«, entstanden um 1410/1420 aus der Hand eines oberrheinischen Meisters (Abb. 21).³ »HC« bedeutet »Hortus conclusus« – der »geschlossene Garten« – und spielt in der christlichen Ikonografie eine besondere Rolle in der Mariensymbolik.⁴ Er zeigt den Garten als einen geschützten Ort, der über keine Horizontlinie und damit keinerlei Blick in die Ferne verfügt. Zugleich steht der »Hortus conclusus« exemplarisch für das »vorkamera-basierte Sehen«. Andere Perspektivräume, wie die Parallelperspektive, bieten die Möglichkeit, Bildobjekte »gleichwertig



Abb. 18 und 19
Clare Strand, Discrete Channel with Noise #13,
aus der Serie: Discrete Channel with Noise, 2019–2020
» Information Source #13, 2020
» Algorithmic Painting; Destination #13, 2020



Abb. 20
Beate Gütschow, HC#4,
2018/2019,
aus der Serie:
HC, 2018–2020



Abb. 21
Oberrheinischer Meister,
Das Paradiesgärtlein, um 1410/1420

oder nach dem Sinn der Erzählung«⁵ anzuordnen und durch Größenvariationen Hierarchien und Bedeutungen zu visualisieren. »HC#4«, 2018 zeigt ein Rasenstück, umrahmt von einer Mauer. Drei hochstämmige Bäume ragen in den Himmel. Die Wege sind von Betonbänken gesäumt. Der Park ist menschenleer. Auch in »HC#5«, 2018 umringt eine Mauer den Park, ein dahinterliegender dichter Wald verhindert jeglichen Blick in Richtung Horizont. Eine junge Frau hockt im Schneidersitz auf dem Rasen und blickt in ihr Smartphone. Als Betrachterin oder Betrachter scheinen wir uns außerhalb der Szenerie zu befinden, als würden wir sie überfliegen. Was dem Auge Orientierung

bietet und was in diesen Darstellungen fehlt, ist die Zentralperspektive. Um die mit ihr verbundene räumliche Tiefe zu umgehen, bedient sich Beate Gütschow der Fotogrammetrie, einer im 19. Jahrhundert entwickelten Vermessungstechnik. Sie fotografiert zunächst einzelne Objekte wie Mauern oder Bäume von allen Seiten und errechnet mithilfe eines speziellen Programmes daraus ein 3D-Modell. Diese Modelle wiederum baut sie in einen neuen Perspektivraum ein, den sie in der sogenannten Kavalierverspektive anlegt, bei der alle in die Tiefe führenden Linien parallel zueinander verlaufen. Am Ende werden sie als zweidimensionale digitale Darstellung in ein

Bildbearbeitungsprogramm exportiert⁶ und auf Fotopapier ausbelichtet.

Mitten im Raum ist eine Installation der slowakischen Künstlerin **Katarína Dubovská** (* 1989, Ružomberok, Slowakische Republik) angeordnet (Abb. 22). Amorphe Objekte erinnern in ihrer zerklüfteten Oberfläche und Form an Findlinge.⁷ Ein kleiner flacher Bildschirm auf dem Boden zeigt ein Video in Endlosschleife, auf dem immer wieder blitzartige Lichter in Erscheinung treten, während Objekte gescannt werden. Umgeben ist diese Anordnung von transparenten Plastikbeuteln, die unterschiedlich farbige

Flüssigkeiten enthalten. Kunststoffschläuche scheinen die Gegenstände miteinander zu verbinden und ebenso willkürlich herumzuliegen. Als Betrachterin oder Betrachter vermuten wir uns irgendwo zwischen einem Labor und einem Künstleratelier. So kommt die Frage auf: Was hat »Intertwined Conditions (II)«, 2020 mit fotografischer Kunst zu tun? Die Künstlerin zerlegt die Ausdrücke von analogen und digitalen Fotografien, indem sie diese in ihre ursprünglichen haptischen Bestandteile zurückführt. Ausgangsmaterial ist ein Bildarchiv, das sie aus Magazinen, Skizzenbüchern, früheren Arbeiten, Social

Media und dem Internet zusammengetragen hat. In experimentellen Verfahren extrahiert sie die Druckertinte aus dem Trägermaterial und füllt sie in Plastikbeutel ab, die »Extracts«, also Auszüge aus dem Bildarchiv. Übriggebliebenes festes Material wird weiterverarbeitet, indem es zu skulpturalen Objekten aus Pappmaché geformt wird. Auf diese Weise verwandeln sich die vorher lesbaren Bilder zu »Clustern«. Unter Cluster versteht Katarína Dubovská eine übergeordnete Form, die die Menge an verarbeitetem Bildmaterial zusammenfasst, mit der sich jede und jeder von uns tagtäglich umgibt. Die titel-

gebende »Verflochtenheit der Bedingungen« wird spürbar: Die Künstlerin löst die Bildmotive aus ihren Zusammenhängen und lässt sie neue Zustände annehmen, kuratiert sie förmlich, ähnlich zu unserem Social Media-Verhalten, wenn wir Bilder reposten oder zusammenstellen.⁸ Auf diese Weise spielt sie den Gedanken durch, dass wir einerseits alle zum kollektiven Bildarchiv beitragen, andererseits unsere Bilder – genau wie bei der Digitalisierung – in Form eines Clusters zu einem Aggregat vereinheitlichter Daten verschmelzen, die am Ende niemand mehr rekonstruieren kann.



Abb. 22
Katarína Dubovská,
Intertwined Conditions (II),
2020

* aus: Adrian Sauer, Fotografieren ist, 2019

1 Vgl. Orit Gat: »Image = Information. The Discrete Channel with Noise: Information Source (2018)«. In: <https://www.clare-strand.co.uk/works/?id=391> (letzter Zugriff: 14.12.2023).

2 Vgl. Arne Leopold: »Den Bildgeber zum Bild machen. Materialien, Prozesse und Bedingungen des Fotografischen«. In: RAW (Kat. Ausst. KIT – Kunst im Tunnel, Düsseldorf 2023), Düsseldorf 2023, o. S.

3 Vgl. Digitale Sammlung des Städel Museums; <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/das-paradiesgaertlein> (letzter Zugriff: 03.01.2024).

4 Im Alten Testament heißt es: »Meine Schwester, liebe Braut, du bist ein verschlossener Garten, eine verschlossene Quelle, ein versiegelter Born« (Hoheslied 14,2). In: <https://www.bible-server.com/LUT/Hoheslied4%2C12> (letzter Zugriff: 04.01.2024).

5 Beate Gütschow: »Neue fotografische Werkzeuge. Einige Reflexionen, mit einem Schwerpunkt auf der Fotogrammetrie«. In: Christina Leber und Katrin Thomschke (Hg.), Licht ins Dunkel. Wohin entwickelt sich die künstlerische Fotografie? Heidelberg 2022 (arthistoricum.net), S 58–65, hier S. 64.

6 Vgl. ebd., S. 62f.

7 Vgl. Christin Müller: »Kartografieren, ausschöpfen, begegnen, neu betrachten, transformieren – über die künstlerische Erforschung des Fotografischen in der Gegenwart«. In: Förderstipendium Sophie Thun und Sara Cwynar (Kat. Ausst. Kunststiftung DZ BANK, Frankfurt am Main 2021), Frankfurt am Main 2021, S. 18–45, hier S. 42.

8 Vgl. ebd.

Fotografieren ist ...

»Fotografieren ist« lautet der Titel eines Hörstücks von Adrian Sauer aus dem Jahr 2019. Für seine Arbeit trägt der Künstler über die Suchmaschine Google eine ganze Reihe von Aussagen zusammen, was Fotografieren sei, und ergänzt sie um diametrale Behauptungen. Die Aneinanderreihung von Reden und Gegenreden lässt die Unmöglichkeit einer eindeutigen Definition erkennen; der Versuch, eine erschöpfende Aussage darüber zu treffen,

was Fotografieren ist, wird auf gleich mehreren Ebenen ad absurdum geführt. Offenkundig wird jedoch auch, was Fotografieren alles sein kann.

Wir haben Adrian Sauers Hörstück zum Anlass genommen, die Künstlerinnen und Künstler unserer Ausstellung ihrerseits um eine Ergänzung des Titels »Fotografieren ist« zu bitten. Die Rückmeldungen spiegeln eine faszinierende Bandbreite wider.

Fotografieren ist ein Medium mit Bedeutung aufladen.

Viktorija Binschtok

Fotografieren ist dehnen, zerren, stauchen, neigen, verkrümmen, drehen, verschieben, zerschneiden, kopieren, mischen, verquirlen, pürieren, vermengen, filtern, zusammensetzen, zirkulieren, transformieren und frei fluktuieren – Fotografieren ist Lila!

Katarína Dubovská

Fotografieren ist abstrahieren.

Christiane Feser

Fotografieren war einmal.

Philipp Goldbach

Fotografieren ist, wenn das Aufgezeichnete von Algorithmen verarbeitet wird wie früher das Gesehene vom Gehirn.

Beate Gütschow

Fotografieren ist ein physikalisch-informationelles Verfahren zur Aufnahme, Speicherung und Erzeugung visueller Daten.

Gottfried Jäger

Fotografieren ist nur ein Weg unter vielen zur Fotografie, während Fotografie alles ist, was mit Fotografie zu tun hat.

Isabelle Le Minh

Photography is a contract signed in light.

Peter Miller

Fotografieren ist ein Ort, an dem ich niemand sein kann.

Conrad Müller

Fotografieren ist eine Verhandlung mit menschlichen und nicht menschlichen Akteuren.

Johannes Raimann

Fotografieren ist eine intellektuelle Notwendigkeit.

Timm Rautert

Darüber, was Fotografieren ist, gibt es keine Einigkeit.

Adrian Sauer

Fotografieren ist Zeit in dicke oder dünne Scheiben schneiden, dabei den Zufall feiern, manipulieren, deformieren, mit dem Material kollaborieren, Subjekt und Objekt vertauschen.

Stefanie Seubert

Photography is almost unnecessary anymore.

Clare Strand

Photography is an infinite attempt to solve the problems that it itself invented.

Valter Ventura

Photography is repetition in essence.

Oriol Vilanova

Unsere fotografischen Lebensformen

Steffen Siegel

Was eigentlich ist Fotografie? Es gibt Fragen, auf die lässt sich einzig indirekt antworten – zum Beispiel in Form eines Gedankenexperiments. Stellen wir uns also eine Welt vor, aus der alle fotografischen Bilder verschwunden sind. Was bliebe von unserer Gegenwart? Wie würden wir kommunizieren und uns orientieren? Was würden wir erfahren, wie uns erinnern? In welcher Form fiel dann unser Blick auf die Welt? Vor etwas mehr als zehn Jahren ist ein Buch erschienen, das auf solche Fragen bereits mit seinem Titel eine selbstbewusste Antwort formuliert: »Photography Changes Everything«.¹ Marvin Heiferman, der Herausgeber des Buches, hatte mehr als siebzig Autorinnen und Autoren eingeladen, diese alles verändernde Kraft der Fotografie an einem Beispiel zu erläutern. Das Ergebnis ist eine ebenso weitreichende wie erstaunliche Sammlung von Antworten: Fotografie ändert die Art und Weise, wie wir uns selbst sehen, wie wir einkaufen und uns informieren, was und wen wir begehren, wie wir medizinisch behandelt werden oder Kunst betrachten, wie Kriege geführt und Kriminalfälle gelöst werden, ja sogar wie wir heiraten und trauern. In augen-

scheinlicher Unordnung versammeln diese Beispiele kaum mehr als einen kleinen Ausschnitt unserer vielfältigen fotografischen Lebensformen. Sie alle aber scheinen tatsächlich zu bestätigen, was im Titel von Heifermans Buch versprochen wird: Fotografie verändert alles.

Dass es dennoch schwerfällt, dieses für unsere Handlungen so wichtige Medium auf einen Begriff zu bringen, mag erstaunen. Doch sind wir, historisch betrachtet, mit diesem Problem nicht allein. Tatsächlich reichen die Versuche, Fotografie zu definieren, bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück. Ansprechen lässt sich diese Zeit als die Formationsphase eines Mediums, das seinerzeit nur allmählich und aus recht verschiedenen Wurzeln hervorging.² Bereits hier, am Beginn der Moderne, waren die Motive für die Entwicklung fotografischer Technologien vielfältig: Gesucht wurden Verfahren zum schnellen und preiswerten Kopieren bereits existierender Bilder, aber auch zum Einsammeln, Speichern und Verwalten der sichtbaren Welt oder – gewiss nicht zuletzt – zur Unterhaltung eines Publikums, das neue visuelle Effekte liebte. Dass sich mithilfe von Fotografien auch

das Feld der Bildenden Künste erweitern ließ, war zwar eine vergleichsweise späte Idee, sodann aber eine besonders prominente. Wie also lässt sich angesichts solcher Vielfalt an Motiven und Lösungen von einem einheitlichen Medium sprechen? Wie kann der Frage danach, was Fotografie sei, mit den knappen Worten einer Definition begegnet werden?

Der wohl einfachste Versuch, eine Antwort zu formulieren, besteht darin, die Fotografie beim Wort zu nehmen: als ein Zeichnen mit Licht. Diese minimale Formel besitzt den Charme der Präzision. Denn mit ihr bleibt – richtigerweise – ein Faktor unerwähnt, der beim größten Teil der fotografischen Produktion zwar eine zentrale Rolle spielt, nur eben keineswegs immer: der Fotoapparat. Wie bereits in den frühesten Jahren des Mediums

produzieren auch heute noch Künstlerinnen und Künstler mit lichtempfindlichen Substanzen ihre Bilder, ohne deshalb zu einer Kamera greifen zu müssen (Abb. 23).³ Gemessen an nahezu allen alltäglichen Praktiken, in denen wir uns der Fotografie bedienen, scheinen solche Experimente kaum mehr als eine randständige Kuriosität zu sein. Tatsächlich aber stellen sie in dringlicher Weise auf die Probe, worum es beim Fotografieren immer geht: Wie lässt sich etwas so Ungreifbares und Flüchtliges wie Licht lenken und speichern? Wie kann mit seiner Hilfe eine visuelle Form geschaffen werden, die man festhalten und zirkulieren lassen kann? Unter der Hand klingt mit diesen Fragen ein zweiter Aspekt an, der für die Definition der Fotografie wesentlich ist: Wenn es sich um ein Zeichnen mit Licht

Abb. 23

Sophie Thun, Standbild aus dem Livestreaming während der Produktion des Projektes »All Things in My Apartment Smaller Than 8x10«⁴, Wien 2020



handelt, dann sollten die dabei entstehenden Bilder für sich eine gewisse Dauer beanspruchen können.

Spüren wir einer solchen minimalen, an den Wortsinn der Fotografie anschließenden Definition weiter nach, so werden allerdings auch ihre Grenzen rasch deutlich. Denn während beim konventionellen Zeichnen ein Bildträger aus Papier die Regel sein dürfte, ist dies bei beim Zeichnen mit Licht keineswegs der Fall. Bereits ein flüchtiger Blick auf Geschichte und Gegenwart der Fotografie genügt, um sich der bemerkenswerten Vielzahl von Materialien zu versichern, die zur Ästhetik dieses Mediums gehören.⁴ Wenden wir diesen Blick, wenigstens versuchsweise, auch in die Zukunft, so wird es mehr als eine bloße Spekulation sein, wenn wir behaupten: Das Spektrum fotografischer Materialität wird sich gewiss noch erweitern. Allerdings geht mit solcher materiellen Vielfalt auch eine gerade entgegengesetzte Erfahrung einher: Zunehmend treten uns Fotografien nicht mehr als manifeste Objekte gegenüber. Stattdessen sind es kaum mehr als flüchtige Informationen, die für den Augenblick gemacht sind und bei denen es auch gar nicht auf der Hand liegt, sie bewahren zu wollen.

Längst sind fotografische Bilder ein Mittel der alltäglichen Kommunikation geworden. Oft genug tritt es an die Seite der Sprache – oder ersetzt sie ganz. Wenn also, wie Heiferman und die von ihm eingeladenen Autorinnen und Autoren meinen, Fotografie tatsächlich alles verändert, dann gehört hierzu gewiss auch die Art und Weise, in der wir Aussagen über unsere eigene Gegenwart treffen. Dabei könnte sich als nützlich erweisen, dass die

Übersetzung der Fotografie als ein Zeichnen mit Licht den griechischen Wortsinn nur unvollständig erfasst. Wir könnten auch von einem Schreiben mit Licht ausgehen. Bereits William Henry Fox Talbot hatte im Titel seines Buches »The Pencil of Nature« (1844–1846) vorausgesetzt, dass sich mit einem Stift ebenso gut zeichnen wie schreiben lässt. Doch selbst wenn der britische Fotopionier nicht zuletzt als Mathematiker bedeutende wissenschaftliche Arbeit leistete, hätte er den Namen der Fotografie wohl kaum als ein Rechnen mit Licht übersetzt. Fast zweihundert Jahre später haben wir allerdings Anlass genug, auch einen solchen Vorschlag zu bedenken.

Was uns inzwischen täglich in Form digitaler Bildkulturen begegnet, entfaltet fotografische Lebensformen, die auf faszinierende Weise Heifermans These zu bestätigen scheinen. Doch besitzen diese Entwicklungen eine Kehrseite. Mit ihnen erneuert sich eine Behauptung, die bereits vor einem Vierteljahrhundert erhoben worden war: Die Fotografie sei an ihr Ende gelangt. Bald schon werde sie von neuen Methoden visueller Welterzeugung abgelöst.⁵ Solche in den Jahren um 1990 formulierten Thesen haben seither an Spannkraft verloren. Schien doch die unüberschaubare Ausbreitung digitaler Gebrauchsweisen des Fotografischen gerade das Gegenteil bestätigen zu wollen. Zwar mochten an die Stelle chemischer Substanzen nun Sensoren getreten sein, Regulation und Modulation einfallenden Lichts blieben aber auch weiterhin entscheidende Faktoren des fotografischen Prozesses. Indes können wir gerade neuerdings beobachten: Mit dem

nun vollzogenen Schritt zur sogenannten Künstlichen Intelligenz wird ein neues Kapitel der Medienevolution aufgeschlagen. Werden in ihm fotografische, das heißt lichtbedingte, Operationen der Bildproduktion überhaupt noch eine Rolle spielen?⁶ Oder sind wir – wie bereits provokativ vorgeschlagen wurde – besser beraten, Fotografie zu vergessen?⁷

Wenn überhaupt, so werden sich Antworten hierauf kaum mehr als vorläufig geben lassen. Immerhin so viel lässt sich jedoch bereits jetzt absehen: Die im Lauf von inzwischen zwei Jahrhunderten ausgebildete Vielfalt fotografischer Ästhetik wird als ein besonderer Stil des visuellen Zeigens auch weiterhin eine wesentliche Rolle spielen – und zwar auch dort, wo von einem fotografisch entstandenen Bild kaum oder gar nicht mehr die Rede sein kann (Abb. 20). Dass sich dabei für unsere Kommunikationsformen nicht allein faszinierende Chancen abzeichnen, sondern wir auch erheblichen Problemen entgegensehen, wird bereits jetzt anhand von Nachrichtenbildern deutlich, die auf der Basis von Künstlicher Intelligenz produziert worden sind. Die kommende Revolution, von der Fred Ritchin bereits 1990 schrieb, ist inzwischen eingetreten. Sie betrifft die Möglichkeit oder besser Unmöglichkeit, mit technischen Bildern etwas beweisen zu wollen. Fotohistorisch betrachtet ist dies zwar noch nie anders gewesen. Allerdings ist die Einsicht in eine solche Feststellung in unserer eigenen Zeit umso dringlicher geworden.⁸ Zuletzt aber geht hiermit die Notwendigkeit einer zweiten Einsicht einher: Die alles erfassende Kraft zur Veränderung nimmt nicht nur von der Fotografie ihren Ausgang – auch sie selbst wird von ihr betroffen sein.

Steffen Siegel lehrt Theorie und Geschichte der Fotografie an der Folkwang Universität der Künste in Essen. Dort leitet er den Masterstudiengang »Photography Studies and Research« und das Promotionsprogramm für Theorie und Geschichte der Fotografie. Zu seinen jüngsten Veröffentlichungen gehören »Fotogeschichte aus dem Geist des Fotobuchs« (Göttingen 2019) sowie die von ihm mit herausgegebenen Themenhefte »Circulating Photographs« (History of Photography, 45. Jg., Heft 1, 2021) und »Schreiben über Fotografie II« (Fotogeschichte, 42. Jg., Heft 166, 2022).

1 Marvin Heiferman (Hg.): Photography Changes Everything, New York 2012.

2 Steffen Siegel: »Wo anfangen? Über die vielfältigen Ursprünge der Fotografie / Where to Begin? On the Multiple Origins of Photography«. In: Neue Wahrheit? Kleine Wunder! Die frühen Jahre der Fotografie / New Truth? Small Miracles! The Early Years of Photography, Köln 2021, S. 18–31.

3 Martin Barnes: Shadow Catchers. Camera-Less Photography, London, New York 2010; Geoffrey Batchen: Emanations. The Art of the Cameraless Photograph, München 2016.

4 Elizabeth Edwards, Janice Hart (Hg.): Photographs, Objects, Histories. On the Materiality of Images, London, New York 2004.

5 Fred Ritchin: In Our Own Image. The Coming Revolution in Photography. How Computer Technology is Changing Our View of the World, New York 1990; William J. Mitchell: The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era, Cambridge (Mass.), London 1992. Siehe auch Fred Ritchin: After Photography, New York, London 2009.

6 Joanna Zylińska: The Perception Machine. Our Photographic Future between the Eye and AI, Cambridge (Mass.), London 2023.

7 Andrew Dewdney: Forget Photography, London 2021.

8 Diane Dufour (Hg.): Images of Conviction. The Construction of Visual Evidence, Paris 2015.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 und 2 (Detail)

Philipp Goldbach, *Ins Universum der technischen Bilder* (Vilém Flusser), 2020, aus der Serie: *Mikrogramme*, seit 2005
Bleistift auf Baumwollpapier,
Blatt: 80,2 x 60 cm
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Abb. 3

Isabelle Le Minh, *L'autre de l'art* (Rosalind Krauss), 2013, aus der Serie: *Les Liseuses*
Pigmenttintenstrahldruck auf Baumwollpapier, übermalt,
Blatt: 120 x 81,5 cm
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Abb. 4

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

Abb. 5

Ulay, *Ohne Titel*, 1990, aus der Serie: *Water for the Dead*
Sofortbildfotografien (Polaroid),
Blatt: je 73,5 x 55 cm
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Abb. 6

Peter Miller, *Kronleuchter IV*, 2011, aus der Serie: *Kronleuchter*
Fotogramm, Luminogramm auf PE-Papier,
Blatt: 126,5 x 162,5 cm
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Abb. 7

Conrad Müller, *Ausstellungsansicht »Von mir aus. Junge Fotografie aus Düsseldorf«*, KIT – Kunst im Tunnel, Düsseldorf 2019
Foto: Ivo Faber
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Abb. 8

Johannes Raimann, *die Photographie ist eine metallische Kunst, oder im Schweiß meines Angesichts*, 2018
Handgeschmiedeter Stahl, versilbert,
Objekt: 44,1 x 42,5 x 4,8 cm

Abb. 9

Timm Rautert, *20x24 inch*, 1998 / 2012
» 20 x 24 inch (FOMA)
» 20 x 24 inch (AGFA)
» 20 x 24 inch (FUJIFILM)
» 20 x 24 inch (ORIENTAL)
Silbergelatine-Abzüge auf Barytpapier mit abgebildeten schwarzen Rechtecken in Fotopapierkassetten,
Blatt: je 50,8 x 61 cm,
Objekt: je 67 x 54 cm

Abb. 10

Gottfried Jäger, *zwischen*, durch. Fotopapierarbeit XII, 1986, aus der Serie: *Fotopapierarbeiten*, 1986–2000
Silbergelatine-Abzug auf Barytpapier,
Objekt: 24 x 26 x 0,8 cm

Abb. 11

Christiane Feser, *Partition 3*, 2013, aus der Serie: *Partitionen*
Tableau 3-teilig, Pigmenttintenstrahldrucke auf Baumwollpapier,
Objekt: je 110 x 80 cm

Abb. 12

Stefanie Seufert, *Towers, Option #2, Just Yellow*, Atlas Grey, Dark Aubergine, 2016
» Just Yellow
» Atlas Grey
» Dark Aubergine
Fotogramme auf PE-Papier,
Objekt: je 180 x 35 x 29 cm
Installationsansicht Laura Mars Gallery, Berlin 2016

Abb. 13

Miriam Böhm, *Mutual I*, 2014, aus der Serie: *Mutual*
UV-Digitaldruck auf Glas,
Objekt: 75 x 91 x 42,5 cm
Installationsansicht Wentrup Gallery, Berlin 2015
Foto: Trevor Good

Abb. 14

Ketuta Alexi-Meskishvili, *Untitled* (Monitors and Braids), 2016
Installation 19-teilig, Fotogramme, digitaler Textildruck auf Baumwollstoff, Pigmenttintenstrahldrucke auf PE-Papier, Maße divers
Installationsansicht Kunststiftung DZ BANK, Frankfurt am Main 2018
Foto: Michael Frank

Abb. 15

Oriol Vilanova, *Entre Guillemets*, 2016 (Detail)
Fotopostkarten (recto/verso),
Blatt: je 10,3 x 14,8 cm

Abb. 16

Viktoria Binschtok, *Tokyo Night Cluster*, 2014, aus der Serie: *Cluster*
Tableau 4-teilig, digitale chromogene Abzüge auf PE-Papier, Holz, Wandfarbe, Maße divers
Installationsansicht Kunststiftung DZ BANK, Frankfurt am Main 2016
Foto: Norbert Miguletz

Abb. 17

Sophie Thun, *All Things in My Apartment Smaller Than 8x10"*, 2020 (Detail)
Fotogramme auf Barytpapier,
Blatt: je 30 x 40 cm
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Abb. 18 und 19

Clare Strand, *Discrete Channel with Noise #13*, 2020, aus der Serie: *Discrete Channel with Noise*, 2019–2020
» Information Source #13
S/W-Fotografie,
Blatt: 25,4 x 20,3 cm
» Algorithmic Painting; Destination #13
Acrylfarbe auf Baumwollpapier,
Rahmen: 198 x 160 cm

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. Bei allen VG Bild-Künstlerinnen und -künstlern erfolgt die Geltendmachung der Ansprüche gem. § 60h UrhG für die Wiedergabe von Abbildungen der Exponate/Bestandswerke durch die VG Bild-Kunst.

Abb. 20

Beate Gütschow, *HC#4*, 2018/2019, aus der Serie: *HC*, 2018–2020
Digitaler chromogener Abzug auf PE-Papier,
Blatt: 179 x 125 cm
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Abb. 21

Oberrheinischer Meister, *Das Paradiesgärtlein*, ca. 1410/1420
Mischtechnik auf Eichenholz,
Motiv: 25,6 x 32,8 cm
Courtesy: Städel Museum, Frankfurt am Main 2024

Abb. 22

Katarína Dubovská, *Intertwined Conditions (II)*, 2019–2020
Installation 12-teilig, Mixed Media, Maße divers
Installationsansicht Kunststiftung DZ BANK, Frankfurt am Main 2021
Foto: Norbert Miguletz

Abb. 23

Sophie Thun, *Standbild aus dem Livestreaming während der Produktion des Projektes »All Things in My Apartment Smaller Than 8x10"«*, in der Ausstellung *»Stolberggasse«*, Secession, Wien 2020
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Abb. 24

Ausstellungsansicht Kunststiftung DZ BANK, Frankfurt am Main 2022
Foto: Silviu Guiman

Führungen, Workshops und Veranstaltungen zur Ausstellung

Öffentliche Führungen

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

Denkanstoß

Donnerstag, 21.03.2024, 18 Uhr; mit dem Künstler Conrad Müller

Kuratorinnenführung

Donnerstag, 25.04.2024, 18 Uhr; mit Dr. Christina Leber

Blick hinter die Kulissen

Donnerstag, 16.05.2024, 18 Uhr; mit Dr. Katrin Thomschke

Podiumsgespräch

Donnerstag, 06.06.2024, 18 Uhr;

Dr. Christina Leber im Gespräch mit Künstlerinnen und Künstlern der Ausstellung



Abb. 24
Ausstellungsansicht Kunststiftung DZ BANK,
Frankfurt am Main 2022

Kunst für Kids

Neben den individuell buchbaren Workshops bieten wir an jedem ersten Samstag im Monat von 15.30 bis 17.30 Uhr »Kunst für Kids« an. Die Teilnehmenden können alleine oder in Kleingruppen zu uns kommen und sich durch eigene künstlerische Praxis den Themen der Ausstellung annähern. Das Angebot richtet sich an Kinder zwischen 5 und 12 Jahren. Eltern und 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: 19.02.2024, 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@kunststiftungdzbank.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 Teilnehmerzahl von 5 Personen statt. Informationen zur Anmeldung finden Sie auf unserer Webseite: <https://kunststiftungdzbank.de>

Workshops

Workshop I: Farben, Formen und Fotografie

(Primarstufe, Sek I)

Conrad Müller arbeitet für seine Kunstwerke mit unterschiedlichen Materialien – Farben, Licht, Schatten – und Größen. Manche seiner Werke zeigen Motive, die wir kennen, wie zum Beispiel ein Wasserglas oder eine grüne Wiese. In anderen sehen wir dunkle und helle Farben oder verschiedene Strukturen. Wir schauen uns seine Kunstwerke einmal ganz genau an. Was fällt uns zuerst auf? Wie beschreiben wir, was wir sehen – kommt uns vielleicht etwas in den Sinn, was so ähnlich aussieht? Nach einer Kunstführung durch die Ausstellung wollen wir selbst kreativ werden und mit Materialien experimentieren. Dafür projizieren wir mit einem Overheadprojektor verschiedene Gegenstände und Farben an die Wand. Die Ergebnisse fotografieren wir ab und drucken sie aus. Können wir noch erkennen, was wir projiziert haben? Was passiert mit unseren Gegenständen – werden sie vergrößert oder verkleinert? Wie erscheinen sie nun als fotografisches Bild?

Workshop II: Fotografieren ist ...

(Sek I und Sek II)

Beim Eintritt in die Ausstellungshalle kannst du ein Kunstwerk bereits hören. In seiner Soundinstallation hat Adrian Sauer verschiedene Sätze von Schauspielerinnen und Schauspielern einsprechen lassen, die alle mit »Fotografieren ist ...« beginnen. Wir hören uns diese Aussagen über Fotografie mit geschlossenen Augen an und diskutieren, welche Bilder in unseren Köpfen entstehen. Anschließend überlegen wir, wie und in welchem Kontext uns Fotografie im Alltag und auch hier in der Ausstellung begegnet. Wann werde ich mit Fotografie konfrontiert und in welchen Zusammenhängen? Wann fotografiere ich, was fotografiere ich – und wann werde wiederum ich fotografiert? Welche fotografischen Techniken gibt es in der Ausstellung? In einer Kunstführung lernen wir anhand der Werke, welche analogen und digitalen fotografischen Ausdrucksformen es gibt. Mit selbst fotografiertem und vorgefundenem Material erstellen wir dann Collagen und visualisieren unsere ganz persönliche Vorstellung davon, was fotografieren eigentlich sein kann.

Workshop III: Zeichnen mit Licht

(Sek I, Sek II, gymnasiale Oberstufe / Kerncurriculum Q 1.1, Q 2.1, Q 2.2)

Der Begriff »Fotografie« geht auf die altgriechischen Wörter »phôs« (Licht) und »graphein« (zeichnen) zurück und bedeutet wörtlich übersetzt »Zeichnen mit Licht«. Wie das Licht auf ein Motiv fällt, beeinflusst nicht nur die Darstellung, sondern auch die Atmosphäre einer fotografischen Abbildung. Der Künstler Peter Miller hat ein Fotogramm von einem Kronleuchter erstellt. In einer Dunkelkammer – einem stockdunklen Raum – lichtet er den Kronleuchter, der gleichzeitig als Lichtquelle dient, auf dem Fotopapier ab. In leuchtend bunten Farben erscheint er auf dem Papier und ist als solcher kaum zu identifizieren. In unserem Workshop erstellen wir selbst Cyanotypien, eine Form der Direktbelichtung. Wir erkunden dabei, wie Licht und Schatten das Abbild des gewählten Gegenstandes beeinflussen können.

Workshop IV: Bilder in Zahlen

(Sek I, Sek II, gymnasiale Oberstufe / Kerncurriculum Q 2.1, Q 2.2)

Schon lange, bevor es Scanner, E-Mail-Programme und Smartphones gab, haben Wissenschaftler und Forscherinnen an Möglichkeiten getüftelt, Bilder digital zu übertragen. Die Künstlerin Clare Strand hat für ihre Kunstwerke eine Methode angewandt, die schon 1936 erfunden wurde. Dafür übertrug ihr Mann ein Zahlenraster auf ein fotografisches Bild, indem er die Farbtöne des Motivs in Zahlen von 1 bis 10 aufteilte. Über das Telefon gab er seiner Frau die Zahlenabfolgen durch und sie übertrug die entsprechenden Farben in eine großformatige Version des gleichen Rasters mit Acrylfarbe auf Papier. Das Raster fungiert damit wie eine Codierung, die es ermöglicht, ein Bild an jedem Ort der Welt abrufen zu können. Wir schauen uns die fotografischen Vorlagen und die Gemälde einmal genau an. Wie stellen wir uns die Umsetzung vor? Welche Voraussetzungen sind notwendig, um eine möglichst exakte Kopie erstellen zu können? Und welche Schwierigkeiten könnten das Ergebnis verfälschen? Anhand einer Auswahl von Bildern versuchen wir uns einmal selbst an einer Übertragung mittels eines Rasters. In Zweiertteams übersendet der eine Part die codierten Daten, während der andere das Gehörte malerisch festhält. Am Ende entdecken wir gemeinsam, wie sich Beschreibung und Bild unterscheiden können.

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

Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
»Von hier aus. Eine Bestandsaufnahme«
15.02.–15.06.2024

Herausgeberin

Christina Leber

Redaktion

Katrin Thomschke

Bildredaktion

Jana Zimmermann
Moritz Behner

Texte

Tomke Aljets, Christina Leber,
Steffen Siegel, Katrin Thomschke

Lektorat

Anna Sophia Herfert
Cathrin Nielsen,
LEKTORATPHILOSOPHIE.DE

Grafische Gestaltung

Burkardt + Hotz
Büro für Gestaltung GbR

GABC GmbH

Produktion und Druck

KOMMINFORM GmbH & Co.KG
ColorDruck Solutions GmbH

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

Printed in Germany
Printausgabe:
ISSN 2748-3681
ISBN 978-3-9823290-8-6

DZ BANK Kunststiftung gGmbH
Platz der Republik
60325 Frankfurt am Main

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

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

Ausstellung

Kuratorin der Ausstellung

Christina Leber

Ausstellungsmanagement

Katrin Thomschke

Registrier

Dietmar Mezler

Kustodin

Jana Zimmermann
Moritz Behner (Assistenz)

Kunstpädagogik

Tomke Aljets

Presse

Claudia Haevernick
Tomke Aljets (in Vertretung)

Kunstvermittlung

Tomke Aljets, Moritz Behner,
Ela Dutta, Nathalie Emmer,
Madeleine Heck, Rosa Kneisel,
Berby Krägefsky, Robert Mondani,
Jule Seibel, Isabelle Stamm

Konservatorische Betreuung

Dierk Gessner

Ausstellungsrealisation

Dierk Gessner, Kurt Hofmann,
Jens Lehmann
Stephan Zimmermann Lightsolutions,
EIDOTECH GmbH,
hasenkamp Internationale Transporte
GmbH

DZ BANK Kunststiftung gGmbH
Platz der Republik
60325 Frankfurt am Main

Eingang: Cityhaus I
Friedrich-Ebert-Anlage

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

Telefon +49 69 7680588 00
info@kunststiftungdzbank.de
<https://kunststiftungdzbank.de>
[instagram.com/kunststiftungdzbank](https://www.instagram.com/kunststiftungdzbank)

Nutzen Sie für Ihre Beiträge in
den Sozialen Netzwerken
#kunststiftungdzbank

Öffnungszeiten

Di. bis Sa. 11–19 Uhr
Eintritt frei

Öffentliche Führungen

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

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

Medienpartner:

FRIZZ

ISBN 978-3-9823290-8-6

Weitere Informationen
finden Sie hier:

