

The background features large, stylized, overlapping letters in a bold, sans-serif font. The letters are primarily yellow, with some teal-colored letters or accents. The letters 'K', 'U', 'N', and 'S' are visible, suggesting the word 'KUNST' (Art). The text 'Aus heiterem Himmel' is overlaid in white, bold, sans-serif font.

Aus heiterem Himmel

Reihe Kunststiftung DZ BANK
Band 10

DZ BANK KUNST
STIFTUNG

Mit Werken von:

Maryam Jafri
Ian Waelder

sowie

Heba Y. Amin
Barbara Proschak
Studio for Propositional Cinema

Aus heiterem Himmel

Förderstipendium 2023/2024

11. 10. 2024 – 25. 01. 2025

Aus heiterem Himmel

Als nachgerade spektakulär lässt sich die Ausstellung »Aus heiterem Himmel« bezeichnen, die die diesjährigen Stipendiatinnen und Stipendiaten der Kunststiftung DZ BANK vorstellt.

Vor zehn Jahren haben wir das Stipendium wieder aufgenommen, das es von 1994 bis 2001 in ähnlicher Form schon einmal gegeben hat. In der Rückschau können wir auf spannende Ausstellungen mit Künstlerinnen und Künstlern jeden Alters blicken, die die Arbeit der Kunststiftung kontinuierlich erweitern und befruchten.

Wir wissen jeweils zum Zeitpunkt der Auswahl der Preisträgerinnen und Preisträger nicht, was wir ein Jahr später in der Ausstellung des Förderstipendiums zeigen werden. Die Beteiligten erarbeiten ihre Vorhaben im Verlauf eines Jahres neu oder ergänzen und erweitern bestehende Projekte. So ist es immer wieder eine Überraschung, mit welchen Themen und fotografischen Techniken wir »aus heiterem Himmel« konfrontiert werden.

Auch für die Kuratorinnen ist es daher eine Herausforderung, die künstlerischen Konzepte, die entstanden sind, sinnvoll zusammenzufügen und in Beziehung zu setzen.

Auch kennen die Künstlerinnen und Künstler einander meist nicht und werden sehr wahrscheinlich auch anderenorts nicht mehr zusammen ausstellen, da sie thematisch zu weit auseinanderstreben. Die Begegnung verlangt also von allen Beteiligten eine große Offenheit, die auch dieses Mal wieder reich belohnt wurde.

Die beiden Stipendien haben in diesem Jahr Maryam Jafri und Ian Waelder erhalten. Die Ergebnisse ihrer Arbeit wurden für diese Ausstellung angekauft. Ebenfalls wurden Werke von Heba Y. Amin, Barbara Proschak sowie dem Studio for Propositional Cinema erworben, die die Jury zur Ergänzung der Schau ein Jahr zuvor ausgewählt hatte.

Der Jury des Stipendiums 2023/2024 (s. S. 52–53) sind wir für ihre vielseitigen Vorschläge zu Dank verpflichtet, bilden sie doch einmal mehr die enorme Bandbreite fotografischer Techniken und Inhalte ab. So versammeln sich in der Ausstellung Positionen, die sich mit analoger Fotografie genauso beschäftigen wie mit der Camera obscura. Ebenso kommen andere Okulare zum Einsatz, die den menschlichen Sehapparat erweitern. Auch werden vorgefundene Bilder weiterverwendet,

übermalt und in künstlerische Installationen eingefügt. Weitere Mittel sind digitale Materialien, Filme, Skulpturen und Sound. Dies bedeutet, dass abermals alle Gattungen vertreten sind, obwohl es sich im Kern um fotografische Praktiken handelt.

Das Spektrum der Themen reicht von sehr persönlichen, biografischen Inhalten über gesellschaftlich relevante Fragestellungen bis hin zu Utopien und Dystopien.

Wieder einmal zeigt sich die Kunst als ein wichtiger Indikator für die Auseinandersetzung mit der Gegenwart und bietet uns ungewöhnliche Perspektiven und Lösungsansätze für brennende Themen unserer Zeit.

Daher geht unser besonderer Dank einmal mehr an die Künstlerinnen und Künstler. Ebenso danken wir der DZ BANK für ihre großzügige Unterstützung. Dem Beirat der Kunststiftung sei für seine kontinuierliche Begleitung gedankt und nicht zuletzt auch dem Team, in dem jeder und jede Einzelne zu einer gelungenen Zusammenarbeit beiträgt.

Nun freuen wir uns auf die Rückmeldungen und Impulse unserer Besucherinnen und Besucher. Sprechen Sie uns an!

Christina Leber und Kirsten Siersleben
Geschäftsführerinnen
der Kunststiftung DZ BANK



Abb. 1
Einige Jurymitglieder bei der Sichtung der eingereichten Bewerbungen, Frankfurt am Main 2023;
v.l.n.r.: Liberty Adrien, Carina Bukuts, Erec Gellautz, Dr. Wolfgang Ullrich, Prof. Tamara Grcic

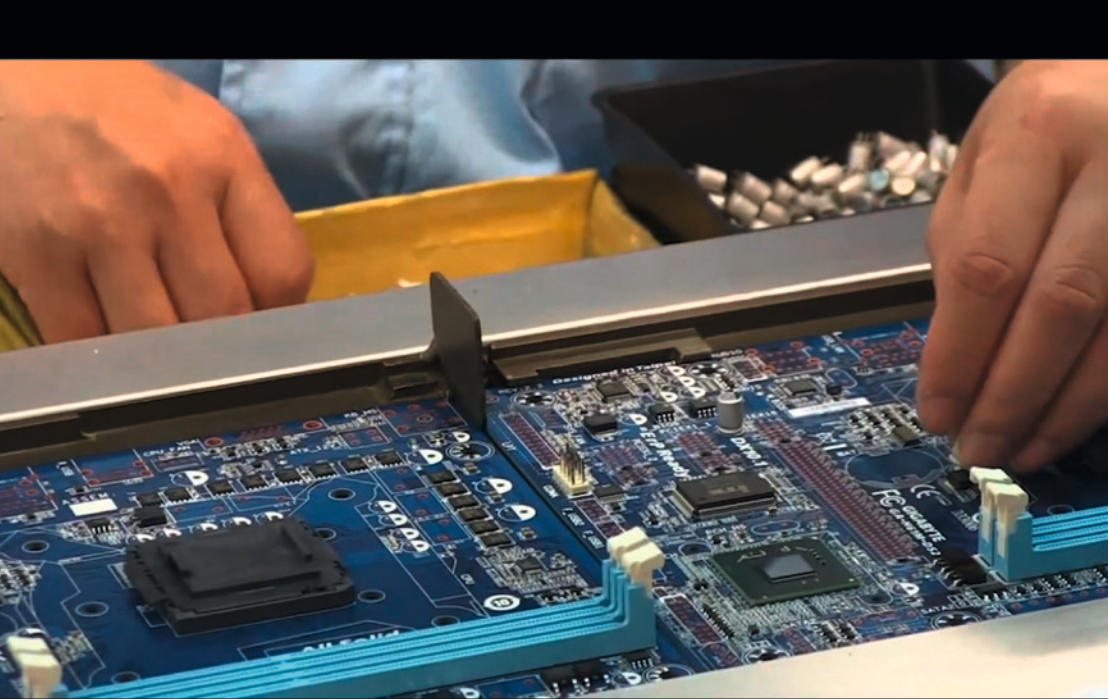


Abb. 2
Maryam Jafri, Screen Culture, 2024 (Standbild)

»Eine andere Welt ist immer noch möglich«

Katrin Thomschke im Gespräch mit Maryam Jafri

In unserem Gespräch berichtet Maryam Jafri von dem Zusammenhang zwischen dem chemischen Element Lithium und unserer »planetaren Gesundheit«, sie spricht über Kunst als eine Form des Klimaaktivismus und über den Fußabdruck, den jeder Einzelne von uns im digitalen Zeitalter hinterlässt. Und nicht zuletzt begegnet sie dem unaufhörlichen Wachstumsversprechen – selbst mit zunehmend grünen Technologien – mit grundsätzlicher Wachstumskepsis. Anlass für das Gespräch ist ihre jüngste Serie »Navigating the Future«, die sie im Rahmen des Förderstipendiums 2023/2024 entwickelt hat. Nach einer einjährigen Projektphase werden die Arbeiten nun erstmals zusammen mit der zweiteiligen Videoarbeit »Screen Culture«, 2024 der Öffentlichkeit präsentiert.

Katrin Thomschke: Maryam Jafri, lassen Sie uns direkt bei Ihrer Werkreihe »Navigating the Future« einsteigen. Schaut man sich die mehrteilige Installation an, entdeckt man ebenso viele verschiedene Motive wie Materialien: einen Notizblock, Pillendosen, Aufnahmen von Windkraftanlagen oder eines Ölfeldes, ergänzt um

Einzelteile von Smartphones oder Computertastaturen – um an dieser Stelle nur ein paar Beispiele zu nennen. Womit beschäftigen Sie sich in dieser Arbeit, worum geht es?

Maryam Jafri: Ausgangspunkt meiner neuen Arbeit ist die Tatsache, dass Lithiumcarbonat seit langem zur Behandlung von bipolaren Störungen und verwandten Gemütskrankheiten eingesetzt wird und auch als mögliches Mittel zur Behandlung von Alzheimer und Demenz erforscht wird. Darüber hinaus ist Lithiumcarbonat die Hauptkomponente des »Kreislaufs der Wiederaufladbarkeit«, der alles – von Elektroautos über Smartphones bis hin zu Solarzellen – mit Strom versorgt. In einem früheren Projekt mit dem Titel »No Lithium, No Work«, 2023 habe ich diese Ambivalenz von Lithium im Zusammenhang mit geistiger Gesundheit, Arbeit und Konsumkultur untersucht (Abb. 7). Für mein neuestes Projekt, das in der Kunststiftung DZ BANK gezeigt wird, richte ich meine Aufmerksamkeit dagegen auf die Gesundheit des Planeten im weitesten Sinne, vom Geologischen bis zum Menschlichen. Die Werkreihe bewegt sich zwi-

schen der individuellen, der gesellschaftlichen und der planetarischen Ebene und zoomt dabei ständig hinein und wieder heraus in dem Versuch, auf diese Weise zu einer Diagnose unserer planetarischen Gesundheit im Zeitalter von Ressourcenverknappung, Landverödung und zunehmender Klimaangst zu gelangen.

KT: Was bedeutet »planetarische Gesundheit« genau?

MJ: Planetarische Gesundheit baut auf dem Konzept der Public Health, also der öffentlichen Gesundheitsfürsorge auf. Öffentliche Gesundheit bezieht sich wiederum auf den Umgang mit der Gesundheit von Menschen in ihrem Gesamterhebungsumfang – einschließlich wechselseitiger Abhängigkeiten und gemeinsamer Interessen. Und die planetarische Gesundheit erweitert zudem das Konzept der Gesundheit auf die nicht-menschliche Welt, wobei sie davon ausgeht, dass ökologische Systeme das körperliche und geistige Wohlbefinden des Menschen beeinflussen. Sie erkennt aber auch an, dass die nichtmenschliche Welt – Tiere, Pflanzen, Wasser, Luft, Boden etc. – ihren eigenen Wert hat, unabhängig davon, was sie für uns Menschen bedeutet.

KT: Und wie machen Sie diese Beziehungen und Verbindungen zwischen Lithium und der Gesundheit des Planeten in den Arbeiten ihrer Werkreihe sichtbar?

MJ: Einer meiner Hauptansätze sind Assemblagen (>Collage)* und Gegenüberstellungen – etwa fotobasierte Arbeiten,

die mit physischen Objekten verschmolzen werden als Untersuchung von Vermengung, von Wust und Verschwendung. Eine Arbeit zeigt zum Beispiel ein Luftbild von Windturbinen in einer Mülldeponie. Auf den Fotodruck habe ich schwarze Keyboard-Leertasten wie einen Rahmen um das Bild herum geklebt (Abb. 3). Lithium treibt sowohl die Windturbinen als auch die Tastaturen an, aber letztlich landen beide auf dem Müll. Formal und konzeptionell sind die neuen Arbeiten eine Geste in Richtung der endlosen Anhäufung von physischen und virtuellen Materialien, die durch die Nonstop-Gangart unserer globalen Marktsysteme hervorgerufen wird, und stehen für unser gegenwärtiges System der (Über-)Produktion und des (Über-)Konsums.

KT: Das finde ich einen wichtigen Punkt. Die extrem konsumorientierte Gesellschaft des Globalen Nordens produziert riesige Mengen an Abfall, sei es Elektroschrott oder Bekleidung, dessen wir gar nicht mehr Herr werden. Dabei offenbaren gerade die Produktion und der Konsum von elektronischen Geräten die verschwenderische und ausbeuterische Haltung des Globalen Nordens: Wir lassen unsere elektronischen Geräte in Ländern des Globalen Südens kostengünstig produzieren, können sie dann billig kaufen und wenn sie defekt oder schlicht nicht mehr das neueste Modell sind, werfen wir sie weg. Und der ganze Elektronikmüll landet dann auf Mülldeponien wiederum im Globalen Süden und wird von den Menschen dort unter gesundheitlich verheerenden Bedingungen recycelt. In ihrer zweiteiligen Filmarbeit »Screen Culture«, 2024 stellen

* Alle mit einem > gekennzeichneten Begriffe werden in einem Glossar (S. 46–47) erläutert.



Abb. 3
Maryam Jafri,
Wind Turbines
in a Landfill, 2024,
aus der Serie:
Navigating the Future

Sie die extremen Bedingungen unseres Konsums allein durch gefundenes Videomaterial eindrücklich zur Schau – und zwar in der Gegenüberstellung einmal der Produktions- und einmal der Recyclingbedingungen (Abb. 2). Entwickelt haben Sie die Arbeit aus Clips, die aus unterschiedlichen Quellen – Dokumentarfilmen, Nachrichten oder Online-Videoclips – stammen und auf diese Weise ihrerseits recycelt werden. In der Zusammenstellung werden wir mit den in beiden Fällen unmenschlichen und ausbeuterischen Bedingungen konfrontiert. Dabei ist es nicht zuletzt auch die ästhetische Wirkung dieses Nebeneinanders, die gleichermaßen erschreckt wie beeindruckt: Auf dem linken Screen sehen wir die cleane, fast steril wirkende Produktionsstraße in den Herstellungsfirmen digitaler Endgeräte, wo die Arbeiterinnen und Arbeiter an den Produktionstischen sogar übernachten;

auf dem rechten Bildschirm hingegen zeigen Sie Aufnahmen von den Elektromülldeponien, auf denen Menschen die hochgiftigen Schrottteile zu recyceln versuchen – die hellen blau-weißen Farbtöne des linken Videos mit Aufnahmen aus den Fabrikanlagen treffen auf die dreckig-braunen Farbtöne der Müllhalden in den Videoclips gegenüber. Worum geht es Ihnen in dem Film, den wir Ihrer Installation »Navigating the Future« hier in der Ausstellung zur Seite stellen?

MJ: »Screen Culture« zielt darauf ab, den materiellen und ökologischen Fußabdruck unserer sogenannten immateriellen Wirtschaft im digitalen Zeitalter aufzuzeigen, ein Aspekt, der meiner Meinung nach in den aktuellen Debatten über digitale Kultur noch viel zu kurz kommt. Bildschirme sind nicht nur Schnittstellen, sondern auch physische Verbrauchsgüter, die genauso

viel Ressourcen und Aufwand in der Herstellung verlangen wie jede andere Konsumware. Die zweikanalige Videoarbeit verbindet auch, wie Sie betonen, verschiedene Regionen der Welt und damit zwei unterschiedliche Produktionssysteme – die formelle und die »informelle« Arbeit. Die formelle Arbeit bezieht sich auf die Fabrikarbeiterinnen und -arbeiter, während die informelle Arbeit diejenigen erledigen, die außerhalb der Lohnarbeit tätig sind, Mülldeponien durchsuchen und ausrangierte Konsumgüter recyceln, die meist aus dem Globalen Norden stammen. Diese informelle Arbeit kommt in den BIP-Zahlen oder Wachstumszielen nicht vor, ist aber ein wichtiger Faktor in der Weltwirtschaft.

KT: Sie haben den Film parallel zu Ihrer Serie »Navigating the Future« gedreht und ich sehe einen direkten inhaltlichen Zusammenhang. Lithium-Ionen-Batterien zum Beispiel sind immer noch sehr schwer zu recyceln und landen daher meist auf Müllhalden im Globalen Süden. Und auch der Abbau des Rohstoffs hat zahlreiche negative Folgen für die Umwelt und die Menschen. Ist das nicht eine Art Hamsterrad?

MJ: Ja, in beiden Arbeiten geht es darum, dass Technologien (einschließlich grüner Technologien) sehr leicht bestehende Ungleichheiten in der globalen Gesellschaft verstärken können, und genau das kann man am gesamten Verwertungszyklus einer Lithiumbatterie beobachten, vom Abbau über die Produktion bis hin zur Entsorgung. Unter dem Gesichtspunkt der Emissionen spielt Lithium eine wichtige Rolle, aber die Notwendigkeit, die

Emissionen zu senken, ist nur ein Teil der Klimakrise. Wir sind auch mit extremer Umweltverschmutzung, mit dem Zusammenbruch der Artenvielfalt, der Abholzung von Wäldern, der Landverödung und vielem mehr konfrontiert. Daher wollte ich mit beiden Werken die Wichtigkeit von »Degrowth« – die Drosselung des Wachstums(versprechens) – unterstreichen. Wir müssen unbedingt den geradezu religiösen Glauben unserer Gesellschaft an ein ununterbrochenes Wirtschaftswachstum hinterfragen, und dazu gehört jetzt auch ein grünes Wachstum, denn dieser Glaube ist die Hauptursache der Krise. Tatsächlich gibt es zahlreiche Hinweise darauf, dass viele der neuen grünen Technologien Öl und Gas eher ergänzen als ersetzen. So setzt Exxon beispielsweise Windturbinen und Sonnenkollektoren ein, um die Öl- und Gasbohrungen in Texas zu intensivieren. Mit anderen Worten: Die durch Wind- und Solarenergie erzeugte Energie wird in das System zurückgeführt, anstatt es zu ersetzen, um noch mehr Öl- und Gasförderung zu ermöglichen und letztlich unseren auf Kohlenwasserstoffen basierenden Lebensstil zu fördern.

KT: Sie haben bereits erwähnt, dass Sie sich in Ihrer früheren Serie »Lo Lithium, No Work« mit dem chemischen Element Lithium und seinen Einsatzbereichen beschäftigt haben. Wie sind Sie dann auf die Verbindung zur »planetarischen Gesundheit« aufmerksam geworden, in die ja alle bisher schon angesprochenen Themenfelder hineinspielen?

MJ: In meiner Arbeit geht es immer darum, Beziehungen und Verbindungen

zwischen Dingen zu finden, sei es zwischen verschiedenen Regionen der Welt, verschiedenen sozialen Gruppen oder verschiedenen Momenten der Geschichte. Als ich zum ersten Mal von den zunächst so gegensätzlich erscheinenden Verwendungsbereichen von Lithium einerseits in »wiederaufladbaren Technologien«, andererseits in der Psychopharmakologie erfuhr, erkannte ich eine zwingende Verbindung zwischen der inneren, psychischen Welt und der äußeren Welt. Lithium ist nämlich nicht nur wesentlicher Bestandteil der Lithium-Ionen-Akkumulatoren, den landläufigen Akkus, die zur Stromversorgung von Handys und Laptops, Elektroautos oder E-Bikes benötigt werden, sondern wird auch unter anderem zur Behandlung von Depressionen und bipolaren Störungen eingesetzt, da es auch unser Gehirn in gewisser Weise »auflädt«. Dieser Zusammenhang von innerer und äußerer Welt ist meines Erachtens eine Verbindung, die im Zeitalter des Anthropozäns dringend diskutiert werden muss. Ich war beeindruckt von den Hunderten von wissenschaftlichen Studien, die zeigen, dass Bevölkerungen, die natürlich vorkommendes Lithium im Trinkwasser zu sich nehmen, niedrigere Selbstmordraten haben. Darüber hinaus hatte ich die jüngste Diskussion unter Fachleuten für psychische Gesundheit verfolgt, in der es darum geht, die Klimaangst als offizielle medizinische Diagnose einzustufen. Schon der Begriff an sich suggeriert die Verknüpfung von alltäglichen Erfahrungen auf einer Mikroebene und größeren Makrokräften wie Geschichte, Wissenschaft und Wirtschaft, in diesem Fall die Verbrennung fossiler Brennstoffe, die unser Industriezeitalter eingeleitet hat.

KT: Können Sie diese Klimaangst nachempfinden?

MJ: Auf einer persönlichen Ebene auf jeden Fall! Aber ich möchte zugleich darauf hinweisen, dass ein gewisses Maß an Angst notwendig ist, weil sie einen dazu motivieren kann, Maßnahmen zu ergreifen – was wir als Gesellschaft dringend tun müssen.

KT: Aber Angst kann auch lähmen und damit pathologisch werden – das wäre dann wohl die Art von Klimaangst, die Sie erwähnen und die als offizielle medizinische Diagnose diskutiert wird. Es ist also ein schmaler Grat. Wie gehen Sie in Ihrer künstlerischen Arbeit mit diesem Thema um?

MJ: Das ist wirklich ein schmaler Grat. Außerdem konzentriert sich der therapeutische Ansatz auf Lösungen auf der Ebene des Einzelnen und nicht auf der Ebene der Gesellschaft, wo das Problem seinen Ursprung hat. Aber genau hier kann die Kunst eine konstruktive Rolle spielen, indem sie die Menschen emotional anspricht, eine Geschichte erzählt oder ein Gefühl vermittelt, aber gleichzeitig einen analytischen Ansatz bzw. Rahmen bietet, der die individuelle Lebenserfahrung mit den breiteren systemischen Kräften verknüpft. Mehrere meiner neuen Arbeiten nehmen Bezug auf die Psychopharmakologie und die Rolle von Lithium in der psychischen Gesundheit wie auch in der Technologie, um diese Punkte zu verbinden.

KT: Können Sie ein Beispiel nennen?

MJ: Ja, ein Werk der Serie zeigt zum Beispiel eine Tastaturtaste in einer Pillendose.

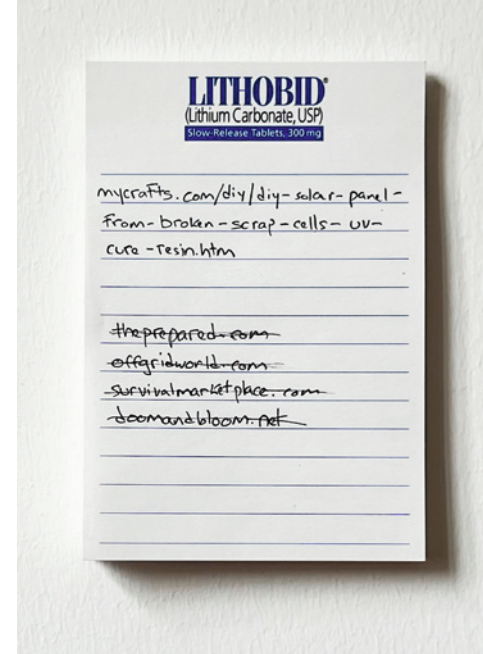


Abb. 4
Maryam Jafri, Lithobid®, 2024,
aus der Serie: Navigating the Future

Auf der Taste steht »Fine«, was auf Englisch »gut«, auf Italienisch aber »Ende« bedeutet – man kann es also so oder so lesen. Ein zweites Werk zeigt einen Notizblock mit dem Logo von Lithobid®, dem Markennamen eines führenden Medikaments auf Lithiumbasis. Ich habe den Notizblock bei eBay gefunden, es handelt sich um ein Werbegeschenk. Pharmakonzerne schenken Ärztinnen und Ärzten regelmäßig solche Werbeatikel, vor allem Büroartikel wie Stifte und Notizblöcke, die mit den Logos der meistverkauften oder neu auf den Markt kommenden Medikamente versehen sind. Auf dem Notizblock habe ich handschriftlich die Namen berühmter Prepper bzw. deren Websites vermerkt und anschließend durchgestrichen,

also von Leuten, die sich mit Notausrüstung eindecken für den Katastrophenfall – es gibt tatsächlich eine ganze Bewegung, die sich auf irgendeine Art von Zusammenbruch vorbereitet, sei er ökologisch oder wie auch immer (Abb. 4). Auch die Besessenheit mancher Milliardäre, zum Mars zu fliegen oder Bunker in Neuseeland zu kaufen, sind für mich Teil dieses Musters, bei dem sich, wie jemand mal zu mir sagte, selbst diejenigen um den Klimawandel sorgen, die gar nicht an ihn glauben. Aber ihre Lösungen sind eher individualistisch und apokalyptisch als kollektiv und aktivistisch. Zwar gibt es auch in meinem Werk definitiv eine dystopische Aura, aber ich betrachte diese Aura als Warnung, nicht als Prophezeiung – es könnte passieren, aber es muss nicht, eine andere Welt ist immer noch möglich, eine bessere. Das ist eine Strategie, die auch viele Science-Fiction-Romane sehr effektiv einsetzen.

KT: Dieser Bezug zum Science-Fiction-Genre ist interessant. Wir präsentieren in der Ausstellung die Werkreihe »Manual: The Camera of Disaster«, 2022 vom Studio for Propositional Cinema, die in einem Essay als »fotografische Science-Fiction« beschrieben wird. Ausgangsüberlegung der Arbeit ist die prospektive Vorstellung, dass wir aufgrund der rasanten technologischen Entwicklung die Kontrolle über die Bilder verlieren und vergessen, wie man fotografiert. Folglich stirbt die Fotografie aus und wir treten in eine Zeit der Bilderlosigkeit ein, da wir uns selbst kein Bild mehr von den Dingen machen und gleichzeitig verlernen zu sehen. Nun zeigen Sie keine Zukunftsvisionen, sondern reale Ereignisse unserer Zeit. Trotzdem verwei-

sen auch Sie in Ihrem Titel »Navigating the Future« auf die Zukunft. Wie denken Sie das Verhältnis unserer Gegenwart zur Zukunft?

MJ: Auch wenn der Titel den Begriff »Zukunft« enthält, so steht diese Zukunft doch schon unmittelbar vor der Tür. Wir erleben bereits die ersten Risse im System. Der Zeithorizont des Werks ist also die Gegenwart, aber mit Blick auf eine Zukunft, die wir abwenden können und müssen.

KT: Sie fordern eine kollektive und aktivistische Begegnung der Klimakrise. Ist Kunst für Sie eine Form des Aktivismus?

MJ: Ja, wobei es für mich bei Aktivismus nicht nur um Straßenproteste oder direkte Aktionen geht – obwohl beides sehr wichtig ist! Ich will ihre Rolle auf keinen Fall herunterspielen. Aber ich glaube, dass die Fähigkeit der Kunst, sowohl zu analysieren als auch zu inspirieren, sowohl Freude als

auch Unbehagen zu bereiten, eine Form des langsamen Aktivismus darstellt. Er agiert nicht direkt, geschieht oft leise und unter dem Radar, aber allmählich, im Laufe der Zeit, kann er dazu beitragen, Veränderungen herbeizuführen, indem er die Denkweise der Menschen im Blick auf das verändert, was möglich ist und was nicht. Im Moment ist beispielsweise »Degrowth«, also die Eindämmung des Wachstumsversprechens, noch eine eher randständige Idee, aber irgendwann wird sie sich, ja muss sie sich meines Erachtens langsam, aber sicher durchsetzen.

KT: Bei aller »Aufklärungsarbeit«, dem »langsamen Aktivismus« von Kunst ist der Kunstbetrieb doch genauso Teil des Systems?

MJ: Ja, ich glaube zwar an einen systemischen Wandel zur Bewältigung der Klimakrise, anstatt das Problem auf die individuelle Ebene zu verlagern. Trotzdem denke

ich, dass wir alle in unserem Bereich, als Künstlerinnen und Künstler, beim Kuratieren und in den entsprechenden Institutionen, sorgfältiger über unseren materiellen und klimatischen Fußabdruck nachdenken müssen, angefangen bei der Frage, wie oft wir das Flugzeug benutzen, bis hin zur Verwendung von Materialien in Ausstellungen. Und ich freue mich zu sehen, dass dies bereits geschieht.

KT: Sie sind in den USA aufgewachsen und leben mittlerweile in Kopenhagen. Stellen Sie Unterschiede in den Debatten über die Klimakrise in Dänemark und den USA fest?

MJ: Was die nationalen Unterschiede angeht, so ist die Situation ziemlich schwankend und auch geografisch spezifisch. Wie wir wissen, gibt es große Unterschiede innerhalb der US-Bundesstaaten, so dass es schwer ist, da zu verallgemeinern. Vor Juni dieses Jahres hätte ich gesagt, dass in Dänemark und Westeuropa im Allgemeinen mehr Akzeptanz für den Ernst der Lage besteht. Aber dann haben wir bei den Wahlen zum Europäischen Parlament im Juni gesehen, mit welchem Erfolg die extreme Rechte die anti-grüne Stimmung als Waffe eingesetzt hat. Ich bin also nicht mehr sicher, ob ich diese Schlussfolgerung so noch ziehen kann.

KT: Ich würde gerne nochmal auf das Material Ihrer Werke zurückkommen. Bereits in Ihren früheren Arbeiten verwenden Sie vielfach vorgefundene Materialien. Pillendosen und Notizblöcke aus dem pharmazeutischen Anwendungsbereich von Lithium wurden schon erwähnt.

Welches andere Material verwenden Sie für Ihre aktuelle Serie und wo finden Sie die Materialien für Ihre Arbeiten?

MJ: Ich arbeite seit langem mit Bildern, die ich finde, weggeworfenen Konsumobjekten, pharmazeutischen Gegenständen und veralteter Technik wie zum Beispiel E-Müll, also mit Materialien, die sowohl der menschlichen Entwicklung als auch ihrer Zerstörung dienen können. Für diese neue Arbeit habe ich verstärkt Materialien verwendet, die sich auf die Klimakrise beziehen, zum Beispiel Solarpaneele und Bilder, die ihre Folgen direkt aufgreifen, wie etwa das Luftbild eines Solarparks in Puerto Rico, der nach dem verheerenden Hurrikan Maria 2017 völlig zerstört wurde. Die Materialliste ist lang, umfasst aber vor allem gebrauchte Solarzellen (Abb. 5), alte Tastaturen, zerbrochene Smartphone-Rahmen, Karton, Aluminium und Sperrholz. Bei den meisten Materialien handelt es sich um gefundene Elemente, Readymades, die ich entweder aus meinem eigenen Umfeld (z. B. aus meinem Atelier), von Flohmärkten oder von Online-Seiten wie eBay bezogen und recycelt habe. Mein Ziel ist es, Dinge, die bereits in der Welt sind, zu verwenden und sie neu zu gestalten, anstatt der Welt etwas Neues hinzuzufügen.

KT: Auf einem dieser »gefundenen Bilder« können wir den Titel Ihrer Installation lesen, wir hatten ihn vorhin schon angerissen (Abb. 6). Wofür steht denn »Navigating the Future«?

MJ: Ja, der Titel »Navigating the Future« ist auch ein »Fundstück«, denn es handelt



Abb. 5
Maryam Jafri,
DIY Solar Panel
from Broken Cells,
aus der Serie:
Navigating the Future,
2024

sich sowohl um den Namen eines Kriegsspiels als auch den einer Konferenz zum Klimawandel, die vom 5. bis 8. Dezember 2022 vom US-Militär in Pearl Harbor, Hawaii organisiert wurde – also am Jahrestag des Überraschungsangriffs auf Pearl Harbor vom 7. Dezember 1941, der den Eintritt der Vereinigten Staaten in den Zweiten Weltkrieg nach sich zog.

KT: Worum ging es bei der Konferenz? Und denken Sie, dass das Datum absichtlich gewählt wurde?

MJ: Das Computerspiel war eine Kriegssimulation mit den USA und verbündeten Pazifikstaaten. Ausgehend von der gegenwärtigen Geopolitik können wir wohl davon ausgehen, dass es bei der Konferenz mit dem eigens dafür entwickelten Kriegsspiel um die zukünftige Bewältigung eines möglichen Ressourcenkrieges mit China ging. Dass sie am Jahrestag der Angriffe von 1941 stattfand, ist kein Zufall. Der nationale Sicherheitsapparat der USA hat sehr deutlich gemacht, dass er China als den neuen Feind, die neue Achsenmacht ansieht. Interessant ist, dass das US-Militär zu den Ersten in der Regierung gehörte, die den Klimawandel überhaupt ernst genommen haben – und das schon seit den frühen 2000er Jahren. Ihr zentraler Blickwinkel ist dabei natürlich die Frage, wie man auf durch den Klimawandel ausgelöste geopolitische Bedrohungen wie globale Unruhen, Ressourcenkriege usw. reagieren kann.

KT: Was hat Sie während Ihrer Recherchen für das Projekt besonders fasziniert oder überrascht?



Abb. 6
Maryam Jafri,
Climate Change War Game, 2024,
aus der Serie: Navigating the Future (Detail)

MJ: Ich glaube, die Tatsache, dass Exxon Windturbinen für die Öl- und Gasexploration einsetzt, hat mich am meisten schockiert. Ein anderes Überraschungsmoment war die Anzeige für eine solarbetriebene Überwachungskamera, ein Bild, das ich in meine Installation integriert habe.

KT: Wieso? Was hat Sie daran schockiert?

MJ: Ich war entsetzt über den krassen Zynismus von Exxons Schritt, Technologien, die die Krise ja eigentlich lösen sollen, einzusetzen, um sie de facto zu beschleunigen, vor allem wenn man bedenkt, dass Big Oil immer wieder herumposaunt, wie teuer und unzuverlässig Wind und Solar seien. Die solarbetriebene Überwachungskamera wiederum führte mir auf sehr konkrete Weise vor Augen,

dass grüne Technologien trotz ihrer kulturellen Aura nicht unbedingt fortschrittlich sind, sondern Werkzeuge, die für gute, schlechte oder neutrale Zwecke gleichermaßen eingesetzt werden können.

KT: Welchen Gewinn haben Sie aus dem einjährigen Stipendium der DZ BANK Kunststiftung gezogen?

MJ: Es war eine großartige Erfahrung und ich wünschte, mehr Stiftungen würden solche Stipendien ausschreiben! Die lange Vorlaufzeit bis zur Ausstellung (über ein Jahr) und die finanzielle Unterstützung haben es mir ermöglicht, mich mit der Recherche und der Produktion in einer Intensität beschäftigen zu können, wie es sonst selten möglich ist.

KT: Vielen Dank, Maryam Jafri!

Abb. 7
Maryam Jafri, No Lithium, No Work, 2023



Das Geheimnis des Lebens

Christina Leber

»Nur Gleichgültigkeit ist sterblich.
Alles andere ist Aufregung,
ist Leben, ist Transformation,
ist ... Wunder.«¹
Federico Waelder Sander, 1978

Das Leben ist eine Geschichte, die erzählt werden möchte. Unser eigenes Leben und das unserer Ahnen. Ein Leben lang. Je mehr wir darüber erfahren, wo wir herkommen, von wem wir abstammen und wer die Beteiligten im Zusammenspiel waren und sind, desto mehr entwickelt sich unsere Gegenwart fast von selbst, desto mehr kommen wir in unserem Leben an und können uns sicher darin verorten. So lernen wir auch unserer Zukunft zuversichtlich entgegenzuschauen, weil wir uns in tiefer innerer Verbundenheit, gelassen und voller Vertrauen auf das einlassen können, was vor uns liegt.

Auch **Ian Waelder** machte und macht diese Erfahrung und hat das Erzählen seiner Familiengeschichte zu seinem künstlerischen Thema erhoben. So wurde er zu einem Geschichtenerzähler, »El hablador«², seiner familiären Zusammenhänge, indem er versucht, die Flucht seines Großvaters von Deutschland nach Chile sowie die Ausreise seines Vaters von Chile nach Spanien nachzuvollziehen. Er macht sich auf die Suche nach ihrer Verbindung

zueinander und zu den Menschen, die sie begleitet haben. Der Künstler weiß sehr genau, dass er nicht die Wahrheit kennt, nicht ermessen kann, was in der Vergangenheit wirklich geschehen ist. Eine mögliche Einordnung gelingt nur, indem er sich den Vorkommnissen annähert. »Was ich allerdings tun konnte, war selbst zum Erzähler zu werden und eine Geschichte aus einem persönlichen Narrativ zu berichten.«³

Dabei geht er nicht den direkten Weg. Er beschreibt keine konkreten Ereignisse anhand eindeutig erkennbarer Fotografien, zuordenbarer Klänge oder unmittelbar nachvollziehbarer Installationen. Vielmehr verwendet er zumeist gefundene Materialien symbolhaft und stellt seine künstlerischen Ausformungen schöpferisch in andere Kontexte. Seine Fragmente sind vergleichbar mit symbolhaft eingesetzten Gegenständen, Zahlen und Charakteren in Märchen, in denen zum Beispiel die Mutter die Geborgenheit⁴ verkörpert und die Zahl Sieben⁵ die Vollkommenheit repräsentiert. Auch bei Ian Waelder stehen die verschiedenen

Bestandteile, die er verwendet, als Repräsentanten für Verflechtungen, denen er sich schrittweise anzunähern versucht. Es ist ähnlich wie bei Heinrich von Kleist in seiner Abhandlung »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«⁶ eine langsame künstlerische Aneignung seiner familiären Zusammenhänge beim Tun. Nicht selten bezieht er auch vertraute Personen in seine Prozesse mit ein.

Ian Waelder nähert sich seinen Werken instinktiv, indem er auf Fundstücke zurückgreift, die er mit seinen Händen überformt und gestaltet: Zeitungsartikel, Fotografien aus Familienalben oder Zeitschriften, Musikstücke oder auch Bauteile eines Automobils und Textfragmente aus dessen Reparaturanleitung. So begreift er die Dinge nicht nur haptisch, sondern auch kognitiv und verleibt sie sich gleichsam ein. Die Erfahrungen, die er dabei macht, sind somit in ihn eingeschrieben. Je häufiger er diesen Prozess mit immer neuen Versatzstücken wiederholt, desto tiefer dringt er in sich selbst und seine Lebenszusammenhänge ein.

»As Far as I Can Recall«, 2022–2023 ist eine gepiffte Melodie, die uns unüberhörbar aus der Installation von Ian Waelder im hinteren Raum entgegenschallt. Vielleicht hat sich der eine oder die andere schon gefragt, wer sich an einem öffentlichen Ort die Freiheit nimmt, so präsent zu sein? Dabei ist es der Künstler selbst, der einem Klavierstück nachspürt, das ihm in Erinnerung geblieben ist. Das Original spielte sein Großvater Federico Waelder Sander (* 1918, Stuttgart, Deutsches Reich – † 1989, Santiago, Chile) 1987 auf seinem Klavier.⁷ Nicht nur hat der Künstler es als gepiffte Nachahmung in sein Werk integriert, sondern auch das Original als Vinylplatte pressen und in Deutschland im Radio spielen lassen (Abb. 8). »Ich habe mich vor Jahren entschieden, ihn [seinen Großvater] als Statement zu verwenden, weil ich immer wieder mit Erinnerungen, Spuren und Gesten gearbeitet habe, die etwas hervorbringen, aber nicht die Absicht dazu hatten. So stieß ich auf diesen Satz [das Musikstück] und er passt wirklich zu meiner Praxis und wie ich die Dinge

Abb. 8
Ian Waelder, (FRIEDRICH), 2021 (Detail)





Abb. 9
Ian Waelder, Grandpiano (Flügel), 2021–2024

sehe. Ich kann mir vorstellen, dass mein Großvater nie gedacht hätte, dass diese Aufnahme, die er beim Klavierspielen gemacht hat, als Schallplatte existiert und über ein Jahr in Deutschland bei Radio X gespielt werden würde. Ich schätze, er hätte nie erwartet, dass seine Musik und seine Geschichte auf diese Art und Weise geteilt wird. Oder vielleicht doch. Was weiß ich schon!⁸

Dem Vater des Künstlers, Juan Waelder (* 1947, Santiago, Chile), war die Aufnahme während der Pandemie 2020 in Form einer Kassette in die Hände gefallen.

Immer wieder hatte er seinem Sohn darüber berichtet. Als Ian Waelder das Tonband schließlich zu hören bekam, drang zum ersten Mal die Musik wie auch die Sprechstimme des ihm unbekannten Großvaters an sein Ohr. Erst dadurch wurde ihm bewusst, dass dieser ein Mensch gewesen war, der wirklich gelebt hatte. Musik berührt nicht nur unseren Hörapparat, sondern auch unser Gemüt und weckt Emotionen, die wir mit ihr verbinden. Melodien – ganz ähnlich wie Fotografien – rufen bei jeder und jedem jeweils eigene Erinnerungen und Bilder wach.

Auch wenn der Vater Ian Waelders schon einiges über den Großvater berichtet hatte, bekam dieser durch die Aufnahme eine ganz neue Gegenwärtigkeit. Friedrich Wälder (so sein Geburtsname), geboren und aufgewachsen in Stuttgart, war der einzige Sohn eines jüdischen Tuchhändlers namens David Wälder und seiner Frau Bertha (geborene Sander). Als Kind hatte er Klavier spielen gelernt und wurde später an einem Konservatorium zum Pianisten ausgebildet. In der Zeit der NS-Diktatur wurde er als jüdischer Musiker diskriminiert, schließlich mit einem Berufsverbot belegt und somit aus dem öffentlichen Musikleben ausgeschlossen. Aus diesem Grund ließ er sich von 1936 bis 1938 zum Automechaniker umschulen. 1939 konnte er als Einziger seiner Familie fliehen und gelangte ohne sein Gepäck nach Chile, wo er fortan lebte und zunächst als Pianist, später auch als Fotograf arbeitete.

Wie bei der Klanginstallation nimmt Ian Waelder auch für seine Leinwände Übersetzungen des Ursprungsmaterials vor. Vorhandene Fotografien werden im Siebdruckverfahren (→Analoge Druckverfahren) auf einen Baumwollstoff übertragen (Abb. 9). Als weitere Schicht fungiert eine transparente Leinengaze, auf der Spuren erkennbar sind. Arbeitsspuren, möchte man meinen, etwa Wasser- und Tintenflecken, Ölschlieren, Klebstoff und Reinigungsmittel sowie collagiertes Seidenpapier (→Collage). Die Titel weisen auf Details hin, sind aber wenig konkret: »Flügel/Grand Piano (Breeze)«, »Stoßstange«, »Departure (Morendo)«. Dabei bleibt Ian Waelder auch hier assoziativ und uneindeutig. Fast könnte man meinen, dass er uns auf eine andere Fahrt locken möchte.

Auf der Leinwand von »Flügel/Grand Piano (Breeze)« ist kein Instrument, sondern das flügelähnliche Ausklappfenster eines offensichtlich älteren Automodells zu erkennen. Wieder einmal verwendet Ian Waelder Themen seines Großvaters und stellt vieldeutige Bezüge her. Dieser durfte seine Karriere als Pianist in Deutschland nicht fortsetzen und lernte Automechaniker. Die Familie besaß zudem einen Opel Olympia von 1935, den sie verkaufen musste, und sie bekam nur einen Bruchteil seines eigentlichen Wertes dafür. Das Modell erhielt seinen Namen in Erwartung der Olympischen Spiele 1936. Auch die anderen beiden Leinwände beziehen sich auf denselben Wagentyp (Abb. 10).

Auf »Stoßstange« sind zumindest partiell eine Stoßstange und ein Kühler zu erkennen sowie die Kurbel, mit der der Wagen gestartet wurde. Die Hand ließe sich so interpretieren, dass sie eine Klappe im Kühlergrill öffnet, um die Kurbel einzusetzen. Bei »Departure (Morendo)« erkennen wir eine Person, die vor einem Kofferraum steht. In dem sachlichen Textfragment, das Ian Walder integriert hat, ist von »Platz im geräumigen Kofferraum« die Rede.

Er bezieht für seine Leinwände auch Texte und Schaubilder aus Handbüchern oder Betriebsanleitungen des Opel Olympia aus den 1930er Jahren ein und ist sehr froh darüber, dass das Modell so genau überliefert ist, so dass die Anleitungen im Netz auffindbar sind und er sie bestellen und verwerten konnte. Indem er mit den verbliebenen Spuren seines Großvaters arbeitet, nähert er sich ihm an, macht ihn für sich greifbar.

Vielleicht beziehen sich die Spuren auf der Gaze ja gar nicht auf die künstlerische Arbeit, sondern auf Flecken, die beim Reparieren von Autos entstehen können?

Durch die Bearbeitung des vorgefundenen Materials mit seinen Händen geht der Künstler nicht nur mit den Gegenständen um, er ruft damit auch immer wieder neue thematische Verbindungen hervor. Ihm wird klar, wie eng die Umstände miteinander verbunden sind. So hat er in anderen Kunstwerken beispielsweise Bilder von Leni Riefenstahl (* 1902, Berlin, Deutsches Reich – † 2003, Pöcking, Deutschland) verarbeitet, die er ihren heroisierenden Filmen nicht nur über die Olympischen Spiele 1936 entnommen hat. Indem er sich damit beschäftigt, möchte er historische Phänomene nachvollziehen und ihre Zusammenhänge verstehen lernen, die rational nicht erklärbar sind. Er interpretiert und schafft so Ableitungen, die eine andere Lesart eröffnen. Nicht nur für ihn selbst, sondern auch für Besucherinnen und Besucher. Auch wir fügen weitere Ergänzungen hinzu und werden so Teil der Erzählung, werden unserer eigenen Themen gewahr. Auf diese Weise entsteht ein Kreislauf der gegenseitigen Befruchtung. Es ist wie der märchenhafte »Sprung in den Brunnen«⁹ ins eigene tiefere Selbst.

Ian Waelders Arbeitsweise ist buchstäblich entwaffnend. Durch die persönliche Konfrontation mit dem Selbst, egal ob mit dem des Künstlers oder unserem eigenen, setzen wir uns nicht mehr mit dem, was im Außen geschieht, auseinander, sondern versuchen durch Verständnis für uns selbst und Empathie für den anderen unseren Lebensentwurf zu ordnen. Die Kunstwerke von Ian Waelder lassen

sich daher auch als zutiefst friedfertig, ja friedensstiftend bezeichnen.

In »You Who Are the Stranger (Hotel Antofagasta – Album #01)«, 2024 konfrontiert uns Ian Waelder ganz unmittelbar mit uns selbst: »Du, der du der Fremde bist (Hotel Antofagasta – Album #01)«. Oder bezieht sich der Titel wiederum auf seinen Großvater, der von Santiago nach Antofagasta zog? Einmal mehr lädt uns der Künstler ein, uns auch mit unserer eigenen Fremdheit zu beschäftigen. Wer kennt das nicht, dass eigenes Verhalten einem manchmal unerklärlich bleibt.

In eine längliche Box ist ein »Objektiv«¹⁰ eingepasst, das es uns ermöglicht, ins Innere zu schauen und gleichsam in eine andere Wirklichkeit einzutauchen (Abb. 11 und 12). Der voyeuristische Akt erzeugt dabei eine große Intimität, vielleicht sogar Scham, weil wir unsere Neugierde nicht zügeln können. Die Linse ist auf halber Höhe befestigt, so dass wir uns hinunterbeugen müssen, um hineinschauen zu können. Fast so, als würden wir uns einem Kind – unserem inneren Kind – zuwenden. So gelingt es dem Künstler, durch scheinbar beiläufige Gestaltungselemente die Betrachterin und den Betrachter in seine künstlerische Inszenierung mit einzubeziehen. Man entkommt ihm nicht!

Die für die Skulptur verwendeten Fotografien stammen aus einem Album, das Juan Waelder zusammengestellt hat, nachdem er in seinen Zwanzigern den Vater Federico in Antofagasta besucht hatte. Aus Informationen, die Ian Waelder der Autorin gab, geht hervor, dass Juan seinen Vater erst im Alter von ungefähr zwölf Jahren kennengelernt hatte. Was Ian Waelder also versucht, ist, auch das

Verhältnis des Vaters zu seinem Großvater zu verstehen. Indem er uns in die Box blicken lässt, bietet er den Besucherinnen und Besuchern an, Fragen an die eigenen Eltern und Großeltern zu formulieren, um die jeweils eigene familiäre Linie vervollständigen zu können.

Ian Waelder ist in Madrid geboren, denn sein Vater verließ Chile in den 1960er Jahren, noch bevor dort eine Militärdiktatur das Ruder übernahm. Sein Großvater ist bis zu seinem Tod in Chile geblieben. »Das ist auch ziemlich ironisch. Andererseits schafft es eine Verbindung zwischen dem Ausgangspunkt der Geschichte, nämlich seiner Flucht aus Deutschland, und dieser Aufnahme während den letzten Jahren des Militärregimes von Augusto Pinochet in Chile. Ich habe

mich immer gewundert, wie er dem Faschismus in Europa entkommen konnte und sein Leben dann unter einem anderen faschistischen Regime endete.«¹¹

Ian Waelders Mutter ist Amerikanerin und daher besitzt er einen amerikanischen Pass. Er kam über einen Zufall nach Frankfurt, um an der Städelschule bei der Professorin Haegue Yang Freie Bildende Kunst zu studieren, und schließt den Kreis, indem er seinen Großvater in sich sucht. Wir können viel von ihm lernen. Diese Familie ist gelebte kulturelle Integration – und dieses Thema geht uns alle an.

Begonnen habe alles 2012, so erzählt Ian Waelder. Damals erhielt er eine Mail des aus Stuttgart stammenden Historikers und Journalisten Wolfgang Kress (* 1956, Stuttgart, BRD – † 2019, Stuttgart,

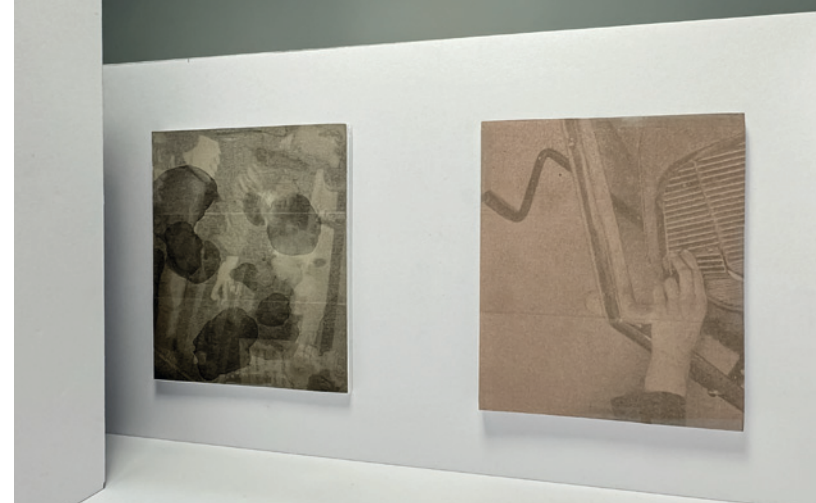


Abb. 10
Ian Waelder, Modellentwurf für die Präsentation seiner Arbeiten
in der Kunststiftung DZ BANK, 2024;
v.l.n.r.: »Departure (Morendo)«, »Stoßstange«

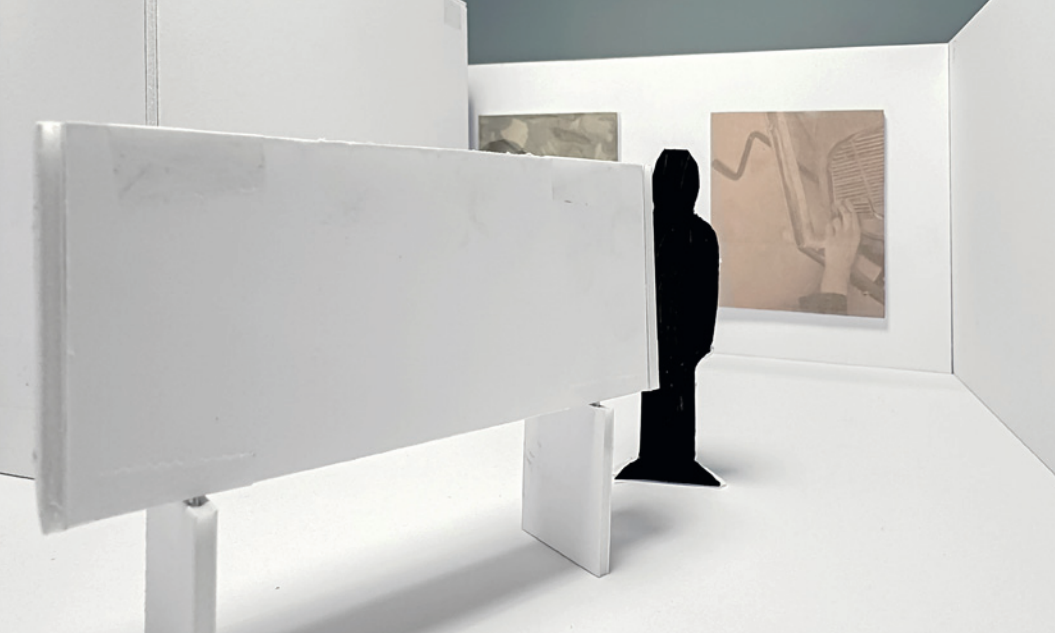


Abb. 11
Ian Waelder, Modellentwurf für die Präsentation seiner Arbeiten in der Kunststiftung DZ BANK, 2024;
im Vordergrund: Modell der Skulptur mit Linse »You Who Are the Stranger (Hotel Antofagasta – Album #01)«

Deutschland), der unter anderem auch für die Stolperstein-Initiative Stuttgart-West gearbeitet hat. Dieser fragte Ian Waelder, ob er mit David und Bertha Wälder (geborene Sander) verwandt sei. Sie würden gerne Stolpersteine für das Paar legen und wären froh, wenn Ian und sein Vater dabei sein könnten.¹² Nach Rücksprache mit seinem Vater Juan konnte Ian Waelder die Anfrage des Deutschen bejahen, David und Bertha Wälder waren tatsächlich seine Urgroßeltern.

Das war der Startschuss für den Künstler. Damals stellte ihm Wolfgang Kress die Unterlagen seiner Nachforschungen zur Verfügung. In der Folge recherchierte Ian Waelder über ein Jahr lang weiter. Es sollte aber noch eine ganze Weile dauern, bis die Familie der Verlegung der Stolper-



Abb. 12
Ian Waelder, You Who Are the Stranger
(Hotel Antofagasta – Album #01), 2024 (Detail Linse)

steine beiwohnen konnte. Zu diesem Zeitpunkt studierte er bereits in Frankfurt.

Es kann nicht genug betont werden, wie wichtig solche Rituale für die innere Sortierung und Ordnung sein können, sowohl für die Hinterbliebenen der Geflüchteten als auch für die der Verursacher. Und das gilt nicht nur für die deutsche Geschichte.

Die Kunstwerke von Ian Waelder könnten aktueller nicht sein. Neben der sehr persönlichen Auseinandersetzung mit seiner Lebensgeschichte enthalten sie auch eine politische Dimension. Was ihm gelingt, ist ein Dialog, eine Integration vieler. Er betreibt keine Nabelschau, sondern öffnet seine sehr persönlichen Themen für uns alle. Indem er in seinen Werken keine unumstößlichen, konkreten Behauptungen, sondern Annahmen formuliert, sehen sich Betrachter und Betrachterinnen nicht gemäßregelt oder belehrt. Im Gegenteil: Seine Annahmen machen neugierig auf die eigenen familiären Gefüge ebenso wie auf die Frage danach, inwieweit jede oder jeder Einzelne mit den Menschen, die sie oder ihn umgeben, verbunden ist. Wenn wir unsere Geschichten so vervollständigen, verweben wir uns untereinander. So kann es auch gelingen, dem Nationalismus Einhalt zu gebieten.

Auf diese Weise wird Ian Waelder immer wieder zu »El hablador«, dem Erzähler alter Märchen, Sagen und Mythen, die von unseren Ahnen überliefert wurden und generationenübergreifende Gültigkeit haben. Denn auch – vielleicht sogar gerade – in den alten Geschichten stecken die Geheimnisse unseres Lebens. So ist Ian Waelders künstlerische Arbeit ein geradezu spirituelles Leuchtfeuer für Frieden.

1 Vgl. <https://heutigenrecords.com/Information> (letzter Zugriff: 07.09.2024).

2 »Der Geschichtenerzähler« (spanisch »El hablador«) ist ein Roman des peruanischen Literatur-Nobelpreisträgers Mario Vargas Llosa aus dem Jahr 1987.

3 Ian Waelder: »Auf den Spuren der Familiengeschichte. Ian Waelder über seine Ausstellung bei L21«, Interview mit Louisa Behr, 21. März 2021. In: <https://www.gallerytalk.net/interview-ian-waelder-exhibition-l21/> (letzter Zugriff: 04.09.2024).

4 Im Gegensatz zur Stiefmutter, die häufig als Inbegriff des Bösen, also der Entfremdung vom inneren Selbst gilt. Die Figuren in Märchen sind in der Regel keine vielschichtigen Charaktere, sondern stehen für eine bestimmte Charaktereigenschaft nicht selten einer einzigen Person.

5 Die Zahl 7 ist die Summe aus 3 (Symbol für das Göttliche) und 4 (Symbol für Ordnung und das Rationale) und steht für Vollkommenheit.

6 Heinrich von Kleist: <https://www.projekt-gutenberg.org/kleist/gedanken/gedanken.html> (letzter Zugriff: 08.09.2024).

7 Vgl. <https://www.geni.com/people/Federico-Waelder/6000000048774069226> (letzter Zugriff: 08.09.2024).

8 Waelder, »Auf den Spuren der Familiengeschichte«. In: <https://www.gallerytalk.net/interview-ian-waelder-exhibition-l21/> (letzter Zugriff: 04.09.2024).

9 Hubertus Halbfas: Der Sprung in den Brunnen, Ostfildern 1981/2016. Dazu der Verlag: »In einem an Platons Dialog erinnernden Lehrgespräch eröffnet Halbfas Zugänge zur spirituellen Dimension des Lebens.«

10 Der Begriff »Objektiv« steht nicht nur für die dem Gegenstand zugewandte Linse eines optischen Gerätes, sondern beschreibt als Adjektiv auch eine nicht von persönlichen Gefühlen geleitete Meinungsäußerung.

11 Waelder: »Auf den Spuren der Familiengeschichte«. In: <https://www.gallerytalk.net/interview-ian-waelder-exhibition-l21/> (letzter Zugriff: 04.09.2024).

12 Vgl. <https://www.stolpersteine-stuttgart.de/biografien/pauline-und-david-waelder/> (letzter Zugriff: 08.09.2024).

Beobachten und Beobachtetwerden

Katrin Thomschke

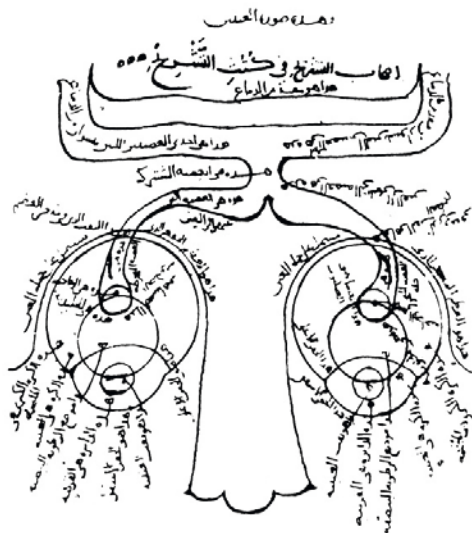


Abb. 13
Ibn al-Haytham (Alhazen), Kitab al-Manazir, um 1011–1021

Die Frage nach dem Akt des Sehens sei das zentrale Anliegen **Heba Y. Amins**, das sich durch ihr gesamtes bisheriges Schaffen ziehe, bemerkt der Kunstwissenschaftler William Kherbek.¹ Die drei präsentierten Arbeiten – »Vision is One of the Senses«, 2016, »The Earth is an Imperfect Ellipsoid«, 2016 und »Bodies in Movement I«, 2018 – stehen beispielhaft dafür und fächern überdies ein Spektrum verschiedener Perspektiven auf, über das sich die Künstlerin dem Phänomen des Sehens nähert.

Ausgangspunkt ihrer Arbeiten sind vielfach historische Quellen, die sie durch ihre künstlerische Auseinandersetzung in die Gegenwart überführt und auf ihre Gültigkeit überprüft. Das Wandrelief »Vision is One of the Senses« (dt. »Sehen ist einer der Sinne«) etwa entwickelt sie ausgehend von einer schematischen Zeichnung des menschlichen Auges durch den arabischen Gelehrten Alhazen² (Abb. 13). Dessen siebenteilige Schrift »Buch der Optik« (arab. »Kitab al-manazir«), die er in den Jahren um 1011 bis 1021 verfasste, ist eine

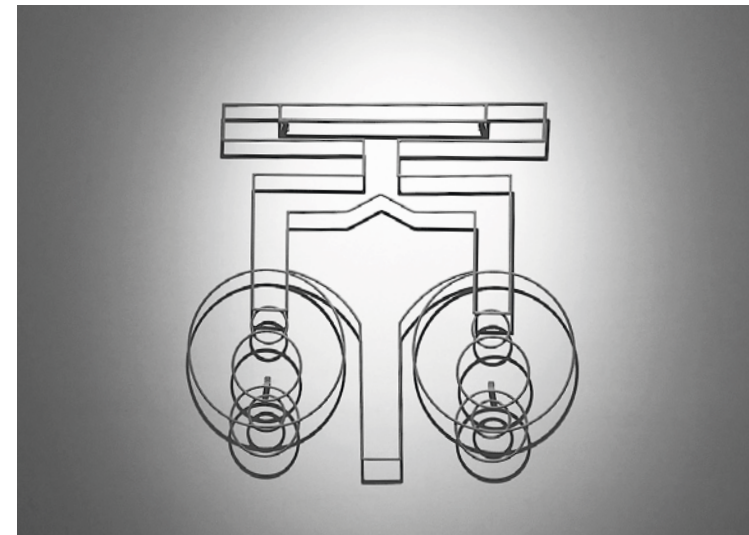


Abb. 14
Heba Y. Amin,
Vision is One
of the Senses,
2016

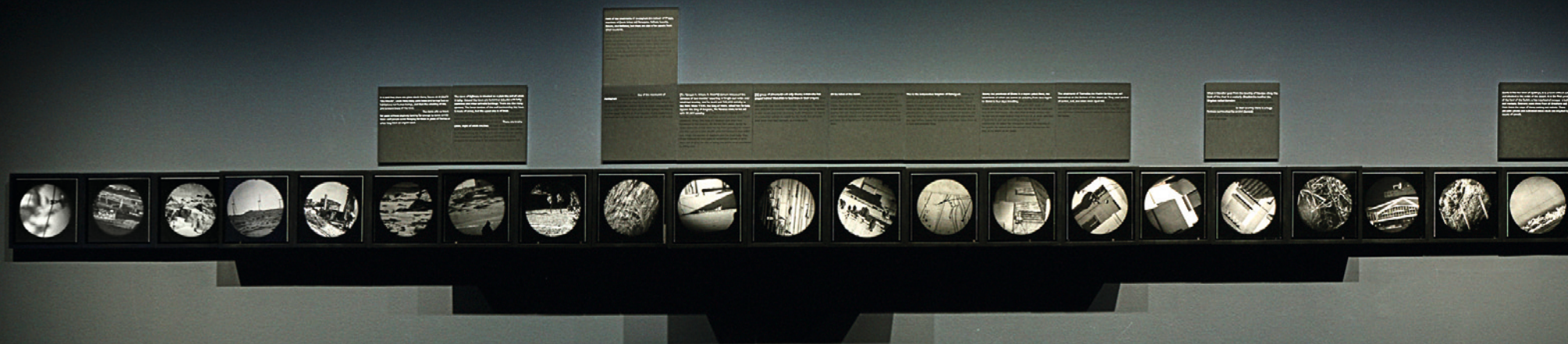


Abb. 15
Heba Y. Amin, The Earth is an Imperfect Ellipsoid, 2016

grundlegende Abhandlung über optisch-physiologische Phänomene. Das fünfte Kapitel des ersten Buches widmet er dem menschlichen Auge, beschreibt ausführlich seinen Aufbau und seine Funktionsweise und fügt den Erläuterungen eben jene Zeichnung bei, die Heba Y. Amin abstrahiert in ein Eisenrelief überträgt (Abb. 14). »Das Auge besteht aus verschiedenen Hüllen, Membranen und Körpern und geht von der Vorderseite des Gehirns aus«³, beginnt Alhazen seine Ausführung über das Sinnesorgan zur Wahrnehmung von Lichtreizen, die über eine Nervenbahn weitergeleitet im Sehzentrum des Gehirns zu visuellen Bildern verarbeitet werden. Heute wissen wir, dass sich das Bild, das

wir wahrnehmen, zunächst auf dem Kopf stehend auf der Netzhaut abbildet und erst im Sehzentrum des Gehirns umgedreht wird und damit »richtig herum« erscheint.

Bereits vor der Erfindung fotografischer Verfahren gab es zahlreiche optische Apparaturen, die das menschliche Sehen erweitern (→Objektiv). Dazu zählt auch der sogenannte Theodolit, ein Winkelmessinstrument, das vor allem in der Landvermessung zur Anwendung kommt. Heba Y. Amin hält ihren Blick durch einen solchen Theodolit »wie durch ein Fernrohr«⁴ für eine ganze Reihe von Arbeiten fotografisch fest, die in den Jahren zwischen 2016 und 2019 entstanden sind. Die zwei prä-

sentierten Werke »The Earth is an Imperfect Ellipsoid« (dt. »Die Erde ist ein unvollkommener Ellipsoid«) und »Bodies in Movement I« (dt. »Körper in Bewegung I«) sind Teile dieser größer angelegten Projektreihe, in denen sich die Verwendung des optischen Instrumentes den Betrachterinnen und Betrachtern bereits auf den ersten Blick durch das ungewohnte kreisförmige Format der Aufnahmen bzw. der Projektion offenbart.⁵ Die Installation »The Earth is an Imperfect Ellipsoid« besteht aus 21 solcher runden Schwarz-Weiß-Fotografien (Abb. 15). Entstanden sind sie während einer Reise der Künstlerin durch Westafrika, bei der sie sich auf die Spuren der frühmittelalterlichen Reiseschilderung

des andalusischen Gelehrten Abu Abdullah al-Bakri⁶ begibt. Der Historiker und Geograf verfasste sein »Buch der Reisewege und Königreiche« (arab. »Kitab al Masalik wa'l-Mamalik«) im Jahr 1068 als erste umfassende Beschreibung wichtiger Handelsrouten durch Westafrika. Dabei bezieht sich der Autor ausschließlich auf Informationen von Kaufleuten, Reisenden und Händlern; er selbst hat seine Heimat al-Andalus nie verlassen. Al-Bakri berichtet über die geografischen und klimatischen Gegebenheiten und gibt ethnografische Beobachtungen der Reiseleute wieder, darunter – und das ist entscheidend im Kontext von Heba Y. Amins Installation – vielfach sexualisierte Darstellungen von

Frauen. Damit werden für Heba Y. Amin »Frauen Teil der Geografie«⁷; die Reisenden, erläutert sie in einem Gespräch, beschreiben »die Orte, in denen sie ankommen, durch explizit sexuelle Beschreibungen von Frauenkörpern [...]«.⁸ Darin findet die Künstlerin einen Anknüpfungspunkt, die historischen Berichte bis in die Gegenwart fortzuschreiben: »In den Erzählungen der Reisenden des 11. Jahrhunderts«, so skizziert die Kunsthistorikerin Lotte Laub den gedankliche Bogen der Installation »The Earth is an Imperfect Ellipsoid«, wird »ein Machtgefälle zwischen Beobachtern und Beobachteten deutlich«. Insbesondere Frauen würden ohne Einwilligung und in teils intimen Situationen zum »Objekt der Beobachtung«, deren Aufzeichnung im Buch von Al-Bakri beim Leser das Gefühl der Überlegenheitsanspruch« reiche bis in die Kolonialherrschaft des 19. und 20. Jahrhunderts, führt Lotte Laub weiter aus,

und setze sich heute in der Haltung gegenüber den von Afrika nach Europa flüchtenden Menschen fort.⁹

Um diese Geschichte vom Beobachten und Beobachtetwerden aus eigener Perspektive erzählen zu können, begibt sich Heba Y. Amin 2014 selbst auf einige der von Al-Bakri beschriebenen Routen. Auf ihrem Weg durch den Westen des afrikanischen Kontinents nimmt sie die Geografien mit ihrer Theodolit-Kamera »ins Visier« – jenem Instrument, das zur Zeit der kolonialistischen Eroberungspolitik zur Vermessung der Landnahmen verwendet wurde:¹⁰ Sie macht Aufnahmen von herumliegenden Autoreifen und von Hausdächern, auf denen zahlreiche Satellitenschüsseln montiert sind, von Windrädern und Gesteinsformationen in der Wüste oder sie zoomt an Gebäudefassaden heran. Durch die runde Ausschnitthaftigkeit der vielfach aus dem Lot gerückten fotografischen Bilder wie auch der latenten Unschärfe, die sie wie ein Schleier

überzieht, zeichnet die Künstlerin ein abstrahiertes Bild der heutigen Landschaft Westafrikas, dem sie Auszüge aus Al-Bakris Beschreibungen der Frauen auf Texttafeln zur Seite stellt (Abb. 15). Wie ehemals die weiblichen Bewohnerinnen im 11. Jahrhundert wird Heba Y. Amin auf ihrer Reise nämlich auch selbst zum Objekt »männlicher« Beobachtung. In einem Gespräch erzählt sie von ihrem Weg durch mehrere Länder entlang der einstigen Handels- und heutigen Migrationsrouten. Vor jedem Grenzübertritt musste sie zunächst ein Visum beantragen. Dabei sah sie sich vor allem als weibliche Reisende immer wieder mit bürokratischen Hürden konfrontiert, über die die Grenzbeamten ihre Kontrollmacht auf nicht selten anzügliche Weise ausspielten. Es seien belastende Erfahrungen gewesen, schildert Heba Y. Amin ihre Reise, auf der sie ihre Rolle in dem Kunstprojekt erst habe finden müssen.¹¹

Betrachtet man schließlich noch die auf einem niedrigen Bodenpodest gezeigte Videoprojektion »Bodies in Movement I« in direkter Nachbarschaft zur Wandinstallation »The Earth is an Imperfect Ellipsoid«, liegt es nahe, in dem vollbesetzten Boot, das sich von rechts nach links durch die Projektion bewegt, ein Flüchtlingsboot zu erkennen. Wir blicken von oben, aus der Vogelperspektive auf das Video, das auch eine Aufnahme aus einer Überwachungskamera sein könnte (Abb. 16). So erzählt das Nebeneinander der drei Arbeiten zugleich eine Geschichte der politischen Dimension des Sehens, in der das Wahrnehmen der Umwelt zu einem gezielten Beobachten und Überwachen gerät – und damit letztlich zur Demonstration von Hierarchiegefügen und Macht.

1 Vgl. William Kherbek: »Interior Landscapes: The Earth is an Imperfect Ellipsoid Project of Heba Amin«. In: Heba Y. Amin. A Rectilinear Propagation of Thought (Kat. Ausst. Zilberman Gallery Berlin 2018), Berlin 2018, S. 74–78, hier S. 76.

2 Alhazen (* um 965 Basra, Irak, † nach 1040, Kairo, Ägypten) ist der latinisierte Name des arabischen Mathematikers, Optikers und Astronomen. Sein vollständiger Name lautet aus dem Arabischen transliteriert Abu Ali al-Hasan ibn al-Haitham. Im Zuge seiner Untersuchungen optischer Phänomene unternahm Alhazen auch erste Versuche mit der Camera obscura. Vgl. hierzu auch Christina Leber: »Von hier aus. Eine Bestandsaufnahme«. In: dies. (Hg.), Von hier aus. Eine Bestandsaufnahme (Kat. Ausst. Kunststiftung DZ BANK Frankfurt am Main 2024), Frankfurt am Main 2024, S. 4–17, hier S. 5.

3 The Optics of Ibn al-Haytham. Books I–III: On Direct Vision (Studies of the Warburg Institute, Band 40), übers. und kommentiert von Abdelhamid, London 1989, S. 55 (deutsche Übers. KT).

4 Lotte Laub: »Heba Y. Amin: A Rectilinear Propagation of Thought«, unveröffentlichte deutsche Fassung des unter gleichem Titel in gekürzter Form publizierten englischen Aufsatzes. In: Heba Y. Amin. A Rectilinear Propagation of Thought (Kat. Ausst. Zilberman Gallery Berlin 2018), Berlin 2018, S. 4–7.

5 Vgl. ebd.

6 Abu Abdullah al-Bakri lebte im 11. Jahrhundert und wirkte als Historiker und Geograf in al-Andalus.

7 »Conversation between Jill Magid and Heba Y. Amin, September 1, 2018«. In: Heba Y. Amin. A Rectilinear Propagation of Thought (Kat. Ausst. Zilberman Gallery Berlin 2018), Berlin 2018, S. 88–97, hier S. 97.

8 Ebd., S. 95.

9 Laub, »Heba Y. Amin: A Rectilinear Propagation of Thought«, S. 6 (zit. nach der unveröffentlichten deutschen Fassung, siehe Anm. 4).

10 Vgl. ebd.

11 »Conversation between Jill Magid and Heba Y. Amin, September 1, 2018«, S. 95.



Abb. 16
Heba Y. Amin,
Bodies in Movement I,
2018 (Standbild)

Von der Lust, Bilder miteinander in Beziehung treten zu lassen

Katrin Thomschke



Abb. 17
Barbara Proschak, Atelieransicht, Leipzig, August 2024

Barbara Proschak sammelt und ordnet, arrangiert, systematisiert und kategorisiert; sie kombiniert, verwirft wieder und ordnet neu. Mehrere tausend fotografische Bilder hat sie in den vergangenen Jahren aufgenommen und in Skizzenbüchern gesammelt, ergänzt um Postkarten und Zeichnungen. Aus diesem reichen Konvolut an Arbeitsmaterial entwickelt Barbara Proschak ihre Bildarrangements – sie wählt Motive aus ihren »fotografischen Notizen«¹ und setzt sie zueinander in Beziehung. Während dieser Arbeitsphase werden ihre Atelierwände zu einer riesigen Bildtafel (Abb. 17), an der die Künstlerin die einzelnen Bilder nebeneinander und übereinander stellt, sie überlappen lässt oder mit Folie abhängt, umsortiert und neu arrangiert, um allerlei Fundstücke wie etwa Farbkarten, Rinde oder Lineale ergänzt, weitere Motive hinzufügt und andere wieder herausnimmt. Es sei eine »permanente Konstellation respektive Neukonstellation von Motiven«, beschreibt die Kunstwissenschaftlerin Annekathrin Kohout Barbara Proschaks künstlerisches Vorgehen, in dem ein assoziatives Suchen in »perfekt komponierten Bildern« münde.²

Das Werk »In_let#1«, 2017 ist ein solches bildgewordenes Motivarrangement (Abb. 18). In einem großformatigen Holzrahmen von 1,60 Meter auf 2 Meter hat die Künstlerin 152 Bilder³ und Gegenstände zu einem Tableau kombiniert und mit feinen Nadeln an die Rückwand des Kastens gepinnt. Beim Blick auf die Motivsammlung fallen zwei Themenfelder ins Auge, die ihre Arbeit bestimmen: Die fotografischen Aufnahmen zeigen zum einen ihr Interesse am Körper, an Körperhaltungen und -posen, für die sie selbst Modell steht, einschließlich fast mikroskopischer Abbildungen von ihrer Haut – ein Thema, das Barbara Proschak aus einer biografischen Motivation heraus seit vielen Jahren bearbeitet. Zum anderen offenbart sich ihre Leidenschaft für die Naturkunde: Insekten, Pflanzenblätter und Blüten wie auch Aufnahmen von Objekten aus naturwissenschaftlichen Sammlungen durchziehen die Motivauswahl als ein zweiter roter Faden. In der Anordnung des Tableaus tariert sie die beiden Themenfelder im Nebeneinander aus. Dabei solle jedes Bild, so die Künstlerin, »mit jedem Bild in Beziehung treten können; Grenzen von Disziplinen spielen dabei keine Rolle.



Abb. 18
Barbara Proschak,
In_let#1, 2017



Abb. 19
Barbara Proschak, Kasten #4, 2023

Kunst, Wissenschaft, Fantasie, Gesellschaft und Alltag überschneiden sich.« In freier Anordnung auf der Fläche des Rahmenhintergrunds verteilt, rhythmisiert sie Farbe, Form und Strukturen in den Motivkombinationen und sucht wie in einer »Versuchsanordnung«⁴ nach gemeinsamen Grundmustern des menschlichen Körpers und der naturkundlichen Objekte. Die Dynamik und Kraft geschwungener Linien arbeitet sie etwa in der Gegenüberstellung von Aufnahmen eines getrockneten Löwenzahns und der Rückenansicht ihres auf einem Podest sitzenden nackten Körpers heraus (Abb. 18). Mit der Kombination von Fotografien eines Muttermals in Nahansicht, der Innenseite ihrer Hand,

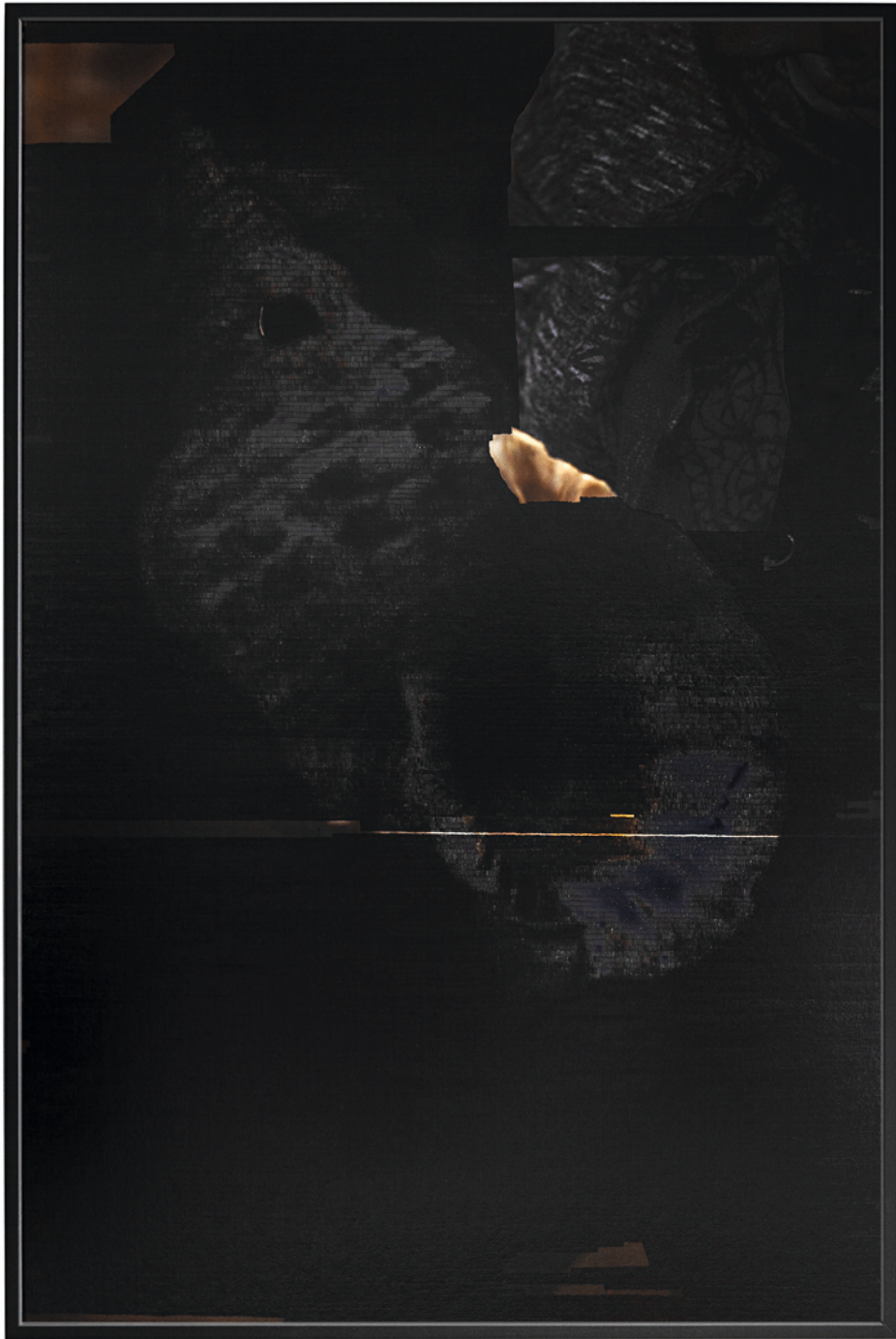
auf der sie eine Mohnblüte drapiert hat, und einer Pfauenfeder geht sie dagegen der Farbstruktur in Motiven nach, in denen ein dunkles Zentrum von konzentrischen Farbverläufen umgeben ist. Dabei sind die Zusammenstellungen ihrer »installativen Bilderwände« immer offen; einzelne Motive tauchen wiederholt in verschiedenen Konstellationen auf und könnten im Grunde »immer wieder umarrangiert oder neugeordnet werden«, erzählt Barbara Proschak, »eine Neukombination, zumindest in Gedanken«, sei von ihr »sogar gewünscht«. Und tatsächlich fühlt man sich dazu aufgefordert, zumindest gedanklich selbst zu sortieren und zu ordnen, neue Kombinationen auszupro-

bieren und weitere Übereinstimmungen in dem Bildfundus zu entdecken, den uns die Künstlerin zur Verfügung stellt, um sich neue Vorstellungswelten zu erschließen.

Anders als in der großformatigen Bildwand, auf der eine reiche Vielfalt unterschiedlicher Darstellungen zu finden ist, konzentriert sich Barbara Proschak in den beiden Werken »Kasten #3« und »Kasten #4« aus dem Jahr 2023 ganz auf ein einzelnes Motiv: In Steckkästen reiht sie in einer linearen Anordnung jeweils weit über 200 Miniaturbilder von fotografischen Abzügen ihrer Hautoberfläche auf (Abb. 19). Die Auseinandersetzung mit dem Thema Haut begleitet ihr künstlerisches Schaffen von Beginn an. Ist doch die Hülle unseres Körpers nicht nur das flächenmäßig größte Organ des Menschen und somit das größte Organ sinnlicher Wahrnehmung, sondern auch das vielseitigste: Die Haut grenzt unseren Körper nach innen ab wie nach außen,⁵ schützt ihn vor dem Eindringen von Krankheitserregern, reguliert den Temperaturengleich und reagiert mit Veränderung auf Störungen im Inneren des Körpers. Wie in einer mikroskopischen Untersuchung nimmt Barbara Proschak ihr eigenes Hautorgan unter die Lupe und lässt seine Struktur sichtbar werden. Während sie sich im Motivarrangement von »In_let#1« der Bildkomposition assoziativ nähert, zeigt sich in diesen der Haut gewidmeten Arbeiten ihr Interesse an naturwissenschaftlichen Systematiken der Klassifikation und naturkundlichen Präsentationsformen besonders deutlich. Seit vielen Jahren besucht Barbara Proschak regelmäßig Naturkundemuseen, um in den Sammlungsräumen für Insekten zu re-

chieren und zu fotografieren. Die Schaukästen, die sie für ihre »Kasten«-Arbeiten verwendet, dienen üblicherweise der Aufbewahrung und der Präsentation präparierter Insekten und Schmetterlinge samt ihrer Einordnung in Arten und Unterarten. Anstelle von Käfern und Faltern, die in ihrer ganzen Artenvielfalt systematisiert dargeboten werden, stellt die Künstlerin nun die Bandbreite von Oberflächenstrukturen verschiedener Hautregionen zur Schau. Dafür färbt sie zunächst einzelne Hautstellen mit Aquarellfarbe ein und drückt anschließend diesen Hautbereich auf einen entwickelten Negativfilmstreifen (Film). Wie bei einem Fingerabdruck gibt die anhaftende Farbe die Hautstruktur auf dem Negativ wieder. Von diesem Negativbild erstellt sie anschließend mittels einer »Direktbelichtung« ein »Fotogramm« auf dem Fotopapier, das sie in viele kleine Rechtecke und Quadrate zerschneidet. Nach Hautregionen geordnet und auf den Untergrund des Steckkastens gepinnt, gestaltet sie mit den winzigen fotografischen Bildern somit letztlich ein Selbstporträt.

In den Werken der Serie »SO LANG UND ETWAS LÄNGER. Anhaften von Fremdmaterial« aus den Jahren 2018 und 2019 wendet sich Barbara Proschak ganz der Bildfläche zu.⁶ Was von weitem wie eine dunkle Fläche erscheint, auf der sich nur schemenhaft Körper oder Objekte abzeichnen, wird bei näherer Betrachtung als überzeichnete Fotografie erkennbar (Abb. 20). Mit einem schwarzen Permanentstift überzieht die Künstlerin das Fotomotiv mit unzählig vielen kurzen Strichen, einem neben dem anderen, Zeile für Zeile. Es sei ein langer und anstrengender



der Arbeitsprozess, bei dem sich das Überschreiben zu einem Einschreiben ihres Selbst wandle: Der Duktus, so berichtet sie, sei tagesformabhängig und sie entscheide erst im Moment der Arbeit über dem Blatt »die Höhe, die Dichte und die Stärke des Strichs«. Je nach Lichteinfall und Standpunkt der Betrachterinnen und Betrachter gerät die Oberfläche des Bildes durch das titelgebende »anhaftende Fremdmaterial« in Bewegung und die Farbe beginnt in unterschiedlichsten Farbnuancen zu schillern. Die Gegenstände auf der Fotografie scheinen durch die Überzeichnung an manchen Stellen nach vorne, fast dreidimensional wirkend aus der Bildfläche zu treten, andere Bereiche ziehen sich in das tiefe Schwarz des Hintergrundes zurück und an wiederum anderen Stellen lässt Barbara Proschak den Blick auf das ursprüngliche fotografische Bild frei. Auch für diese Werkreihe greift sie auf ihre gesammelten »fotografischen Notizen« zurück – diesmal sind es Fotografien von Schnecken und Muscheln, die sie im Museum für Naturkunde in Berlin gezeigt bekommt und ablichten darf. Dabei habe sie vor allem die meist nicht sichtbare innerste Schicht aus Perlmutter interessiert, das aufgrund seiner irisierenden optischen Eigenschaften für allerlei kostbare Gegenstände wie Schmuck oder Intarsien von Holzmöbeln verwendet wird. Indem Barbara Proschak die fotografischen Aufnahmen der Muscheln überzeichnet, also mit einer

weiteren Schicht überzieht, ist zwar das abgebildete Motiv kaum mehr erkennbar – dafür jedoch kehrt sie die optische Erscheinung seines schillernden Inneren nach außen. »Jeder Strich ist der Versuch, an den Kern zu kommen«, beschreibt die Künstlerin ihren Akt des Überschreibens, »und bis zum Perlmutter vorzudringen«. Und wieder ist es die Lust an einer neuen Konstellation, die sich diesmal ganz langsam ereignet: »Mein Abtasten lässt die fotografische Notiz nahezu verschwinden und gleichzeitig ein kräftiges neues Bild entstehen. Es wabert und verformt sich.«

Abb. 20
Barbara Proschak, 7146, 2019, aus der Serie:
SO LANG UND ETWAS LÄNGER –
Anhaften von Fremdmaterial, 2018–2019

1 Barbara Proschak verwendet für ihre in Skizzenbüchern gesammelten fotografischen Bilder die Bezeichnung »fotografische Notizen«. Alle im Folgenden nicht anders gekennzeichneten Zitate stammen aus einem Gespräch der Autorin mit Barbara Proschak.

2 Annekathrin Kohout: »Wiederbegegnungen. Gedanken zu Barbara Proschaks fotografischer Performance«. In: Barbara Proschak (Hg.), Barbara Proschak. Material – Anhaftung – variabel, Leipzig 2022, S. 501–505, hier S. 502f.

3 Darunter befinden sich sowohl »analoge als auch »digitale Abzüge, Sofortbilder (Polaroid) und »Fotogramme, die sie mittels »Direktbelichtungsverfahren herstellt.

4 Ebd., S. 501.

5 Darauf verweisen zahlreiche Redewendungen wie »etwas geht einem unter die Haut« oder etwas sei »zum aus der Haut fahren«.

6 Barbara Proschak entwickelte die Werkreihe für ihren Abschluss an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst, wo sie als Meisterschülerin bei Tina Bara studierte.

»Regisseure der Welt um uns«

Katrin Thomschke

Die Grundannahme der Werkreihe »Manual: The Camera of Disaster«, 2022 (dt. »Handbuch: Die Kamera des Desasters«) erscheint auf den ersten Blick düster: »Hier und heute müssen wir verzweifelt dabei zusehen, wie unsere Kommunikations- und Ausdrucksmittel auf lange Hand gezielt untergraben und ausgelöscht werden«, stellt das **Studio for Propositional Cinema** in der einleitenden Bemerkung fest. »Wir können nicht genau vorhersagen, wie sie verschwinden werden – ob durch kollektiven Willen, autoritäres, politisches oder unternehmerisches Diktat, ökologische oder militärische Katastrophen –, und auch nicht wann – ob dies die Generationen von heute oder morgen betreffen wird. Aber die Richtung ist klar [...].«¹ Dabei sei vor allem die Fotografie als eine unserer zentralen Kommunikationsformen vom Aussterben bedroht. Wenn die Fotografie nämlich erst einmal »die analoge Welt vollständig verlassen hat, alle bildgebenden Werkzeuge und die Bilder, die sie produzieren, nicht mehr uns gehören«, dann, so warnt das Studio for Propositional Cinema, werden wir »erblinden«:² Die Bildgenerierung würde womöglich nurmehr Maschinen überlas-

sen und unserem Handlungs- und Verantwortungsbereich vollständig entzogen werden – wir könnten uns buchstäblich kein eigenes Bild mehr von etwas machen.

Das Studio for Propositional Cinema entwickelte die Werkreihe 2022 für die Ausstellung »The Camera of Disaster« im Museum Abteiberg in Mönchengladbach (Abb. 21). Zusammen mit der Serie »The Lensgrinders« bildet das Handbuch eine Erzählung über Fotografie, die David Company als »fotografische Science-Fiction«³ beschreibt. Es entwirft eine Geschichte der Fotografie, in der es gegenwärtige Ängste und Beobachtungen in einem Zukunftsszenario weiterdenkt und eskalieren lässt: die Furcht vor der rasanten Entwicklung digitaler Technologien, die den Menschen zu ersetzen und zu beherrschen drohen, die Angst vor dem Überwachungsstaat, der alles kontrolliert, und die auch in Maryam Jafris Installation »Navigating the Future«⁴ verhandelte »Klimaangst«, die Angst vor den dramatischen Folgen des Klimawandels.⁵ Allerdings belässt es das Studio for Propositional Cinema nicht bei der dystopischen Zukunftsvorstellung, in der wir durch das Vergessen der technischen Herstellung

fotografischer Bilder das Sehen verlernen und schleichend erblinden. Es bietet in seinem Gedankenexperiment einen Ausweg an: »Wir können die Möglichkeit retten, unsere eigenen Bilder zu machen«, schlägt es in seinem Ancient Knowledge Survival Kit (einer »Überlebensausrüstung durch altes Wissen«) vor, »wenn wir die Kontrolle über den Apparat zurückgewinnen, der die Bilder herstellt, indem wir die Anleitungen und das Wissen zu ihrer Herstellung für alle offen und verfügbar machen und indem wir die Netzwerke für ihre Verbreitung aufbauen und sichern [...]«⁶. Die Fotokamera als Erweiterung des menschlichen Auges lässt nicht nur unsere Geschichte sichtbar werden. Sie erlaubt es uns auch, mithilfe optischer Geräte in Makro- wie Mikrokosmen vorzudringen, bislang Unbekanntes wahrzunehmen und fotografisch festzuhalten und uns auf diese Weise die Welt zu erschließen. Begreift man in diesem Sinn den Apparat als ein Werkzeug unseres Weltzugriffs, meint »die Kontrolle über den Apparat zurückgewinnen« letztlich, seine Funktionsweise und Möglichkeiten, aber auch seine Wirkmacht⁷ und Grenzen zu verstehen, um die Kontrolle zu behalten und handlungsfähig zu bleiben.

Mit seinem »Manual: The Camera of Disaster« hat das Studio for Propositional Cinema nun eine solche Anleitung analoger Techniken für künftige Generationen erstellt. Nach den einleitenden Texttafeln »A Notice to the Reader« und »Introductory Remarks« stellt es in 24 Textbildern die Fotografie vor. Zunächst wird der Ursprung des fotografischen Bildes in dem optischen Phänomen eines auf den Kopf gestellten Lichtbildes in einer Camera

obscura beschrieben. Es folgen Erläuterungen zur Herstellung fotografischer Bilder, zu den benötigten Materialien – wie etwa eine Linse und eine Kamera, Chemikalien zur Fixierung des Lichtbildes, Pigmente und mögliche Oberflächen – und ihrer Anwendung (Abb. 22 und 23). Es werden fotochemische Prozesse erklärt, ein geschichtlicher Abriss zur Funktion und zum Gebrauch der Fotografie gegeben, auf die Wirkmacht des fotografischen Bildes aufmerksam gemacht und schließlich auf jene auslöschenden »Gefährdungen« durch Manipulation und den Verlust des technischen Wissens hingewiesen. Zur Seite gestellt werden den Texttafeln Bilder, die das Erläuterte beispielhaft visualisieren; vielfach ergänzen Materialien in den Bildrahmen die Beschreibung des fotografischen Herstellungsprozesses und in einer Vitrine finden sich weitere, meist historisch anmutende Gerätschaften oder verschiedene farbgebende Substanzen versammelt (Abb. 24)⁸.

Wie für eine Zeitkapsel erklärt das Studio for Propositional Cinema in einer Art Crashkurs die Fotografie und die faszinierende Möglichkeit, auf einer Fläche Gesehenes erscheinen zu lassen, um dieses Know-how für die kommenden Generationen zu bewahren und an sie weiterzugeben.⁹ Dabei werden auch die möglicherweise gänzlich veränderten Material- und Produktionsbedingungen in der Zukunft mitbedacht: Die Produktion von Fotopapieren wird vermutlich seit langem eingestellt und die Ressourcen der Erde werden größtenteils erschöpft sein. So beschränkt sich das Handbuch in seinen Beschreibungen von vornherein weitgehend auf recycelte Rohmaterialien.



Abb. 21
Studio for Propositional Cinema, Ausstellungsansicht »The Camera of Disaster«,
Museum Abteiberg, Mönchengladbach 2022

Abb. 22
Studio for Propositional Cinema, Manual: The Camera of Disaster
(X. What gives the image visible form?), 2022

Abb. 23
Studio for Propositional Cinema, Manual: The Camera of Disaster
(XXIV. The future of images), 2022



Als Materialquellen für Linsen werden beispielsweise »Fenster von Autos oder Gebäuden, optische Geräte, Ampeln« angegeben, Chemikalien und Pigmente fände man zur Not auch durch »Plünderung aus den Ruinen der Kultur«. Folgerichtig wurden auch bei der Produktion des Handbuches selbst recycelte Materialien verwendet – »Pigmente aus oxidierten Kupferabfällen, Ziegeln, Rost, Ton- und Dachschiefer aus Abraumhalden« finden sich im Bildindex ebenso aufgezählt wie »Holzkohle aus abgebranntem Wald, Elfenbein aus Klaviertasten, [...] Reifen-gummi aus einer Autoexplosion«.

Durch das verwirrende Ineinanderspiel von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, in dem wir Betrachterinnen und Betrachter zugleich Zeitzeugen der geschilderten Vergangenheit sind wie auch die Leserinnen und Leser der Zukunft, wird das »Handbuch« zur Fotografie aber vor allem zu einem Appell für das Heute. »Manual: The Camera of Disaster« ist die Aufforderung, sich nicht dem beklemmenden Gefühl gegenwärtiger Bedrohungsszenarien zu ergeben. Wenn wir »die Kontrolle über den Apparat zurückgewinnen«, indem wir unsere analogen Fähigkeiten im Zeitalter der Digitalität nutzen, können wir uns mit erweitertem Handwerkszeug in der digitalen Welt gestaltend bewegen: »Wenn wir unsere Kameras mit bewusster Absicht halten«, heißt am Ende der Anleitung, »werden wir zu Regisseuren der Welt um uns«.

- 1 Studio for Propositional Cinema, Manual: The Camera of Disaster (Introductory Remarks), 2022 (vorliegende Übersetzung von Katrin Thomschke).
- 2 Zit. nach: <https://service.museum-abteiberg.de/veranstaltungen/studio-for-propositional-cinema/> (letzter Zugriff: 27.08.2024).
- 3 David Campany: »Thesen über die Katastrophe der Fotografie«. In: Studio for Propositional Cinema. The Camera of Disaster (Kat. Ausst. Museum Abteiberg, Mönchengladbach 2022), Mönchengladbach 2022, S. 117–120, hier S. 117.
- 4 Zu Maryam Jafaris Installation »Navigating the Future« vgl. S. 8–17.
- 5 Vgl. hierzu Joanna Demers: »Erinnerung, Erfassung, Bann und Anleitung«. In: Studio for Propositional Cinema. The Camera of Disaster (Kat. Ausst. Museum Abteiberg, Mönchengladbach 2022), Mönchengladbach 2022, S. 121–127, hier S. 122f.
- 6 Zit. nach: <https://service.museum-abteiberg.de/veranstaltungen/studio-for-propositional-cinema/> (letzter Zugriff: 27.08.2024).
- 7 Hier zeigt sich eine spannende Parallele zu den im Ausstellungsraum vis-à-vis präsentierten Arbeiten von Heba Y. Amin, die das Machtpotenzial des beobachtenden und überwachenden Blicks durch den Apparat verhandelt. Vgl. S. 26–31.
- 8 Vgl. hierzu »Abzug, »Analogfotografie, »Analoge Druckverfahren und »Objektiv im Glossar, S. 46f.
- 9 Den Zeitkapsel-Vergleich führt Joanna Demers an; vgl. Demers, »Erinnerung, Erfassung, Bann und Anleitung«, S. 126.



Abb. 24
Studio for Propositional Cinema, Manual: The Camera of Disaster, 2022 (Detail Vitrine)

Abzug

Als Abzug bezeichnet man die digital oder analog hergestellte Positivkopie eines Negativfilms (²Film) auf Fotopapier. In der Schwarz-Weiß-Fotografie findet vor allem der Silbergelatine-Abzug Anwendung. Die Belichtung erfolgt dabei auf Papier, das mit einer Suspension aus lichtempfindlichen Silber-salzen in Gelatine beschichtet ist. Erst im chemischen Entwicklungsprozess wird das Bild durch die Reaktion der Silbersalze sichtbar. Ein chromogener Abzug dagegen entsteht durch die Vergrößerung eines Farbnegativs unter Verwendung von Farbfiltern. Farbfotopapier enthält drei übereinanderliegende Emulsionen, die während der Entwicklung die Primärfarben Gelb, Magenta und Cyan hervorbringen.

Analogfotografie

Analogfotografie bezeichnet eine Technik des Fotografierens, bei der Bilder mittels fotochemischer Reaktionen aufgezeichnet werden. Im Unterschied zur ²Digitalfotografie wird in der analogen Fotografie ein materieller Träger benötigt, der mit einer lichtempfindlichen Schicht versehen ist. Meist basiert diese Schicht auf einer Silberhalogenid-Emulsion und das Bild entsteht, indem die winzigen Silberpartikel (Körner) entsprechend der Lichteinwirkung geschwärzt werden. Um den Prozess des Schwärzens der Silberkörner zu beschleunigen, wird im Fotolabor eine chemische Lösung (Entwickler) eingesetzt.

Analoge Druckverfahren

Beim Siebdruck wird zunächst eine Schablone hergestellt, indem das Druckbild entweder von Hand oder durch ein fotochemisches Verfahren auf einen mit Gewebe bespannten Rahmen übertragen wird. Anschließend wird Farbe mit einer Rakel über den Rahmen gezogen und auf das darunterliegende Papier gedruckt. Der Platinruck gehört zu den historischen fotografischen Edeldrucktechniken. Hier wird durch Tageslicht direkt auf die Oberfläche eines Papiers belichtet, das zuvor mit einer speziellen platin- und eisenhaltigen Lösung behandelt wurde.

Collage

Eine Collage entsteht durch das Zusammenfügen unterschiedlicher Materialien zu einer neuen Einheit. In der bildenden Kunst entwickelte sich das Verfahren zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunächst im Kubismus, dessen Vertreterinnen und Vertreter Zeitungsausschnitte und andere Fragmente des Alltagslebens in ihre Malereien einarbeiteten. Der Begriff leitet sich ab vom französischen Verb »coller« (kleben) und bezieht sich auf die Technik des Zerschneidens und Zusammenklebens verschiedener Bildelemente auf Papier. Für das Kombinieren von filmischem und fotografischem Material verwendet man auch den Begriff der »Montage«; eine Collage mit plastischen Objekten nennt man »Assemblage«.

Digitalfotografie

Dieser Begriff bezeichnet eine Fotografie, die mit einer digitalen Technologie (Digitalkamera, Handkamera) entsteht. In der Digitalfotografie werden die Lichtstrahlen über einen in der Kamera verbauten Sensor in digitale Daten umgewandelt. Das digitale Bild besteht aus Pixeln.

Digitale Belichtungsverfahren

Nicht nur analoge Negative, sondern auch digitale Bilddaten lassen sich auf ein lichtempfindliches Trägermaterial belichten. Die digitale »Ausbelichtung« ist das Ergebnis eines fotochemischen Prozesses und unterscheidet sich damit vom Tintenstrahl-druck (²Digitale Druckverfahren). Ein Computer steuert die Belichtung einer Datei auf Fotopapier durch LEDs oder Laser. Im Anschluss erfolgt – wie auch im analogen Verfahren (²Abzug) – eine chemische Entwicklung und Fixierung. Zu den qualitativ hochwertigsten digitalen Belichtungsverfahren gehört der Lambda-Print, dessen Name sich von dem Belichtungssystem »Lambda 130« der Firma Durst herleitet.

Digitale Druckverfahren

Pigmenttintenstrahl- und Laserdruck sind digitale Druckverfahren, die von einer Bilddatei ausgehen. Beim Pigmenttintenstrahl-druck wird pigmenthaltige Tinte in winzigen Tröpfchen von einem beweglichen Druckkopf zeilenweise auf das Papier gebracht. Die Funktionsweise von Laserdruckern beruht dagegen auf einem elektrofotografischen Verfahren. Das Druckbild wird auf eine

Bildtrommel übertragen, indem diese durch Laserbestrahlung elektrisch aufgeladen wird. Die feinen Partikel des Tonerpulvers haften an den geladenen Bereichen der Trommel und werden durch Rotation auf das Papier gedruckt. Mit einer heißen Walze wird das Bild anschließend fixiert.

Direktbelichtung

Ausgehend vom ²Fotogramm entwickeln Künstlerinnen und Künstler verschiedene kameralose Bildgebungsverfahren, die das Prinzip der Direktbelichtung aufnehmen und weiterführen.

Film

Unter Film versteht man eine biegsame Folie, die mit einer lichtempfindlichen Emulsion versehen ist und als Trägermaterial zur Aufnahme von Lichtbildern durch eine analoge Foto- oder Filmkamera dient. Man unterscheidet unter anderem zwischen Negativ- und Diafilm sowie Schwarz-Weiß- und Farbfilm. Filme gibt es zudem in unterschiedlichen Lichtempfindlichkeiten, die als ASA- bzw. ISO-Zahl angegeben werden, und in verschiedenen Größen. In der Fotografie kommen vor allem Kleinbild-, Mittel- und Großformatfilme zum Einsatz. Im Bereich des Bewegtbilds gilt 35mm-Film als Standard und wird auch als Normalfilm bezeichnet. Kleinere Formate wie Super-8 oder der 16mm-Film gehören daher zu den Schmalfilmen.

Fotogramm

Ein Fotogramm ist eine Form der kameralosen Fotografie und entsteht durch direkte Belichtung (²Direktbelichtung) eines Objekts auf Fotopapier. Dazu wird das Objekt in der Dunkelkammer unmittelbar auf der lichtempfindlichen Oberfläche des Papiers platziert und verdeckt diese in Teilen während des Belichtungs Vorgangs. Im anschließenden chemischen Entwicklungsprozess verdunkeln sich nur die belichteten Bereiche, wodurch sich die Silhouette des Objekts hell vom Untergrund abhebt. Je nach materieller Beschaffenheit und Lichtdurchlässigkeit des verwendeten Gegenstands erscheint er im Fotogramm mehr oder weniger flächig und scharf umrissen.

Handabzug

Werden die Arbeitsschritte zur Herstellung eines fotografischen Abzugs (²Abzug) in der Dunkelkammer von Hand durchgeführt, spricht man von einem Handabzug. Dazu gehören sowohl die Vergrößerung und Belichtung des Negativs auf Fotopapier als auch der chemische Prozess des Entwickelns und Fixierens. Die Möglichkeit der individuellen Gestaltung durch manuelle Eingriffe in den Herstellungsprozess unterscheidet den Handabzug von maschinellen Verfahren. Ein vom Künstler oder der Künstlerin selbst hergestellter Handabzug wird auch »Vintage Print« genannt.

Objektiv

Ein Objektiv ist ein optisches System, das aus einer oder mehreren Linsen besteht und dazu dient, Lichtstrahlen so zu bündeln oder zu brechen, dass ein scharfes Bild eines Gegenstands erzeugt wird. Objektive sind die wichtigsten Komponenten abbildender optischer Geräte wie zum Beispiel Kameras, Ferngläser, Mikroskope und Teleskope oder Projektoren. Das einfachste Objektiv ist eine Sammellinse, wie sie Anfang des 17. Jahrhunderts die ersten Fernrohre hatten. Dabei handelt es sich um eine transparente Scheibe, von deren zwei Oberflächen mindestens eine sphärisch gekrümmt sein muss. Durchgehendes Licht wird an der Oberfläche gebrochen und zur Mitte des Lichtbündels abgelenkt (²gesammelt). Bestandteile eines Objektivs können aber auch gewölbte Spiegel sein. Je nach Konstruktion und Positionierung der Linsen kann ein Objektiv verschiedene Eigenschaften wie Brennweite, Blende und Schärfentiefe aufweisen, die die Bildqualität und den Bildausschnitt beeinflussen. Je nach Brennweite wird zwischen Normalobjektiven, Weitwinkelobjektiven und Teleobjektiven unterschieden.

Polaroid

Polaroid ist ein Markenname für Sofortbildkameras, die von der 1937 gegründeten Polaroid Corporation entwickelt und hergestellt wurden. Die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sehr erfolgreiche Firma ging 2001 bankrott und wurde 2008 von dem niederländischen Unternehmen Impossible Project aufgekauft. Seit 2017 nennt es sich Polaroid Originals und stellt wieder Sofortbildkameras sowie Filmmaterial her.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1

Einige Jurymitglieder bei der Sichtung der eingereichten Bewerbungen, Frankfurt am Main 2023; v.l.n.r.: Liberty Adrien, Carina Bukuts, Erec Gellautz, Dr. Wolfgang Ullrich, Prof. Tamara Grcic
Foto: Kunststiftung DZ BANK

Abb. 2 (Standbild)

Maryam Jafri, Screen Culture, 2024
Tableau 2-teilig, Video, Laufzeit: 00:03:58

Abb.3

Maryam Jafri, Wind Turbines in a Landfill, 2024, aus der Serie: Navigating the Future
Pigmenttintenstrahldruck auf Baumwollpapier, 10 Tastatur-Leertasten,
Blatt: 34 x 23 cm

Abb. 4

Maryam Jafri, Lithobid®, 2024, aus der Serie: Navigating the Future
Notizblock, Tinte,
Objekt: 15 x 10,5 cm

Abb. 5

Maryam Jafri, DIY Solar Panel from Broken Cells, 2024, aus der Serie: Navigating the Future
Zerbrochene Solarzellen auf Holz,
Objekt: 75 x 50 x 2,5 cm

Abb. 6 (Detail)

Maryam Jafri, Climate Change War Game, 2024, aus der Serie: Navigating the Future
Klemmbrett, Computerstift, Papier,
Objekt: 23 x 30,5 cm

Abb. 7

Maryam Jafri, No Lithium, No Work, 2023
Mixed-Media-Installation, Fotografien, Texte, Objekte, iPad, iPhone, Video, Maße: divers
Installationsansicht Kunsthall Aarhus, Aarhus 2023
Foto: Jacob Friis-Holm Nielsen

Abb. 8 (Detail)

Ian Waelder, (FRIEDRICH), 2021
Klanginstallation
Installationsansicht Fabra i Coats, Barcelona 2022
Foto: Eva Carasol

Abb. 9

Ian Waelder, Grandpiano (Flügel), 2021–2024
Tintenstrahldruck auf Leinwand, Acrylfarbe, Ölstift, mit einer Schicht aus Rohleinen, gebeizt mit Wasser, Tinte, Waschmittel, Leim, Butter,
Bildträger: 195 x 163 cm
Foto: Diego Díez

Abb. 10 und 11

Ian Waelder, Modellentwurf für die Präsentation seiner Arbeiten in der Kunststiftung DZ BANK, Frankfurt am Main 2024
Foto: Ian Waelder

Abb. 12 (Detail)

Ian Waelder, You Who Are the Stranger (Hotel Antofagasta – Album #01), 2024
Raumplastik, Holz, Karton, Linse, Tintenstrahldruck, LED-Licht,
Objekt: 215 x 100 x 28 cm
Foto: John Forest

Abb. 13

Diagramm der beiden Augen von Al-Haytham (Alhazen), Auszug aus dem ältesten Manuskript seines Werkes, geschrieben von seinem Schwiegersohn, 1080. Istanbul, Faith Library (MS 3213, fol. 81b), S. 5

Abb. 14

Heba Y. Amin, Vision is One of the Senses, 2016
Eisenrelief, beschichtet,
Objekt: 110 x 120 x 6 cm
Installationsansicht Galerie Zilberman, Berlin 2018
Foto: André und Tugba Carvahlo – Chroma, Courtesy Heba Y. Amin und Galerie Zilberman Berlin

Abb. 15

Heba Y. Amin, The Earth is an Imperfect Ellipsoid, 2016
Tableau 33-teilig, 21 Pigmenttintenstrahldrucke auf beschichtetem Papier, 12 Texttafeln,
Objekt: je 19 x 19 cm
Installationsansicht Galerie Zilberman, Berlin 2018
Foto: André und Tugba Carvahlo – Chroma, Courtesy Heba Y. Amin und Galerie Zilberman, Berlin

Abb. 16 (Standbild)

Heba Y. Amin, Bodies in Movement I, 2018
Video, Laufzeit: 00:35:00
Installationsansicht Galerie Zilberman, Berlin 2018
Foto: André und Tugba Carvahlo – Chroma, Courtesy Heba Y. Amin und Galerie Zilberman, Berlin

Abb. 17

Barbara Proschak, Atelieransicht, Leipzig, August 2024
Foto: Barbara Proschak

Abb. 18

Barbara Proschak, In_let#1, 2017
Collage 152-teilig, Fotografien, Druckerzeugnisse, Papiere, Siebdruck auf Glas, Fundstücke, Klarsichtfolie, Insektennadeln,
Objekt: 160 x 200 x 12 cm

Abb. 19

Barbara Proschak, Kasten #4, 2023
215-teilig, Fotogramme auf PE-Papier, Fotogramme auf Barytpapier, teilweise coloriert, Insektennadeln,
Blatt: je ca. 1,5 x 1 cm,
Rahmen: 30 x 40 x 6 cm

Abb. 20

Barbara Proschak, 7146, 2019, aus der Serie: SO LANG UND ETWAS LÄNGER – Anhaften von Fremdmaterial, 2018–2019
Pigmenttintenstrahldruck auf Barytpapier, Permanentstift,
Blatt: 97,5 x 65 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. 21

Studio for Propositional Cinema, Ausstellungsansicht »The Camera of Disaster«, Museum Abteiberg, Mönchengladbach 2022
Foto: Achim Kukulies

Abb. 22

Studio for Propositional Cinema, Manual: The Camera of Disaster (X. What gives the image visible form?), 2022
Gummidrucke auf Baumwollpapier, hergestellt aus Gummiarabikum, Kaliumdichromat, Pigmente aus geborgenen Ziegeln, Rost, Tonziegeln, Holzkohle aus verbranntem Wald,
Rahmen: 51,2 x 51,2 cm
Foto: Achim Kukulies

Abb. 23

Studio for Propositional Cinema, Manual: The Camera of Disaster (XXIV. The future of images), 2022
Gummidrucke auf Baumwollpapier, hergestellt aus Gummiarabikum, Kaliumdichromat, Pigmente aus Lapislazuli, Klaviertasten aus Elfenbein,
Rahmen: 51,2 x 51,2 cm
Foto: Achim Kukulies

Abb. 24 (Detail Vitrine)

Studio for Propositional Cinema, Manual: The Camera of Disaster, 2022
Installationsansicht Museum Abteiberg, Mönchengladbach 2022
Foto: Achim Kukulies

Abb. 25

Die Jury des Förderstipendiums 2023/2024, Frankfurt am Main 2023
Foto: Kunststiftung DZ BANK

Kurzbiografien

Maryam Jafri

Maryam Jafri wurde 1972 in Karatschi, Pakistan geboren und ist in den USA aufgewachsen. Sie arbeitet mit verschiedenen Medien, darunter Fotografie, Assemblagen und Video. Ihr besonderes Interesse gilt der Hinterfragung der kulturellen und visuellen Darstellung von Geschichte und Wirtschaft, oft mit einem globalen Blickwinkel. In ihrer Herangehensweise greift sie Literatur und verschiedene Traditionen wie Assemblage- und Konzeptkunst auf und entwickelt medienübergreifende Rauminstallationen. Ihre Werke waren in zahlreichen Einzelausstellungen in international vielbeachteten Museen und Kunstinstitutionen zu sehen, zuletzt in der Kunsthall Aarhus, Aarhus, Dänemark (»No Lithium, No Work«, 2023); an der Bowling Green State University, Ohio, USA (»Screen Culture«, 2024); im Blaffer Art Museum, Houston, USA (»A Broad and Narrow Point«, 2021). Darüber hinaus ist sie regelmäßig in Gruppenausstellungen vertreten. Maryam Jafri lebt und arbeitet in Kopenhagen, Dänemark und New York City, USA.

Ian Waelder

Ian Waelder wurde 1993 in Madrid, Spanien geboren. Er studierte bildende Kunst an der Städelschule in Frankfurt am Main in der Klasse von Professorin Haegue Yang. In seiner künstlerischen Praxis beschäftigt er sich mit Erinnerung, Spuren, Raum und Sprache. Für seine Kunstwerke bedient sich Ian Waelder verschiedener Medien wie Fotografie, Plastiken, Ton und Installation. Er nahm an zahlreichen internationalen Ausstellungen teil, zuletzt u. a. in der Galerie diez, Liste Basel (2024); in der Galerie carlier | gebauer, Berlin (2024); in der Galerie Super Super Markt, Berlin (2024); im Es Baluard Museu d'Art Contemporani, Palma (2023/24); in der Galerie Rolando Anselmi, Rom (2023); in der Fundació Antoni Tàpies, Barcelona (2023); in der Delfina Foundation, London (2023); in der ethall gallery, Barcelona (2022). Aktuell nimmt Ian Waelder am WIELS Residency Program in Brüssel teil. Er lebt und arbeitet in Frankfurt am Main.

Heba Y. Amin

Heba Y. Amin wurde 1980 in Kairo, Ägypten geboren. Sie setzt sich mit politischen Themen und historischen Archiven auseinander. In ihren Kunstwerken arbeitet sie mit verschiedenen Medien wie Film und Fotografie, entwickelt Installationen und führt Lecture Performances durch. Sie verfolgt in ihrer künstlerischen Forschung einen spekulativen Ansatz, um Narrative von Eroberung und Kontrolle zu hinterfragen. Heba Y. Amin ist Professorin für Digitale und Zeitbasierte Kunst an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Mitbegründerin des Black Athena Kollektivs, Kuratorin für visuelle Kunst bei der Zeitschrift MIZNA und aktuelles Mitglied des Redaktionsausschusses des »Journal of Digital War«. Sie ist in zahlreichen nationalen und internationalen Ausstellungen vertreten. Zuletzt waren Einzelausstellungen von Heba Y. Amin u. a. in der Städtischen Galerie Nordhorn (»The Last Witness«, 2023), in der Zilberman Gallery, Berlin (»When I See the Future, I Close my Eyes: Chapter II«, 2022) und in der Galerie Mosaic Rooms, London (»When I See the Future, I Close my Eyes«, 2020) zu sehen. Heba Y. Amin lebt und arbeitet in Berlin.

Barbara Proschak

Barbara Proschak wurde 1984 in Eggenfelden, BRD geboren. Sie studierte Fotografie an der Fachhochschule für Gestaltung Bielefeld, am London College of Communication und an der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig, wo sie als Meisterschülerin von Tina Bara 2020 ihren Abschluss machte. Residencies ermöglichten längere Aufenthalte in Südkorea und Dänemark. 2021 erschien ihr erstes Künstlerbuch. Mit Einzelausstellungen war sie zuletzt u. a. in der Galleri Image, Aarhus, Dänemark (»RE:touch_ongoing«, 2024), im Kunstraum bautzner69, Dresden (»LAYERS«, 2024/23) und in der Galerie Jochen Hempel, Leipzig (»on print«, 2021) vertreten. Barbara Proschak lebt und arbeitet in Leipzig.

Studio for Propositional Cinema

Das Studio for Propositional Cinema wurde 2013 in Düsseldorf gegründet und 2023 in Neapel, Italien aufgelöst. Einzelausstellungen gab es unter anderem im Museum Abteiberg, Mönchengladbach (»The Camera of Disaster«, 2022); in der Fondazione Morra Greco, Neapel (»The Storytellers' Fountain«, 2019); bei der Kestner Gesellschaft, Hannover (»in relation to a Spectator:«, 2017); weiterhin im Swiss Institute New York (2017) sowie im Kunstverein Düsseldorf (2016). Sie werden hier weiterhin jeden Tag spielen, bis zum Ende der Welt.

Die Jury



Abb. 25

Die Jury (v.l.n.r.):

Dr. Wolfgang Ullrich (Kulturwissenschaftler und freier Autor, Leipzig)

Prof. Dr. Steffen Siegel (Professor für Theorie und Geschichte der Fotografie, Folkwang Universität der Künste, Essen)

Kristina Scepanski (Direktorin des Westfälischen Kunstverein, Münster)

Dr. Christina Leber (Geschäftsführerin und Künstlerische Leiterin der Kunststiftung DZ BANK)

Tamara Grcic (Professorin für Bildhauerei, Kunsthochschule Mainz)

Erec Gellautz (Wissenschaftlicher Mitarbeiter, Karlsruher Institut für Technologie)

Carina Bukuts (Kuratorin des Portikus, Frankfurt am Main)

Liberty Adrien (Kuratorin des Portikus, Frankfurt am Main)

Vermittlungsangebote zur Ausstellung

Öffentliche Führungen

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

Kuratorinnenführung

Donnerstag, 12.12.2024, 18 Uhr; mit Dr. Katrin Thomschke

Donnerstag, 16.01.2025, 18 Uhr; mit Dr. Christina Leber

Denkanstöße

»Lithium – ein Schlüsselmaterial für die Digitalisierung«

Dienstag, 22.10.2024, 18 Uhr; Dirk Elsner (Senior Manager und Leiter des Innovation LAB der DZ BANK) zu Gast in der Kunststiftung DZ BANK

»Was sind Erinnerungen?«

Freitag, 29.11.2024, 17.30 Uhr; Dr. Friedrich Tietjen (Leitung Fotosammlung, Bibliothek, Archiv des Jüdischen Museums Frankfurt am Main) im Gespräch mit dem Künstler Ian Waelder

»Ian Waelder und die Bibliothek der Generationen. Die Kunststiftung DZ BANK zu Gast im Historischen Museum Frankfurt«

06.11.2024, 18 Uhr; Dr. Christina Leber und Dr. Angela Jannelli (Leitung Bibliothek der Generationen, Stadtlabor des Historischen Museums Frankfurt) im Gespräch

Führungen im Advent

mit Dr. Stefan Scholz (Katholische Akademie Rabanus Maurus)

Montag, 09.12.2024, 17.30 Uhr

Montag, 16.12.2024, 17.30 Uhr

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 Pädagoginnen und Pädagogen

Zu jeder Ausstellung in der Kunststiftung DZ BANK gibt es eine Fortbildung für Lehrerinnen und Lehrer. Diese besteht aus einer einstündigen Führung sowie der Vorstellung der angebotenen Workshops. Das Vermittlungsprogramm wurde an das schulische Curriculum angepasst. Nächster Termin: Mittwoch, 30.10.2024, 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@kunststiftungdzbk.de

Der Eintritt, die Führungen sowie die Workshops sind kostenfrei. Bitte beachten Sie: Für alle öffentlichen Führungen und Veranstaltungen ist eine Anmeldung erforderlich. Die Führungen finden ab einer Teilnehmerzahl von 5 Personen statt. Informationen zur Anmeldung finden Sie auf unserer Webseite: <https://kunststiftungdzbk.de>

Workshops

Workshop I: Mit allen Sinnen

(Primarstufe, Sek I)

Welche Sinneseindrücke verbindest du mit Menschen, die dir nahestehen? Erinnerst dich der Geruch eines Parfums an deinen Opa oder der Geschmack eines Gerichts an deinen Papa? Oder verbindest du ein Geräusch mit einem Familienmitglied?

Für den Künstler Ian Waelder war ein Musikstück Auslöser, sich mit der Erinnerung an seinen Großvater Federico zu beschäftigen. Federico war Pianist und musste vor den Nationalsozialisten aus Deutschland fliehen, weil er Jude war. 2020 fand Ian Waelder eine Kassette, auf der die einzige Klaviermelodie zu hören war, die von seinem Großvater übriggeblieben ist. Während seines Kunststudiums arbeitete Ian Waelder bei einem Radiosender, über den er die Kassette mehrfach abspielte. So ließ er andere Menschen an der Erinnerung an seinen Großvater teilhaben.

In unserem Workshop sprechen wir über verschiedene Formen von Erinnerungen. Anschließend malen, basteln, kleben und gestalten wir Sinneseindrücke, die wir mit einer uns nahestehenden Person zusammenbringen.

Workshop II: Camera obscura

(Sek I, Sek II)

Wie funktioniert eigentlich das Sehen mittels unserer Augen? Und was hat dies mit fotografischen Verfahren zu tun? Die Fähigkeiten des Menschen wurden und werden immer wieder durch Gerätschaften erweitert. So holt uns zum Beispiel der Blick durch das Fernrohr entfernte Details von Landschaften heran. Und in einer Camera obscura wird die Außenwelt auf dem Kopf stehend abgebildet. Die »dunkle Kammer« ist damit nicht nur ein Vorläufer unserer heutigen Fotoapparate, sondern eine technische Übersetzung des menschlichen Sehapparates. Für »The Earth is an Imperfect Ellipsoid« (»Die Erde ist ein unvollkommenes Ellipsoid«) arbeitete die Künstlerin Heba Y. Amin mit einem Text aus dem 11. Jahrhundert, der die wichtigsten Handelsrouten in Westafrika während des Islamischen Reichs beschreibt. Tausend Jahre später, im Jahr 2014, reiste die Künstlerin entlang dieser Routen und nahm mit einem Theodolit Geografien in den Blick, einem Zielfernrohr, das zur Vermessung von Land verwendet wird.

Nach einem gemeinsamen Rundgang durch die Ausstellung bauen wir selbst eine Camera obscura und lernen dabei etwas über unser Auge, über Lichtbrechung und die älteste Form des fotografischen Prinzips.

Workshop III: Eine Welt ohne Bilder

(Sek I, Sek II, gymnasiale Oberstufe/Kerncurriculum E 1.2, Q 1.4, Q 2.1, Q 2.5, Q 4.2)

Was macht Fotografie eigentlich? Wofür brauchen wir fotografische Verfahren überhaupt? Und was sind ihre Aufgaben? Was lässt sie so alternativlos erscheinen, dass wir sie unbedingt bewahren müssen?

In der Fantasiewelt des Studio for Propositional Cinema gibt es das Medium der analogen Fotografie nicht mehr. Deswegen hat das Studio eine Anleitung geschrieben, wie fotografische Bilder in der Dunkelkammer hergestellt werden. In der düsteren Erzählung haben wir das Fotografieren verlernt. Das Studio for Propositional Cinema hat es sich zur Aufgabe gemacht, das Wissen darüber zu bewahren.

Nach einer Führung durch die Ausstellung überlegen wir in Kleingruppen, wie wir in einer Zukunft ohne Fotografie Informationen verbreiten können. Anhand von Bildbeispielen gestalten wir alternative Möglichkeiten der Informationsübertragung: Geräusche, Texte, Malerei, Theateraufführungen. Abschließend sprechen wir darüber, welche Informationen dabei im Vergleich zur Fotografie verloren gehen können.

Workshop IV: Woher kommt mein Smartphone?

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

Woher kommt eigentlich das Smartphone, das ich jeden Tag benutze? Wer baut es zusammen und unter welchen Umständen? Wie oft kaufe ich mir ein neues und warum? Was passiert mit dem alten Smartphone?

Maryam Jafri behandelt in ihren Kunstwerken den Kreislauf technischer Geräte und ihrer Bestandteile wie Platinen in Smartphones, Tablets oder Windturbinen etc. In der Videoarbeit »Screen Culture« sehen wir, wie Menschen aus dem Globalen Osten unsere digitalen Geräte in Akkordarbeit zusammenbauen und die Altgeräte unter unwürdigsten Bedingungen im Globalen Süden wieder in ihre Einzelteile zerlegt werden. Auch in ihrer Serie »Navigating the Future« fordert Maryam Jafri uns heraus, den Verbrauch von Ressourcen sowie die Auswirkungen auf das Klima zu hinterfragen.

Diesen Gedanken greifen wir in Collagen auf: In die Umriss von Smartphones und Computern setzen wir Bilder ein, die in eine Verbindung zu der Herstellung technischer Geräte gestellt werden. Auch Einzelteile von Tastaturen und Telefonen verwenden wir für unsere Collagen. Gemeinsam überlegen wir, wie viel wir eigentlich über die Herkunft unserer Smartphones wissen.



Wir danken dem Recyclingzentrum Frankfurt und dem Secondhand Warenhaus Neufundland (GWR gGmbH) für die großzügige Materialspende.

Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
»Aus heiterem Himmel. Förderstipendium 2023 / 2024«
11.10.2024 – 25.01.2025

Herausgeberin

Christina Leber

Redaktion

Katrin Thomschke

Bildredaktion

Jana Zimmermann

Texte

Christina Leber

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 978-3-9823290-9-3

DZ BANK Kunststiftung gGmbH
Platz der Republik
60325 Frankfurt am Main

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

Vertretungsberechtigte
Geschäftsführerinnen:

Dr. Christina Leber

Dr. Kirsten Siersleben

Gesellschafterin:

DZ BANK AG

Ausstellung

Kuratorinnen der Ausstellung

Christina Leber

Katrin Thomschke

Ausstellungsmanagement

Katrin Thomschke

Tomke Aljets (Assistenz)

Registrar

Dietmar Mezler

Kustodie

Jana Zimmermann

Moritz Behner (Assistenz)

Bildung und Vermittlung

Tomke Aljets

Presse und Öffentlichkeit

Claudia Haevernick

Kunstvermittlung

Tomke Aljets, Moritz Behner,
Anika Benkhardt, Seyma Doudouxi,
Ela Dutta, Berby Krägefsky,
Michaela Kurpierz, Juliane Kutter,
Robert Mondani, Isabelle Stamm,
Maurice Steinbrück

Konservatorische Betreuung

Dierk Gessner

Ausstellungsrealisation

Dierk Gessner, Kurt Hofmann,
Ralph Zoller,
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 978-3-9823290-9-3

Weitere Informationen
finden Sie hier:



DZ BANK KUNSTSTIFTUNG