



**Stolpern,
bitte!**

Mit Werken von:

Mirosław Bałka
Johannes Brus
Torben Eskerod
Johannes Franzen
Gerhard Gäbler
Philipp Goldbach
Timo Kahlen
Ulrike Königshofer
Sandra Kranich
Tatiana Lecomte
Zoe Leonard
Anna Malagrida

Jana Müller
Loredana Nemes
Frida Orupabo
Manfred Paul
Paul Pfarr
Adrian Sauer
Annegret Soltau
Gabriele Stötzer
VALIE EXPORT und
Peter Weibel
Anna Vogel
Bruno Zhu

Stolpern, bitte!

30.10.2025 – 14.02.2026

Stolpern, bitte!

Christina Leber

Wann sind Sie das letzte Mal aus dem Tritt gekommen? Was hat sich Ihnen in den Weg gestellt? Wodurch haben Sie für ein Vorhaben eine andere Richtung eingeschlagen? Wie wurde Ihnen deutlich, dass sich eine Überzeugung als nur bedingt richtig herausgestellt hat?

Für diese Ausstellung möchten wir den Verstoß, den Irrtum, das Versagen, den Schnitzer, die Störung, den Fehler, die Misere, den Defekt, das Malheur, den Makel in den Fokus nehmen. Dabei fiel uns auf, dass es für eine Verfehlung nicht ein einziges Wort in der deutschen Sprache gibt, das eine fruchtbare, konstruktive Bedeutung anbietet.¹ Wir wollten die Abweichung von der Norm mit wohlwollenden Vorstellungen verbinden und unsere Besuchenden nicht abschrecken. Daher haben wir uns auf den Titel »Stolpern, bitte!« geeinigt, um mit einem Zwinkern unsere Gäste aufzufordern, ein wenig aus der Bahn zu geraten und die Ziele, denen wir alle folgen, gelegentlich in Frage zu stellen.

Wir möchten nicht darüber hinwegtäuschen, dass Fehler nicht auch schwerwiegende Folgen haben können. Es soll also keine Verharmlosung von Fehlentscheidungen stattfinden. Vielmehr wollen wir anhand künstlerischer Werke deutlich

machen, dass wir durch Verfehlungen lernen und uns weiterentwickeln, wenn wir sie zulassen und in unsere Abläufe integrieren.

Umso erstaunlicher erschien es uns, dass es für Irrungen, mit denen eine Erkenntnis einhergeht, keinen Begriff gibt, der auch den Lernerfolg deutlich macht und eine positive Wendung beinhaltet, um sie von desaströsem Versagen abgrenzen zu können.

Stolpern ist eine Unterbrechung im Fluss des Gehens und kann metaphorisch auch auf den Lauf des Lebens übertragen werden. Ebenso stolpern wir hin und wieder über eine Einsicht, ohne diese intendiert zu haben.

Wir mögen es nicht, unterbrochen zu werden, und zugleich birgt die Interruption eine Chance zur Besinnung, den eingeschlagenen Weg zu überprüfen, einen anderen zu verfolgen oder gar umzukehren und den abgeschrittenen Weg noch einmal aus einer anderen Perspektive

zurückzulegen, bis zu einer Kreuzung, die wir verpasst hatten und an der wir in eine andere Richtung abbiegen möchten.

Gelegentlich Fehler zu machen ist also kein Beinbruch. Im Gegenteil, sie dienen der Überprüfung des eigenen Handelns und machen uns klüger. Dennoch fürchten wir Irrtümer, weil sie uns zwingen, lieb gewordene Gewohnheiten aufzugeben. Dabei sagt die Forschung, dass sich durch fehlgeschlagene Versuche unsere Synapsen neu verschalten und es nicht nur zu einer persönlichen Fortentwicklung kommt,² sondern auch zu allgemeinen Erkenntnissen, die neue Möglichkeiten und Fähigkeiten für die Allgemeinheit eröffnen.

Dies gilt für die Mathematik genauso wie für die Astronomie, es gilt in der Medizin – an dieser Stelle sei nur auf die in Vergessenheit geratene Petrischale hingewiesen, die zur Entdeckung des Penizillins geführt hat – ebenso wie für die Sprachwissenschaften, die sich, nicht zuletzt auch aus Fehlinterpretationen, ständig weiterentwickeln. So macht uns ein Blick zurück hie und da eine Dynamik deutlich, lehrt uns, aus welchen irrtümlichen Zusammenhängen Wörter, Versuche oder Berechnungen hervorgegangen sind und wie sich ihre Deutungen über Jahrzehnte gewandelt haben. Schlicht – alles ist in Bewegung, ändert sich und wird modifiziert.

Auch wenn Scheitern an den Schulen heute nicht mehr so autoritär bewertet werden mag, bringen wir unseren Kindern noch immer bei, bloß keine Fehler zu machen. Wobei die Definition, was ein Fehler ist, in Abhängigkeit von Personen, ihrer Rolle, Kultur und der Epoche jeweils

anders festgelegt wird. Falsch ist, was von der Norm abzuweichen scheint. Nur gilt für die Norm, was bereits für den Fehler festgestellt wurde: Es gibt keine einheitliche Definition.

Vor diesem Hintergrund erscheint es klüger, einander zu Fehlern nachgerade zu ermutigen, da sie im Hirn einfach als Informationen verarbeitet werden³ – und diese regen uns zum Weiterfragen und Weiterdenken an. Schnitzer sind Lernchancen. Um Schwächen zugeben zu können, sollten wir keine Angst vor den Konsequenzen haben, sondern uns frei bewegen können. Scham und daraus resultierende Blockaden hemmen uns eher, überhaupt eine Entscheidung zu treffen. Dabei bereuen wir rückblickend nicht das, was wir getan haben, selbst wenn es zu einem Irrtum führte oder auf einem beruhte, sondern das, was wir vermieden haben, die Chancen, die wir nicht ergriffen haben.⁴ Die wenigsten Fehlschlüsse entstehen aus bösem Willen oder mutwillig. Wenig hilfreich ist auch die Suche nach einem Schuldigen, da diese Recherche nicht nur viel Zeit vergeudet, sondern auch in die Vergangenheit gerichtet ist. Darüber hinaus wirken wir Menschen gerne zusammen und selten ist ein Einzelner für ein Malheur verantwortlich. Wichtig ist doch, dass wir aus Fehlern lernen und damit die Gemeinschaft, in der wir agieren, weiterentwickeln.

Auch in der wissenschaftlichen Forschung und der künstlerischen Praxis spielen Abweichungen eine Rolle. Forschende und Kunstschaffende haben längst gelernt, eine missglückte Arbeit kreativ einzubeziehen. Nicht selten werden auf diese Weise neue Methoden ent-

wickelt und Inhalte gehoben, die vorher verborgen geblieben sind. In den Künsten umfasst nicht nur die Fotografie eine Vielzahl an Verfahren, die sich durch Versuche, durch ›Trial-and-Error‹ zu unterschiedlichen analogen und digitalen Prozessen entwickelt haben. Die analogen Praktiken kommen heute immer weniger zur Anwendung, da digitale Formate und maschinell generierte Bilder den Einsatz von Filmen und Entwicklungsbädern in den meisten Fällen abgelöst haben. Was also Gültigkeit hatte, ist nicht mehr im Gebrauch oder wird in eine künstlerische, kreative Technik umgewandelt.

Auch in dieser Ausstellung sind diverse Methoden versammelt, die aus verschiedenen Phasen fotografischer und künstlerischer Techniken hervorgegangen sind und heute sehr gezielt zum Einsatz kommen. Alle Künstlerinnen und Künstler haben Irritationen des Mediums oder der Bildthemen, nicht selten auch beides, in ihre Werke einbezogen, ja verbinden sie zu einer übergeordneten Einsicht.

Manfred Paul (*1942 Schraplau, Deutsches Reich) setzt Polaroids zur Dokumentation des Abbaus der innerdeutschen Grenze ein. Die Aufnahmen werden dank integrierter Chemikalien noch an Ort und Stelle in der Kamera entwickelt. Ihre Haltbarkeit galt als begrenzt, weswegen sie für den Moment gedacht waren. Manfred Paul berichtete von seinem Eindruck, mit Sofortbildern zügig reagieren zu müssen, da die Situation am Grenzstreifen sich rasch änderte. Es war keine Zeit, eine Spiegelreflexkamera mit einem Stativ aufzubauen und den belichteten Film erst in der Dunkelkammer zu sichten.

Der Künstler erzählte, dass ihn die Geschwindigkeit irritiert habe, mit der die Mauer verschwand. So als ob mit ihrem Verschwinden auch die Teilung in Vergessenheit geraten sollte (Abb. 1).

Um die friedlichen Montagsdemonstrationen in Leipzig 1989 zu begleiten, wählte **Gerhard Gäbler** (*1952 Leipzig, DDR) Silbergelatineabzüge. Zunächst gelten diese als Dokument der Erinnerung. Zudem gab es in der DDR nur wenig farbige Filme und dafür geeignete Fotopapiere. Gerhard Gäblers nächtliche Aufnahmen wirken wie aus der Zeit gefallen. Es ist ohne zusätzliche Informationen nicht leicht einzuschätzen, in welchem Jahrzehnt des letzten Jahrhunderts sie entstanden sind. Das lässt auch den Eindruck der Allgemeingültigkeit des Themas aufkommen, der Wiederholung von Ereignissen (Abb. 9).

Eine selbst gebaute Lochkamera verwendet **Ulrike Königshofer** (*1981 Koglhof, Österreich), um die Zeit in Form der Bewegung der Sonnenstrahlen einzufangen. Dabei nimmt sie die Lichtspuren wortwörtlich auf, indem sie das Licht für den Verlauf eines Tages über je ein Fotopapier wandern lässt. Dies wiederholt sie 365 Tage lang, also ein ganzes Jahr, wobei sich auch die Wetterlage eingeschrieben hat. Denn wenn die Sonne hinter den Wolken verschwindet, tritt sie auf dem Fotopapier nicht in Erscheinung. Diese fast archaische, ja phänomenologische Art und Weise der Untersuchung erinnert uns an wissenschaftliche Forschung aus längst vergangener Zeit. Die Entschleunigung, die mit dieser künstlerischen Arbeit verbunden ist, legt das Augenmerk auf die Zeit, die sich nicht verändert hat – im Gegensatz zu unserer Wahrnehmung der-



Abb. 1
Manfred Paul, Mauerfall 1, 1990



Abb. 2
Ulrike Königshofer, Aufnahmeapparatur zur Serie »Graphs«, 2022,
aus der Serie: Graphs, 2022–2023

selben (Abb. 2 und 3). Heute sprechen wir von Achtsamkeit, wenn wir bemüht sind, uns nicht treiben zu lassen, sondern zur Besinnung zu kommen.

So haben Techniken von einst auch heute noch ihre Berechtigung, unterstreichen sie die Inhalte doch auf eine besondere Weise. Ohne das Wissen über die Camera obscura von vor über 1.000 Jahren – Aristoteles hatte bereits im 4. Jahrhundert vor Christus das Grundprinzip der Lochkamera beschrieben – gäbe es die Kameras nicht, die wir bis heute verwenden; wobei die Systemkameras, wie sie gegenwärtig zur Anwendung kommen, gar kein Gehäuse, keine Kammer mehr

benötigen. Ohne die analoge Fotografie mit der enormen Vielzahl ihrer diversen Verfahren wären uns viele historische Erkenntnisse – nicht zuletzt auch in der Medizin oder der Astronomie – verborgen geblieben. Vielleicht sollten wir sie erhalten, um sie für weitere Beobachtungen und Einsichten nutzen zu können, für die digitale Prozesse nicht in der gleichen Weise geeignet erscheinen.

Was daran beachtlich ist, ist jahrtausendealtes Wissen über physikalische und chemische Verfahren, die bei der Verwendung der digitalen Methoden fast keine Rolle mehr spielen. An dieser Stelle lässt sich fragen, ob durch Fortschritt Wissen

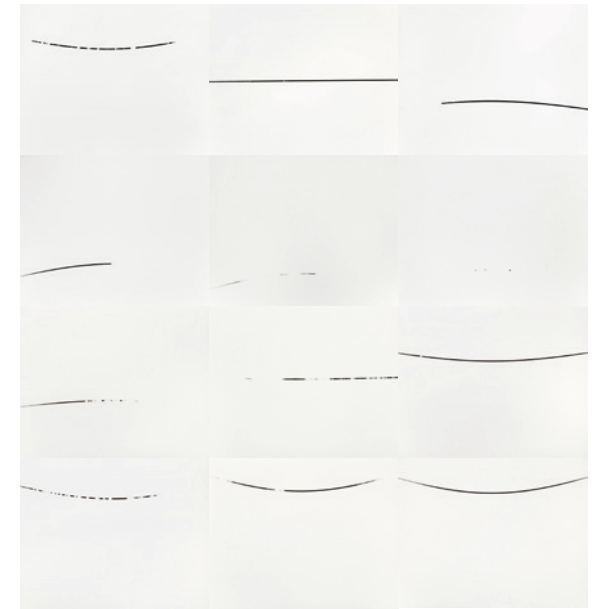


Abb. 3
Ulrike Königshofer, aus der Serie: Graphs, 2022–2023

nicht auch verloren gehen kann. Daher scheint ein Innehalten von Zeit zu Zeit eine konstruktive, konservierende Funktion zu haben, wenn einem gewahrt wird, welche Lehren in ehemals verwendeten Prozessen verborgen liegen und wofür sie auch heute noch sinnvoll eingesetzt werden können. Nicht immer ist das Neue innovativ und das Alte falsch, weil verbraucht.

Als Kunstwissenschaftlerinnen und Kunsthistoriker tun wir genau dies. Wir beschäftigen uns mit scheinbar vergangenen Themen und traditionellen Techniken, versuchen diese zu deuten und in eine gegenwärtige Lesbarkeit zu überführen.

Auf dieser Grundlage betrachten wir auch die filmische Arbeit von **Johannes Franzen** (*1967 Alf, BRD). Die schnell ablaufende Bildstrecke, die an eine Diaschau erinnern mag oder an die Bildabfolgen auf Social-Media-Kanälen, hat dabei nichts mehr mit traditionellen Verfahren zu tun. Es sind vielmehr Szenen, die durch von Algorithmen erzeugte Programme am Computer entstanden sind. Die Fehlerhaftigkeit beim Generieren, die 2022 noch in Erscheinung tritt, hat mit der uns umgebenden Realität nicht viel gemein. Dennoch verbinden wir die so entstandenen Bilder mit erlebten Situationen unserer empfundenen Wirklichkeit (Abb. 4).



Abb. 4
Johannes Franzen, appeal of zero, 2022 (Detail)





Abb. 5
Bruno Zhu, Three Legged Table with Books and Glasses of Water, 2015,
aus der Serie: Table Works

Philipp Goldbach (*1978 Köln, BRD) hingegen dreht den Prozess um und lässt aus analogen Dias scheinbar einen QR-Code entstehen, so als ob sich die Bildinhalte durch den Code lesen ließen. Diese Art der Übersetzung von ehemals mit dem Auge erkennbaren Informationen in ein technisches Bild lässt uns innehalten und die Praktiken hinterfragen, die heute vielerorts zum Einsatz kommen. Wollen wir uns wirklich auf diese Weise von Technologien abhängig machen, dass relevante Informationen nur mit Hilfe eines Smartphones zu entschlüsseln sind? Was bedeutet diese Übersetzung für Personen, die

keinen mobilen Computer mit sich führen, weil sie ihn vergessen haben oder sich schlicht keinen leisten können? (Abb. 6 und 21)

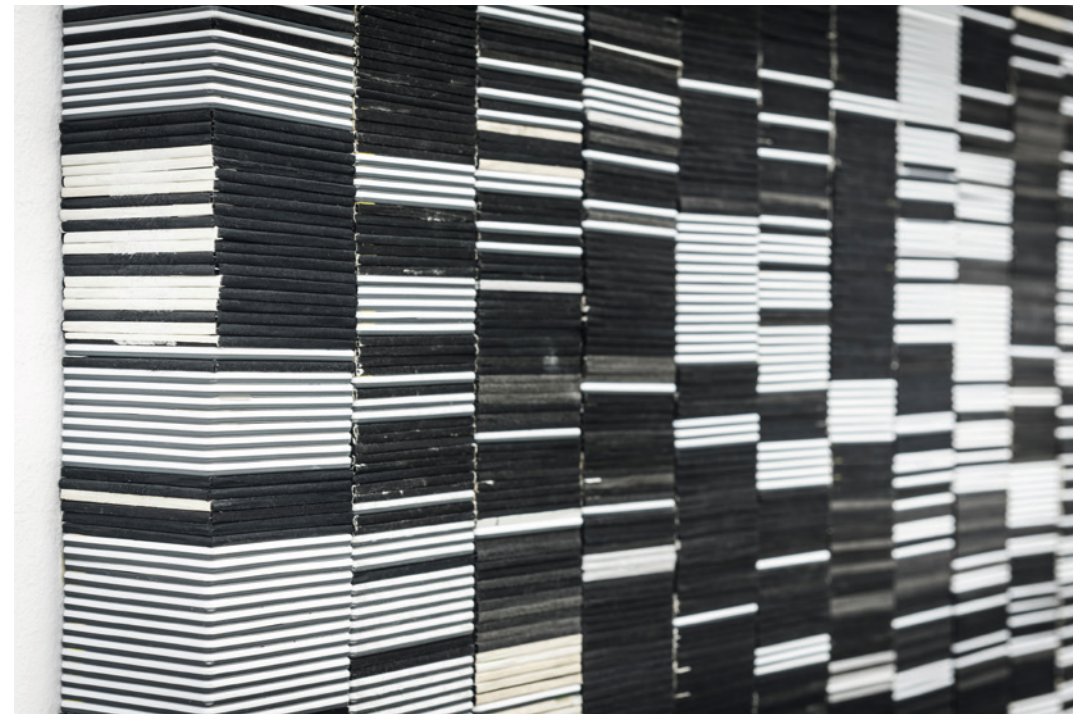
Auf unser digitales Kaufverhalten beziehen sich die Objekte von **Bruno Zhu** (*1991 Porto, Portugal). Mit einem Augenzwinkern verwandelt der Künstler Tische aus Onlineplattformen in dreidimensionale Plastiken, indem er die ausgedruckten Bilder von Beistelltischen auf Hasendraht befestigt und im Raum präsentiert. Dabei macht er deutlich, dass wir uns beim Sichten von Ware auf dem Bildschirm nicht nur bei den Größenverhältnissen verschätzen,

sondern auch das Material nicht erfassen können. Auf dem Boden der Ausstellungshalle hingegen hinterlassen die Figuren Schatten, die denen realer Tische gleichen. Das Phänomen der realistischen Schattenbilder verunsichert unsere Wahrnehmung und veranschaulicht zugleich eine mögliche Irreführung unseres menschlichen Sehvermögens (Abb. 5).

In ihrer Videoinstallation kehrt die Künstlerin **Sandra Kranich** (*1971 Ludwigsborg, BRD) zum Ausgangspunkt zurück. Sie lässt vier zeichnerische Werke des brasilianischen Künstlers Hélio Oiticica

(1937–1980)⁵ neu entstehen, nachdem dieser eine große Zahl seiner Arbeiten bei einem Brand seines Kunstlagers verloren hatte. Sandra Kranich stellt die Bilder des Verstorbenen mit Hilfe von kleinen Plättchen und Feuerwerkskörpern an der Wand hängend nach und brennt diese ab. Das Vergehen wird gefilmt und auf den Monitoren in der Ausstellung rückwärts abgespielt, so dass die Zeichnungen aus dem Feuer neu entstehen. So kehrt sie den Prozess unter Einsatz desselben Elementes um, durch das die Kunstwerke zunächst zerstört wurden (Abb. 13).

Abb. 6
Philipp Goldbach, Lossless Compression, 2017 (Detail)



Anna Malagrida (*1970 Barcelona, Spanien) behindert unseren Durchblick. Betrachtende stehen vor Farbfotografien von weiß bemalten Schaufenstern. Auf der Fläche spiegelt sich sowohl der hinter der Künstlerin liegende Straßenzug als auch unser eigenes Abbild mit dem Raum, in dem wir uns befinden. Der erwartete Einblick wird zur Selbstreflexion. Auch das mag uns befremden, sind wir doch nicht darauf vorbereitet, auf uns selbst zurückgeworfen zu werden. Dabei ist jegliche Kunstrezeption in der Weise der Deutung doch immer wieder auch ein Abbild unserer eigenen Vorstellungen. Wir können nur das sehen, was wir zu erkennen imstande sind (Abb. 7).

Die installative Arbeit von **Tatiana Lecomte** (*1971 Bordeaux, Frankreich) verstört uns gleich in mehrfacher Hinsicht. Akkurat in deutscher Schreibschrift abgeschriebene Texte auf DIN-A4-Blättern sind an einer Holzwand befestigt. Wir denken zunächst an eine Tafel, an den Schulunterricht vielleicht. Hin und wieder sind der Künstlerin beim Abschreiben Fehler unterlaufen, die sie sichtbar lässt, indem sie die Wörter durchstreicht und ihren Prozess fortführt. Die Texttafeln wirken fast wie eine Strafarbeit. Wir erkennen fein säuberlich sortierte Wörter, die in alphabetischer Reihenfolge auf den Papieren in Erscheinung treten. Erst beim Lesen bekommen wir eine Ahnung, worum es geht, verstehen wir, dass es sich um ein Dokument aus der Zeit des Nationalsozialismus handeln muss, das Tatiana Lecomte in seine Einzelteile zerlegt hat. Welch körperlich spürbare Abwehr muss die Künstlerin im Verlauf der Arbeit beschlichen haben? Welche Wut, Trauer und welches Ekel

mögen sie erfasst, ja welche Katharsis mag sie durchlaufen haben? Bereits 2017 entstanden, hat dieses Kunstwerk nichts an Aktualität eingebüßt (Abb. 8).

Die Ausstellung hat es in sich. Allein diese wenigen Beispiele deuten die Vielfalt der Störungen an, mit denen wir konfrontiert werden und denen sich die Kunstschaffenden, die hier versammelt sind, ausgesetzt haben. Sie lassen uns an ihrer Entwicklung partizipieren und lösen zugleich bei jedem und jeder von uns Erfahrungen und Einsichten aus.

Einmal mehr werden wir ein umfangreiches Rahmenprogramm gestalten und uns auf die Suche nach der Selbstwirksamkeit durch Fehler machen. Es scheint nicht wichtig zu sein, was andere von dem halten, was wir tun, sondern welches Wissen wir daraus ziehen können und welchen Zugewinn wir damit verbinden. Schließlich geht es auch darum, aus jungen, neugierigen Menschen mutige und interessierte Forscherinnen und Mitbürger zu machen.⁶

Ursache dieser Ausstellung war die Schau »Glitch. Die Kunst der Störung«, die Franziska Kunze als Sammlungsleiterin für Fotografie und Zeitbasierte Medien an der Pinakothek der Moderne in München am Jahreswechsel 2023/2024 kuratiert hat. Die Idee, sich mit den Fehlschlägen, den Irrtümern, den Störungen und Fehlern zu befassen, die in letzter Konsequenz nicht selten zu einer fruchtbaren Wendung führen, hat uns dazu bewogen, Franziska Kunze einzuladen, mit uns zusammen eine ähnliche Ausstellung anhand der Sammlung der DZ BANK zu entwickeln. Was uns an ihrer Präsentation überzeugte, waren die Erkenntnisse, dass wir aus Fehlern lernen und dass ein Mensch,

Abb. 7

Anna Malagrida, Quai de Seine I, 2009, aus der Serie: Escaparates, 2008–2009



der sich noch nie geirrt hat, schlichtweg nicht existiert. Die Frage, die sich uns stellte, war, warum wir Makel aller Art trotzdem ausschließlich negativ verstehen.

Daher möchten wir ihr nicht nur als Ideengeberin danken, sondern auch für die so überaus konstruktive, lehrreiche und angenehme Zusammenarbeit. Ihr einfühlsamer Text wird Sie durch die Ausstellung begleiten.

Ebenso möchten wir Tobias Muno, freier Autor und Kunstvermittler, für seinen philosophisch und assoziativ anmutenden Text »Eine kurze Problemgeschichte des Fehlers« danken, der uns auf ganz andere Wege führt und der sich weniger auf die Kunstwerke unserer Ausstellung als vielmehr auf einen allgemeinen Umgang mit dem »Malum« bezieht. In zahlreichen Andeutungen und Verweisen reist er durch die Jahrhunderte und zeigt uns einige Ursachen und Nebenwirkungen des »falschen« und »richtigen« Denkens auf.

1 Serendipität wäre der einzige mögliche Begriff, der an dieser Stelle angeführt werden könnte. Er stammt aus dem Englischen und ist in der deutschen Sprache nicht gebräuchlich. Serendipity bezeichnet eher den Zufall als die durch einen Fehler entstandene Erkenntnis (vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Serendipit%C3%A4t>).

2 <https://www.3sat.de/wissen/wissenschaftsdoku/220609-sendung-wido-104.html>, ab Minute 36.16 (letzter Zugriff: 02.09.2025).

3 Ebd. Minute 40.25 (letzter Zugriff: 02.09.2025).

4 <https://www.3sat.de/wissen/wissenschaftsdoku/220609-sendung-wido-104.html>, Minute 16.38 und Minute 40.05 (letzter Zugriff: 27.08.2025).

5 Am Jahreswechsel 2013/14 präsentierte das MMK – Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, eine umfassende Retrospektive des Künstlers mit Werken aus allen Schaffensphasen.

6 Sebastian Schulz: »Scheitern in der Wissenschaft«. In: Michael Jungert und Sebastian Schulz (Hg.), Scheitern in der Wissenschaft. Perspektiven der Wissenschaftsforschung, Paderborn 2022, S. 154f.

Abb. 8
Tatiana Lecomte,
Es gibt keinen Stroop Bericht mehr!,
2017–2018





Abb. 9
Gerhard Gäbler, Montagsdemonstration, Leipzig, 4. Dezember 1989, 1989,
aus der Serie: Herbst 1989

Fotografie als »aber«

Franziska Kunze

»Fotografieren ist eine Sprache,
um nachzudenken.
Fotografieren ist keine Sprache,
um nachzudenken.
Fotografieren ist eine Sprache,
um nicht nachzudenken.
Fotografieren ist keine Sprache,
um nicht nachzudenken.«

Stimmen empfangen die Besucher:innen der Ausstellung »Stolpern, bitte!« bereits im Eingangsbereich der Kunststiftung DZ BANK. In nüchternem Ton treffen sie Aussagen zur Fotografie. Auf jeden Satz folgt ein ganz ähnlicher, der jedoch durch eine kleine Änderung in der Wortwahl das zuvor Gesagte ins Gegenteil verkehrt. Das Hörstück »Fotografieren ist«, 2019 von **Adrian Sauer** (*1976 Ost-Berlin, DDR) fordert die uneingeschränkte Konzentration des Publikums. Denn so einfach das Konzept zunächst klingen mag, so komplex wird es, wenn man einfach lauscht und verstehen will. Trotz des gemäßigten Tempos beginnen wir, über das Gesagte und unsere eigenen Gedanken zu stolpern.

»Fotografieren ist Zeichnen mit Licht.
Fotografieren ist nicht Zeichnen mit Licht.
Fotografieren ist Zeichnen ohne Licht.
Fotografieren ist nicht Zeichnen ohne Licht.«

Über das Stolpern wird der Gedankenfluss angehalten und zugleich angeregt. Wir sind mittendrin und betreten eine Welt der Dialektik, die uns lehrt, dass es *die*

Fotografie nicht gibt; dass sie vielfältig ist, sowohl in ihrem Material als auch in ihrer Medialität.

Im Ausstellungsraum begegnet uns als eine der ersten Arbeiten ein Tableau aus 12 scheinbar weißen Blättern. Auf den »Graphs«, 2022 ist jeweils eine schwarze Linie zu sehen, meist gebogen, teilweise unterbrochen. Mit jedem Blatt ändert die Linie die Position; sie scheint über die



Abb. 10
Johannes Brus, Teller, 1978

querformatigen weißen Blätter zu wandern. Daneben steht eine große hölzerne Apparatur. Es handelt sich um eine selbstgebaute Lochkamera, in die **Ulrike Königshofer** (*1981 Koglhof, Österreich) je ein Blatt lichtempfindlichen Papiers gelegt und dieses mittels der Blendenöffnung über den Verlauf eines ganzen Tages dem Sonnenlicht ausgesetzt hat. Sie wiederholte diese Versuchsanordnung über ein Jahr lang. In Abhängigkeit vom Sonnenstand und den Wetterverhältnissen gleicht keine der aufgezeichneten Lichtspuren der anderen; jedes Blatt erzählt für sich von diesem einen Tag, an dem die Sonne auf es einwirkte und ihre Spuren hinterließ. Ein Paradebeispiel dafür, wie

eng Gegenständlichkeit (die Sonne), Abstraktion (Übersetzung in eine Linie) und Konkretion (Schwärzung der Silbergelatineschicht) beieinanderliegen können und zugleich unseren Horizont dahingehend erweitern, was Fotografie alles ist, sein kann oder sein könnte (Abb. 2 und 3). Auch **Johannes Brus** (*1942 Gelsenkirchen, Deutsches Reich) lässt in »Teller«, 1978 Formen über seine Fotopapiere tanzen, die bisweilen an ein Ufo erinnern mögen, welches aus der Dunkelheit hervortritt, sich dreht und wieder verschwindet. Erst der Titel gibt preis, dass es sich um Teller und eine Kugel handelt. Es ist ein Spiel nicht nur mit unserer Vorstellung, sondern mit unserer Erwartung wie auch

Abb. 11
Anna Vogel, Translator V, 2016,
aus der Serie: Translators



Abb. 12
Torben Eskerod, Damaged Portrait #1, 2011,
aus der Serie: Damaged Portraits



mit dem Material: Der Künstler experimentiert in der Dunkelkammer mit Doppelbelichtungen und Entwicklungsbädern und integriert das Unerwartete in seinen Prozess (Abb. 10). Unsere durchs Digitale geschulten Augen wollen die großformatigen Arbeiten der Serie »Translator«, 2016 von **Anna Vogel** (*1981 Herdecke, BRD) zunächst als von einem Computer generierte und im digitalen Druckprozess fehlerhaft wiedergegebene Tintenstrahldrucke identifizieren. Tatsächlich handelt es sich hier jedoch um von Hand gezeichnete Linien, deren Unebenheiten von der Verfasstheit der Künstlerin zeugen, nicht aber von einem Versagen der Technik (Abb. 11).

Was ist das Fotografische überhaupt (noch)? Wo verlaufen die Grenzen und ab wann beginnen wir als Betrachter:innen zu zweifeln, zu schwanken, vielleicht sogar

zu stolpern? Wann ist der Moment erreicht, in dem unsere Wahrnehmung selbst ins Wanken gerät und wir beginnen, das Gesehene aktiv zu hinterfragen? Der Titel von **Philipp Goldbachs** (*1978 Köln, BRD) monumentaler Arbeit »Lossless Compression«, 2017 wirkt wie ein Resonanzkörper für genau dieses Infragestellen: ein visuelles Rauschen, das an digitale Artefakte der Bildkomprimierung erinnert – flirrend, vibrierend, beinahe schmerzhaft. Auf einer Fläche von 261,5 x 320 Zentimetern entfaltet sich ein Bildfeld, das sich dem scharfen Blick widersetzt. Selbst bei intensiver Fokussierung bleibt das flimmernde Rechteck diffus, entzieht sich der Eindeutigkeit. Erst bei näherer Betrachtung offenbart sich die Installation als ein Raster aus 70.000 35-mm-Dias, die dem Archiv des Instituts für Archäologische

Wissenschaften der Ruhr-Universität Bochum entnommen wurden. Ihre Anordnung folgt einem systematischen Prinzip: von A bis Z, oben links beginnend und unten rechts endend. Philipp Goldbach gelingt damit eine paradox anmutende Geste – eine »verlustfreie Kompression« von Bildmaterial, das sich über Jahrzehnte angesammelt hat. Zugleich wird eine Bildtechnologie konserviert, die in der digitalen Gegenwart längst obsolet erscheint und sich vor unseren Augen materialisiert – und doch zugleich aufzulösen scheint (Abb. 6 und 21). Das Festhalten am Vergänglichen, der Versuch, Auflösungsprozesse zu verlangsamen oder gar umzukehren, ist ein zutiefst menschliches Bedürfnis. Besonders dort, wo es um persönliche Erinnerungen oder vertraute Gesichter geht. Auch **Torben Eskerod** (*1960 Kopenhagen, Dänemark) begegnet dem Verlust mit einem Akt der Konservierung. Als sein Fotoarchiv durch einen Wasserschaden schwer beschädigt wurde und das Bildmaterial im Anschluss zu verschimmeln drohte, reproduzierte er 2017 die angegriffenen Gelatineschichten der Negative mittels Abzügen, die er 2011 angefertigt hatte, und konservierte so ihren aktuellen Zustand. Seine »Damaged Portraits«, 2011/2017 von Frauen, durch Feuchtigkeit gezeichnet und deformiert, lösen beim ersten Hinsehen Unbehagen aus. Zugleich wohnt ihnen eine stille Poesie inne – ein ästhetisches Moment, in dem selbst die Zerstörung ihre eigene Form von Schönheit hervorbringt (Abb. 12). Einen Schritt weiter geht **Sandra Kranich** (*1971 Ludwigsburg, BRD) in ihrer Serie »Back 1–4«, 2010, die sich mit dem Verlust auf performative Weise auseinandersetzt.

In einer Hommage an den brasilianischen Künstler Hélio Oiticica, dessen Werke bei einem Brand vernichtet wurden, erschafft sie Repliken seiner Arbeiten – jedoch aus Zündschnüren und grafischen Elementen, die sie in kontrollierten Feuern inszeniert. Der Akt der Zerstörung wird dabei dokumentiert, filmisch festgehalten und anschließend rückwärts abgespielt: Aus der Asche entstehen die Formen erneut, kehren in ihr ursprüngliches Dasein zurück – zumindest für einen Moment (Abb. 13).

Destruktion und Produktion erscheinen auf den ersten Blick als gegensätzliche Pole – doch gerade in der Kunst stehen sie sich oft näher, als es scheinen mag. Mitunter bedingen sie einander sogar: Die Geste des Zerstörens wird zum Akt der Schöpfung, das Scheitern zur Quelle neuer Möglichkeiten. Eher zufällig stieß **Johannes Franzen** (*1967 Alf, BRD) bei der Arbeit mit einer generativen »Künstlerischen Intelligenz«¹ auf ein Paradox: dass Bilder nicht zwingend durch gezielte Ein-

gaben oder Begriffskombinationen im Programmcode entstehen müssen. Wie er selbst sagt, »stolperte [er] über die Möglichkeit, auch ›ohne Eingabe‹ Bilder zu erzeugen«². Das Ergebnis »appeal of zero«, 2022 sind Bildwelten, in denen Räume, Objekte und vor allem Körperfragmente auftauchen – digital beschädigt, entstellt, voller Glitches. Paul Watzlawicks berühmtes Axiom »Man kann nicht nicht kommunizieren«³ gewinnt hier eine neue Dimension: Selbst das Schweigen, das Nichts, wird zu einer Form der Mitteilung – auch in der Welt der Maschinen. 846 der auf diese Weise generierten Bilder führt Johannes Franzen in seiner Videoarbeit, die einer Diaschau gleicht, zusammen, in der sie sich zu einem unruhigen Strom verdichten. Mit einer Geschwindigkeit von 8 Bildern pro Sekunde flackert ein Reigen digitaler Erscheinungen auf – verstörend, flüchtig, kaum greifbar und doch eindrücklich. Unsere Wahrnehmung wird gleichermaßen herausgefordert wie über-

fordert, ähnlich wie bei jenen Bildern in den Sozialen Medien, die durch schnelles Scrollen an uns vorbeiziehen und bis zur Erschöpfung um unsere Aufmerksamkeit buhlen (Abb. 4). Auch bei **Bruno Zhu** (*1991 Porto, Portugal) gerät das Bild – oder vielmehr: das Objekt – ins Taumeln. Seine fragilen Skulpturen aus der Serie »Table Works«, 2015, die er aus Hasendraht, Alufolie und Tintenstrahldrucken zusammengefügt hat, wirken, als könnten sie jeden Moment in sich zusammensinken. Es hat beinahe den Anschein, als würden sie über sich selbst stolpern. Doch sinniert der Künstler hier vielmehr über den aktuellen Zustand einer konsumorientierten Welt, in der das Begehren durch Konsum gelenkt wird – früher durch Versandhauskataloge, heute durch algorithmisch zugeschnittene Werbeeinblendungen in Sozialen Medien. In Bruno Zhus Arbeiten gerät die perfekte Oberfläche der Konsumgüter sichtbar ins Wanken: Vieles stimmt da nicht, ist krumm, schief,

Abb. 13
Sandra Kranich, Back 4, 2010 (Detail)

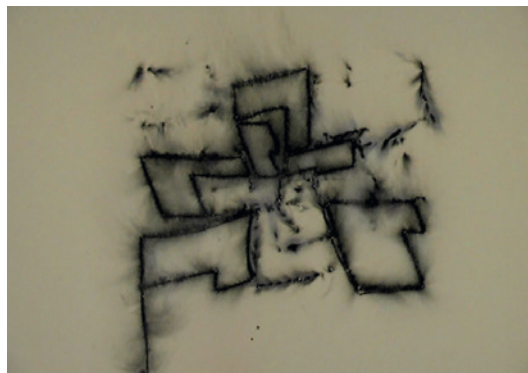




Abb. 14
Paul Pfarr, Eingewachsene Zeit,
1989–1990 (Detail)

wellig und ebenso oberflächlich und vergänglich wie die Industrie und die Illusion, über den Konsum zu einem »authentischen Selbst« zu finden. Es ist jener Bruch mit unseren Sehgewohnheiten, der uns darüber nachdenken lässt, welche Bedeutungsschichten sich hinter den Werken auftun (Abb. 5). Diese Irritation der Sinne – das bewusste Stören unserer Wahrnehmungsroutinen – setzt sich in der Arbeit von **Timo Kahlen** (*1966 Berlin, BRD) auf der akustischen Ebene fort. Nur beim ersten, oberflächlichen Hören seiner »Klanginstallation Leerraum«, 1993–1994 hat es den Anschein, als würden wir einer Vielzahl von Vögeln lauschen, die aufgeregt zwitschern und flöten. Doch schon nach kurzer Zeit nehmen wir auch andere Geräusche im Klangdickicht wahr, die bohrend, sägend und zunehmend artifizell verzerrt wirken. Die Idylle kippt, verwandelt sich in ein Klangbild industrieller Überformung. Auf der beigefügten weißen Tafel steht in der unteren rechten

Ecke ein Zitat von Paul Cézanne: »Man muss sich beeilen, wenn man noch etwas sehen will. Alles verschwindet.« Es bleibt offen, was gemeint ist. Die Wälder, die unter dem Druck fortschreitender Industrialisierung schwinden? Der Lebensraum der Tiere – oder, in letzter Konsequenz, der aller Lebewesen? Timo Kahlen lässt diese Fragen unbeantwortet – und gerade dadurch entstehen Bilder im Kopf, individuell gefärbt und zugleich in einem kollektiven Bewusstsein verankert.

Immer wieder wird Natur zum Spiegel gesellschaftlicher Missstände – als stiller Zeuge, als Gradmesser dessen, was aus dem Gleichgewicht geraten ist. Besonders eindrücklich zeigt sich das an den sogenannten »Grenzbäumen«, die **Paul Pfarr** (*1938 Stuttgart, Deutsches Reich – 2020 Berlin, Deutschland) zwischen 1989 und 1990 fotografierte und die er mit dem Titel »Eingewachsene Zeit«, 1989–1990 ver sah. Zwölf Bäume, in deren Rinde sich Stacheldrahtzäune eingeschnitten haben –

Relikte des Eisernen Vorhangs, der über vier Jahrzehnte hinweg den politischen Osten Deutschlands vom politischen Westen trennte. Die Drähte hängen heute lose herab oder bleiben trotzig gespannt – als Narben eines Systems, das Grenzen in Landschaften und Lebensläufe schrieb. Diese Bäume sind dauerhaft gezeichnet, ebenso wie die Biografien jener, deren Leben durch die deutsch-deutsche Trennung geprägt, beschädigt oder unwiderruflich verändert wurde (Abb. 14).

Die Teilung Deutschlands in den Jahren zwischen 1949 und 1990 ist nicht weniger als ein eklatanter Störfall – ein Nachbeben der vorangegangenen Katastrophe des Nationalsozialismus. Allein die Bezeichnung »deutsch-deutsche« Trennung weist auf einen Fehler im System hin. Mit Mauer und Stacheldraht wurde diese innere Spaltung ab 1961 brutal sichtbar – und bleibt bis heute, 36 Jahre nach dem Mauerfall, als Erfahrung und Erinnerung spürbar. Die fotografische Serie von **Gerhard Gäbler**

(*1952 Leipzig, DDR), der er den schlichten Titel »Herbst«, 1989 gibt, lässt diese Zeit wieder aufleben – und wirkt doch zugleich erschreckend aktuell. Er dokumentierte die Montagsdemonstrationen in Leipzig, die zum Sinnbild des friedlichen Widerstands wurden (Abb. 9). Ab dem 4. September 1989 gingen Menschen auf die Straße, forderten Freiheit, Demokratie, offene Grenzen. Diese beharrliche Bewegung fand im Herbst desselben Jahres ihren Höhepunkt – und bereitete den Weg zur Öffnung der Grenze am 9. November 1989, woraufhin die Mauer sukzessive abgetragen wurde. **Manfred Paul** (*1942 Schraplau, Deutsches Reich) hielt diesen physischen (Ver-)Fall der Mauer im Jahr 1990 auf seinen Spaziergängen durch Berlin mit einer Polaroidkamera fest. Die Wahl des Sofortbilds ermöglicht ihm nicht nur ein spontanes Arbeiten, sondern erlaubt auch eine genaue Verortung: Jedes Bild aus der Serie »Mauerfall«, 1990 wird akribisch beschriftet mit Datum, Uhrzeit

und Aufnahmeort. Darüber hinaus wird dem Sofortbild aufgrund seines schnellen Entwicklungsprozesses eine kürzere Lebenszeit nachgesagt – ein Umstand, der die Instabilität des fotografierten Sujets folglich auch im Bildkörper mit sich führt (Abb. 1). Neben den Mauerrelikten zeichnen auch zerfallene Wachtürme und ausgebrannte Trabanten ein dystopisches Bild der Stadt, das trotz der gefeierten Wiedervereinigung von Fragilität erzählt. Von einem Land im Übergangszustand, das zwischen Euphorie und Unsicherheit oszilliert. Die jahrzehntelange Trennung hat nicht nur politische und infrastrukturelle Spuren hinterlassen – sie hat tiefe Risse im gesellschaftlichen Gefüge erzeugt. Wie Paul Pfarrs Grenzbäume erzählen auch Manfred Pauls und Gerhard Gäblers künstlerische Arbeiten von einer Geschichte, die sich nicht einfach abschließen lässt – und deren Nachwirkungen noch lange nicht verblasst sind.

Tausende von Kilometern entfernt, auf einem anderen Kontinent, beschäftigt sich auch **Zoe Leonard** (*1961 Liberty, USA) mit der Dynamik von Grenzziehungen. Seit 2016 fotografiert sie entlang des 2.000 Kilometer langen Flusses Rio Grande, wie er in den nördlich gelegenen USA heißt, während er auf der mexikanischen Südseite den Namen Río Bravo trägt. Der Fluss markiert die internationale Grenze zwischen den beiden Ländern und ist damit geopolitisch von großer Bedeutung. Für ihre Bildstrecke folgt die Künstlerin dem Fluss von den Grenzstädten Ciudad Juárez in Mexiko und El Paso in Texas bis hin zum Golf von Mexiko. Mit Beginn des Projekts ist die Grenze zwischen den USA und Mexiko zunehmend zu einem

zentralen Thema des politischen Diskurses geworden, was sich nicht zuletzt in den Grenzaktivitäten widerspiegelt. Zoe Leonards Serie der Wasseroberflächen trägt den verheißungsvollen Titel »Prologue«, 2017–2022, als würde sie den Auftakt für etwas markieren. In den Bildern scheint die Absurdität von Grenzziehungen auf, insbesondere wenn es sich dabei um einen Fluss handelt, der sich durch die satte Landschaft schlängelt. Abermals wird die Natur zu einem Sinnbild gesellschaftlicher Missstände. Aufgewühlt und schäumend kann er symbolisch für die wachsenden politischen Spannungen gelesen werden. Die von der Künstlerin gewählte Perspektive zeigt den Fluss in der Aufsicht und dem Kontext enthoben. Es ist eine Herausforderung für die Betrachter:innen, diese reliefartig anmutenden, beinahe monochromen Bilder als das zu entziffern, wofür sie stehen (Abb. 15). Doch ist es genau diese formale Störung, die gleichsam eine Aufforderung darstellt, genau hinzusehen und Fragen an die Bilder zu richten. Eine Aufforderung, die **Mirosław Bałka** (*1958 Warschau, Polen) ebenfalls mit seinen vier übermalten Aufnahmen einer Straßenkreuzung »A Crossroads in A., N, E, S, W«, 2006 in Auschwitz formuliert, die auf die Himmelsrichtungen Norden, Osten, Süden und Westen verweisen. Wir sehen die schneebedeckten Straßen; wir sehen den grauen Himmel; wir sehen karge Bäume. Was wir jedoch nicht sehen, sind Gebäude oder andere identifizierende Aspekte des Ortes. Der Künstler hat sie aus den Bildern entfernt und fragt, was mit unserer Erinnerung an die Gräueltaten des Holocaust passiert, wenn wir uns seine Spuren nicht

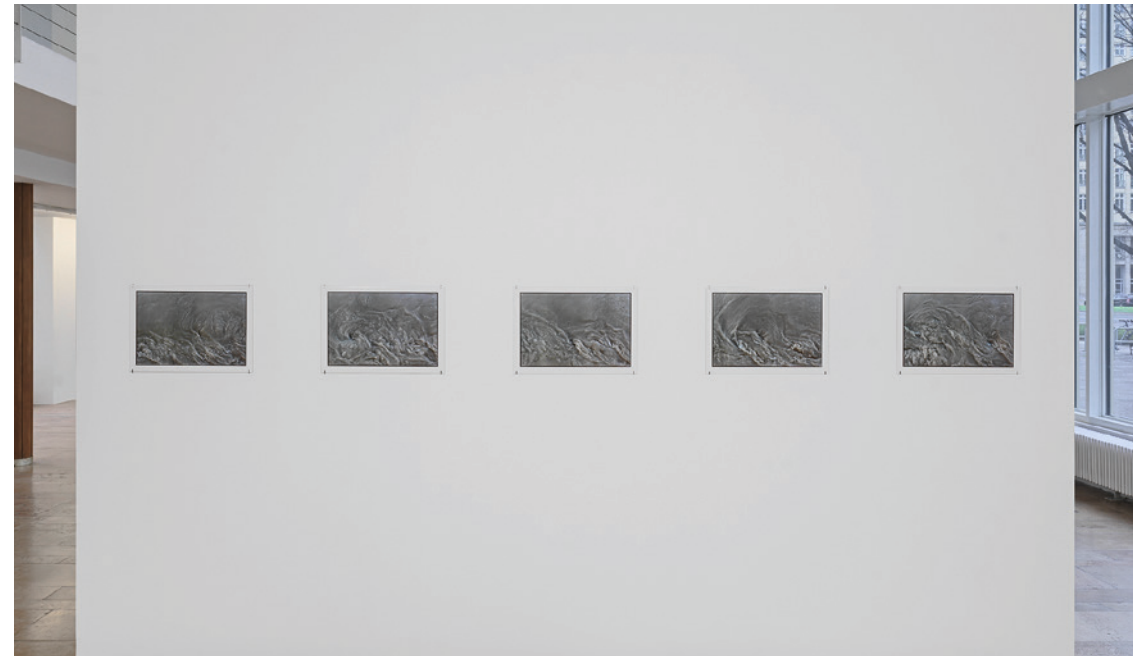


Abb. 15
Zoe Leonard, Prologue (8th section), 2017

immer wieder vor Augen halten. Gleichzeitig findet die stumme Leere auf den Bildern ein Echo in den Betrachter:innen, die die Leerstellen zu füllen suchen (Abb. 16). Scheinbar vergeblich blicken wir auch gegen die vermeintliche Leere auf den Bildern von **Anna Malagrida** (*1970 Barcelona, Spanien) an. Bei der Betrachtung ihrer »Escaparates«, 2008–2009, Schau-

fenster von geschlossenen Ladenflächen, wird der Blick aufgehalten, abgelenkt auf die Oberfläche der geweißelten Fensterscheiben, die doch eigentlich Durchblicke herstellen und zum Kauf animieren sollen. Das Gegenteil ist der Fall. Doch wir sehen nicht nichts. Beim Abtasten der Oberflächen durchwandern unsere Blicke die Strukturen des Farbauftrags, entdecken

Abb. 16
Miroslaw Balka, A Crossroads in A., N, E, S, W, 2006



kleine Aufkleber, erhaschen hie und da einen minimalen Durchblick auf das Ladeninnere, das sich im nächsten Moment mit Reflexionen von Gebäuden und vor dem Geschäft parkenden Autos vermischt. Und wir sehen immer wieder auch uns selbst in der Spiegelung des Rahmenglases. Als die Investmentbank Lehman Brothers im September 2008 Insolvenz anmeldete, führte dies zu einer schweren weltweiten Finanzkrise, die sich unter anderem auch auf den Einzelhandel in Paris auswirkte. Geschäfte, darunter überwiegend solche, die von Eingewanderten und ihren Nachkommen betrieben wurden, mussten schließen, ihre Existenzen waren (abermals) bedroht. Anna Malagridas Fotografien lesen sich wie eine Verdichtung dieser Notlage, indem sie diese fokussiert ins Bild setzt (Abb. 7).

Codieren und Decodieren sind essenziell im Kontext konzeptueller Kunstproduktion und ihrer Betrachtung. Dies schließt auch die körperliche Erfahrung ein, die uns mit den Werken verbindet oder uns vielmehr an sie bindet: das Umkreisen der Skulpturen von Bruno Zhu, das Spitzen der Ohren bei Timo Kahlens Klanginstallation, die Selbstreflexion und das Absuchen der Oberflächen von Anna Malagridas großformatigen Bildern. Und erst, wenn wir nahe genug an **Tatiana Lecomtes** (*1971 Bordeaux, Frankreich) wandfüllende Arbeit »Es gibt keinen Stroop-Bericht mehr!«, 2017–2018 herantreten sind, wird die Schrift auf den 82 DIN-A4-Blättern sichtbar, die fein säuberlich auf die an der Wand lehnenen Platten gepinnt wurden. Sezierend löst die Künstlerin alle Wörter aus dem Bericht über die Auslöschung des Warschauer

Ghettos heraus, die der SS-Gruppenführer und Leutnant der Polizei Jürgen (eigentlich Josef)⁴ Stroop gebrauchte, und wiederholt sie exakt so oft, wie sie im sogenannten Stroop-Bericht auftauchen. Dabei geht sie alphabetisch vor und setzt ans Ende ebenfalls sortiert alle verwendeten Satzzeichen. Eine mühsame Arbeit, die viel Konzentration erfordert, denn Tatiana Lecomte schreibt händisch mit Blaupause, um drei Exemplare zu generieren, wie es beim Original der Fall war. Dabei verwendet sie die für sie als Französin unvertraute »Deutsche Normalschrift«, die ab 1941 mit dem Normalschrifterlass im Auftrag Adolf Hitlers eingeführt wurde und bis heute an deutschen Schulen gelehrt wird. Wenn sie sich verschreibt, beginnt die Künstlerin nicht auf einem neuen Blatt, sondern streicht das fehlerhafte Wort durch und setzt von Neuem an. In der Gesamtschau entsteht ein Rauschen, wie es bereits bei der Dia-Installation Philipp Goldbachs der Fall ist. Erst in der Nahaussicht löst es sich auf. Durch die Demontage der Abschrift generiert Tatiana Lecomte Aufmerksamkeit für jene Worte, die hier Schlüssel sind und immer und immer wieder auftauchen. »Jüdisch. Jüdisch. Jüdische. Jüdische. Jüdische. Jude. Jude. Jude. Jude. Juden.« Erst in der Wiederholung wird die stigmatisierende und durchaus gewaltsame Kraft von Sprache deutlich, die durch den nebenstehenden Digitaldruck eines Aquarells aus der Reihe der »Dissolutions«, 2018, das nach einer Fotografie von 1943 zunächst abgemalt wurde, potenziert wird. Das Bild zeigt auf dem unteren Rand die Silhouette des Warschauer Ghettos, von dem eine riesige Rauchwolke aufsteigt (Abb. 8).

Kunst, insbesondere politische Kunst, setzt uns in Bewegung – emotional wie physisch. Tatiana Lecomte zieht die Bewegung ihres Publikums ins Kalkül, möchte nicht, dass wir zum Stillstand kommen. Über die Bodenarbeiten von **Jana Müller** (*1977 Halle/Saale, DDR) stolpern wir nun buchstäblich. Gepresst zwischen übereinandergeschichtete Glasplatten liegt hier Kleidung auf dem Boden. Ergänzt werden diese Objekte von großformatigen Schwarz-Weiß-Fotografien, die im Zuge von Gerichtsreportagen in den 1950er Jahren entstanden sind. Die Künstlerin eignet sich dieses Material an und präsentiert es aufgezogen auf schwere Holzplatten, deren Anmutung die Muffigkeit der Fünfzigerjahre zu unterstreichen scheint. Die Aufnahmen zeigen Angeklagte, die ihre Gesichter zu verbergen suchen: mithilfe von Kleidung, in Armbeugen, durch Wegdrehen oder hinter Zeitungen. Und trotzdem trifft sie das Blitzlicht der Reporter:innen harsch und schonungslos – wie ein Reh im Scheinwerferlicht werden sie auf den Archivfotografien zum Innehalten

gezwungen, zum Erstarren in der Bewegung. Die Zugehörigkeit oder Herkunft dieser Kleidungsstücke wird ebenso wenig aufgeklärt wie die genauen Hintergründe der Bilder an der Wand. Es ist eine »Never-Ending Story«, wie Jana Müller diese mehrteilige Serie von 2012 betitelt hat, die gleichwohl auch für die anderen Arbeiten im Ausstellungsraum Gültigkeit zu beanspruchen scheint (Abb. 20). Sehen wir mit Blick auf die Berichterstattung der Gegenwart doch mehr denn je, wie sich historische Ereignisse wiederholen und die Menschheit aus den Fehlern der Vergangenheit nicht gelernt zu haben scheint.

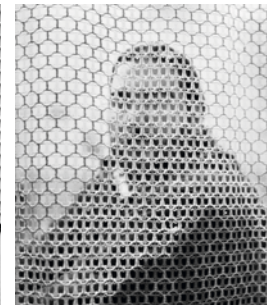
Dies trifft nicht nur auf geopolitische Konflikte und kriegerische Auseinandersetzungen zu, sondern ist auch auf sozialpolitischer und rein zwischenmenschlicher Ebene zu beobachten. Krieg und Verfolgung bilden häufig den Ausgangspunkt für Migrationsbewegungen. Manchmal ist es auch nur die Hoffnung auf ein besseres wirtschaftliches Leben, das Menschen dazu veranlasst, ihre Heimatländer zu verlassen und andernorts einen Neuanfang

zu wagen. Leichtfertig wird ein solcher Entschluss sicher nicht getroffen – und mit Blick auf die bisweilen nicht vorhandene Willkommenskultur, wie wir sie aktuell in den meisten Ländern des Globalen Nordens erleben, gewiss häufig bereut. Dies führt dazu, dass eingewanderte Menschen selten aus der Rolle der »Anderen«⁵ herauskommen. **Loredana Nemes** (*1972 Hermannstadt, Rumänien) beschäftigt sich in ihrer Serie »beyond«, 2008–2010 mit eben diesem ausgrenzenden Bild »der Anderen«. Dabei konzentriert sie sich auf muslimische Männer in Berlin, die sich in türkischen oder arabischen Lokalen und Caféhäusern aufhalten. Diese Orte stellen Safe Spaces dar, in welchen sie sich frei von Diskriminierung und Vorurteilen bewegen und austauschen können. Auch auf Loredana Nemes wirkt diese Welt fremd, denn Frauen haben in der Regel keinen Zutritt zu ihr. Was sind das für Menschen, die sich allenfalls schemenhaft auf den milchigen Scheiben abzeichnen, wenn es draußen dunkel ist? Die Künstlerin nähert sich ihnen mit Bedacht an, ohne sie aus

ihrem Umfeld herauszulösen. Sie fotografiert ihre Gesichter durch die milchigen, texturierten oder mit Jalousien und Vorhängen versehenen Fenster hindurch (Abb. 17).

Aus den kollektiven Schattenrissen blicken uns Individuen entgegen, die über eigene Wünsche und Sehnsüchte verfügen und uns vielleicht auch dazu auffordern, »beyond«, also über den eigenen Teller- und Rand hinauszuschauen, die eigene Oberflächlichkeit abzulegen und (die) Menschen nicht über ihr Aussehen oder unvertraute Rituale zu definieren. Gleiches gilt für den Hang, über das Aussehen einer Person auf ihre »Herkunft« zu schließen. Insbesondere heute, in einer globalisierten Welt, kann diese Haltung nur als hoch problematisch gewertet werden. Ein Umstand, den die Künstlerin **Frida Orupabo** (*1986 Sarpsborg, Norwegen) selbst oft erlebt (hat). Als Schwarze Person wurde und wird sie häufig nicht als Norwegerin wahrgenommen. Und als Schwarze Frau läuft sie Gefahr, zur Projektionsfläche für Objektifizierung und Hypersexualisierung

Abb. 17
Loredana Nemes,
aus der Serie:
beyond, 2008–2010



zu werden. Race, Sexualität, Gewalt und Identität sind denn auch die Schlüsselthemen, denen sich Frida Orupabo widmet. Der Schwarze Körper steht dabei im Mittelpunkt und wird in den physischen und digitalen Collagen von der Künstlerin aus Zu- und Ausschnitten vorgefundenen Bildmaterials aus analogen und digitalen Archiven, das häufig kolonialistischen Kontexten entstammt, neu komponiert. Da das Ausgangsmaterial beinahe ausschließlich fotografischer Natur ist, reflektiert die Künstlerin zugleich über den gewaltvollen Umgang mit dem Fotoapparat und die inhaltliche Ausrichtung von Archiven; wie sie zu Instrumenten kolonialen Handelns wurden und wie mit ihnen auch heute noch diffamierende Bilder erzeugt und verbreitet werden. Auch für die Kunstwerke in dieser Ausstellung wie »A lil help«, 2021 (Abb. Titel), »White thoughts«, 2023 oder »Self«, 2023 zerstückelt und zerschneidet die Künstlerin dieses diffamierende Bildmaterial und setzt es in Überlagerungen zu neuen Bildinformationen zusammen. Die Kompositionen sind mitnichten eindimensional, wie die Denkweise der ursprünglichen Bildproduzent:innen, die Schwarze Körper auf rassistische Klischees reduzieren. Vielmehr sind sie ebenso vielschichtig wie die Leben, die sich in ihnen verbinden. Schonungslos hält uns die Künstlerin den Spiegel vor und lässt uns dabei über unsere eigenen Vorurteile und stereotypen Denkmuster stolpern.

Der Körper als Träger von sozialen und kulturellen Bedeutungen spielt in der Kunst eine elementare Rolle. Er ist nicht nur Objekt oder Leinwand, sondern auch Aktionsraum, mit Hilfe dessen die Grenzen

zwischen Performance und Bild zunehmend durchlässig werden. Als **VALIE EXPORT** (*1940 Linz, Österreich) 1968 **Peter Weibel** (*1944 Odessa, Ukrainische SSR – 2023 Karlsruhe, Deutschland) an einer Hundeleine über die Kärntner Straße in Wien führte, verursachte dieser ungewöhnliche Anblick heftige Irritationen auf der traditionsreichen Einkaufsstraße. Die Aktion »Aus der Mappe der Hundigkeit«, 1968/1969 wurde fotografisch wie filmisch festgehalten und zeigt die verstörten, teilweise auch belustigten Blicke der vorbeilaufenden Männer und Frauen. Peter Weibel präsentiert sich hier als domestiziertes Wesen, das von der Gunst VALIE EXPORTS abhängig ist. Mit dieser Umkehrung wird die normative Ordnung der Geschlechterrollen offengelegt und in ihrer Zuspitzung gleichsam bloßgestellt. Ein feministischer Akt der Befreiung, wie er zwischen den 1960er und 1980er Jahren auch andernorts vielfach zu beobachten ist und bis heute in der Kunst verhandelt wird. Zunehmend rückt die Künstlerin selbst ins Zentrum ihrer Betrachtung: fragend, analysierend, suchend. **Annegret Soltau** (*1946 Lüneburg, Britische Besatzungszone) widmet sich in ihrer Kunst sehr persönlichen Themen, die jedoch pars pro toto als gesamtgesellschaftliche Auseinandersetzungen mit dem Frausein im Allgemeinen und der Mutterschaft im Speziellen verstanden werden können (Abb. 18). Für »Ich bedrückt«, 1978 nutzt sie ein fotografisches Negativ, das sie selbst an einem Tisch sitzend und den Kopf in die Armbeuge gelehnt zeigt. In einer Sequenz von sechs Bildern ritzt und kratzt sie so lange in die Oberfläche des Negativs, bis ihr gesamter Körper verschwunden ist.



Abb. 18
Annegret Soltau, Selbst, 1975

Von jedem dieser sechs Stadien fertigte Annegret Soltau einen Abzug an, der den schrittweisen Prozess der Auslöschung dokumentiert. Verletzungen dem fotografischen Material zuzufügen, das eigene Gesicht, den eigenen Körper zu zerkratzen oder zu übernähen, stellt eine besondere Form des Ikonoklasmus dar. Es ist ein

Tabu, das insbesondere auf fotografische Bilder zutrifft. Hier sind die Hemmungen nach wie vor besonders groß, das Konterfei eines geliebten Menschen oder gar seiner selbst zu zerstören; als würde doch eine Spur dieser Person der Fotografie anhaften bzw. im Material weiterleben. Aufnahmen von Menschen fallen in der

Abb. 19
Gabriele Stötzer, Das Kleid – übermalt, 1982



Regel erst dann einem Akt der Zerstörung zum Opfer, wenn sie jemanden verletzt haben. Selten geht es dann darum, sich einfach nur des Bildes zu entledigen (wegwerfen würde ausreichen), nein, es wird in kleine Fetzen zerrissen. Man will der Person selbst wehtun.

»Kunst ist für mich existenziell. Es ist authentisch, schonungslos [...] [Man] reißt sich eigentlich die Brust auf«⁶, formulierte **Gabriele Stötzer** (*1953 Emlen, DDR) 2023 die existenzielle Bedeutung, die die Kunst in ihrem Schaffen einnimmt. Nicht weniger als schonungslos ist ihr Vorgehen, wenn sie den Körper einer Frau so lange mit Mull umwickelt, bis er geradezu mumifiziert und zeichenhaft zurückbleibt. »Mumie« heißt denn auch diese Arbeit aus dem Jahr 1984. Wird der Kopf der Frau anfänglich noch ausgespart, ist auch dieser schlussendlich umwickelt, sodass er zunächst nichts mehr sagen und bald auch nichts mehr sehen kann. Unfähig gemacht zur Kommunikation, bewegungslos, gefangen, hilflos wird dieser Körper zur Chiffre für zahlreiche Schicksale von Frauen, die sich durch gesellschaftliche Zwänge oder physische wie psychische Gewalt jeglicher Handlungsfähigkeit beraubt sehen (Abb. 19). Vielleicht auch eine Reflexion über ihre eigene Erfahrung während ihrer Inhaftierung im Zuchthaus Hoheneck 1977, mit welcher das DDR-Regime die Künstlerin infolge einer Unterschriftenaktion gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns schlicht mündtot machen wollte. In einer weiteren Arbeit von 1982 setzt Gabriele Stötzer diesen Zwängen ein

energisches »aber« entgegen. Mit dem Finger schreibt sie das Wort auf ein weißes Stück Stoff, zerknüllt es, um es dann wieder auseinanderzufalten. Deutlich verblasst, allerdings noch sichtbar, blickt uns dieses »aber« entgegen – rebellisch und widerständig, ein Zeichen ihrer ungebrochenen Resilienz.

Kunst als »aber«, die sich in den Weg stellt, über die man stolpert. Fotografie, die nicht gefallen will, sondern infrage stellen möchte. Künstler:innen, die unaufhörlich hinterfragen, nachfragen, erfragen. »Aber?« Nicht gefällig, sondern überfällig. Kunst, die zum Hingucken auffordert, häufig und immer und immer wieder. Auch zum Hinhören, zum Fühlen und Erspüren. Die nicht nur den Geist, sondern auch den Körper und gewiss auch die Seele ergreift. Eine:n in Besitz nimmt – oder zumindest nicht so einfach loslässt. Weil sie stört. Weil sie piekst. Weil sie uns ins Wanken bringt.

1 Die vorangegangene Ausstellung der Kunststiftung DZ BANK »Kybernetik. Vernetzte Systeme« (04.06.–18.10.2025) hat sich dem Thema der Künstlichen Intelligenz gewidmet und den Begriff vielschichtig hinterfragt; vgl. die ausstellungsbegleitende Publikation »Kybernetik. Vernetzte Systeme«, die unter https://kunststiftungdzbank.de/vermitteln/#/ausst_publ abgerufen werden kann.

2 Johannes Franzen, E-Mail vom 24. August 2025 an die Verfasserin.

3 Paul Watzlawick, Janet H. Beavin, Don D. Jackson: Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien, Bern, Stuttgart, Wien 1969, 2.24, S. 53.

4 Stroop änderte 1941 »aufgrund weltanschaulicher Einstellung« und im Andenken an seinen verstorbenen Sohn seinen Vornamen von Josef zu Jürgen; vgl. Ernst Klee: Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, Frankfurt am Main 2005, S. 609.

5 Weitere Informationen zum Thema »Othering« finden sich auf <https://profession-politischebildung.de/grundlagen/grundbegriffe/othering/> (letzter Zugriff: 01.09.2025).

6 Gabriele Stötzer in: Kunst nach 1945, Städel Museum, 2023, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=bYQh5SfsmMg> (letzter Zugriff: 30.08.2025).

Nächste Seite: Abb. 20
Jana Müller, Never-Ending Story, 2012



Eine kurze Problemgeschichte des Fehlers

Tobias Muno

»Media is sensational«
(Jack Goldstein)

Über die Erfindung des Fehlers

Warum ist es so schwer, einen positiven Begriff des Fehlers, des Dysfunktionalen und Widrigen, des Scheiterns, ja des Stolperns zu finden? Wieso ist »Fehler« für die Philosophie nach wie vor beheimatet im Sinnfeld des »Malum«, des Bösen, Üblen, Verkehrten und Nichtigen, obwohl sein schlechter Ruf längst als überholt gelten kann? War doch gerade die Neuzeit bemüht, das »Malum« zugunsten von Fortschritt und Freiheit aufzulösen. Der Akzent der Frage nach dem »Bösen« verlagerte sich um 1600 vom mittelalterlichen Fragen nach dem »Was« zum neuzeitlichen *innerweltlichen* »Wie«.¹ Es ging nicht mehr darum, Übel (wie z. B. Erdbeben) als Gottesstrafen zu interpretieren. Vielmehr waren sie als natürliche Prozesse aufzufassen, die für »uns« nur deshalb katastrophal endeten, weil wir sie nicht *richtig denken* und antizipieren konnten.

In dieser Suche nach dem »richtigen« Denken verbarg sich jedoch zugleich eine Krise: Die mittelalterliche »hierarchisch gestufte Ordnung der Wirklichkeit« wich

der neuen Auffassung, »alles bestünde gleichartig nebeneinander«². Für die gemeinsam erlebte Welt bedeutete dies: Alles konnte nun gleichermaßen wahr wie auch falsch sein. Beispielhaft zeigt sich diese Krise im zweiten Akt von Shakespeares »Hamlet«. Hamlet beharrt dort gegenüber seinen Freunden darauf, dass Dänemark für ihn ein Gefängnis sei, »denn es gibt nichts in sich Gutes oder Schlechtes, nur unser Denken macht's dazu«³.

Wenn das »Malum« allein die Frage betrifft, wie man über etwas denkt, dann kann das Denken *für Hamlet* aus Dänemark eben auch ein Gefängnis machen, und zwar nicht nur in einem metaphorischen Sinn. Inmitten des massenmedialen Spektakels der »Neudeutung« im Zuge der Reformation provozierte diese Feststellung aus dem Mund eines Prinzen die epochale Herausforderung der Neuzeit: Wie kann man richtiges von falschem Denken unterscheiden?

Etwa vierzig Jahre nach der Erstaufführung von »Hamlet« formuliert René Descartes 1637 mit seiner »Abhandlung

über die Methode« eine Antwort. Er leitet seinen entscheidenden Gedanken damit ein, dass unsere Vorstellungen sowohl im Traum als auch im Wachen die »gleichen« seien und dass auf diese Weise alles falsch sein könne.⁴ In den darauffolgenden »Meditationen« (1641) findet das »Malum« seinen Superlativ im »Genius malignus«, dem Täuschergott, der den radikalisierten Zweifel hervorruft, schlechthin *alles* sei fehlerhaft. Doch wenn die Welt ein einziger Fehler ist, wie sinnvoll kann dann das Zweifeln noch sein? Hier beginnt der Zweifelnde am Zweifeln zu zweifeln – und diese Grenze des Zweifels wiederum provoziert die Evidenz des »Ich bin«. Auch wenn die Welt zweifelhaft ist, so ist doch unbezweifelbar, dass *ich zweifle*.

Das *richtige Denken* in einer fehlerbaren Welt bedeutet also, unablässig zu zweifeln, ja die Unterstellung des Fehlerhaften ist für den neuzeitlichen Menschen zum Prinzip geworden. Und doch stehen wir auch 400 Jahre nach Descartes ohne einen Begriff da, der die produktive Seite des Fehlers – als Bedingung von Lernen, Fortschritt und Freiheit – unterstreichen würde.

Wenn wir »Fehler« einmal definieren, fällt seine enge Beziehung zu prozessualen Denkformen wie dem Zweifeln auf: Ein Fehler ist die Diskrepanz zwischen dem, was wir gemacht haben, und dem, was wir eigentlich vorhatten, zu tun. Erst vor dem Hintergrund von Zukunft und Vergangenheit erhält der Fehler so seine Gestalt, nämlich als *Unterbrechung des Fortschritts*. Zugleich tut sich erst in dieser Zäsur der Raum auf, einmal vor- und zurückzuschauen und sich seines Fortschreitens zu vergewissern.

Im Stolpern unterbrechen wir die Rhythmik des Gehens, bleiben stehen und machen uns klar, wo wir sind und wo wir hinwollen. Insofern ist das Stolpern weniger eine Unterbrechung des Gehens als ein Medium seiner Bewusstwerdung. Es gibt unzählige philosophische Anekdoten zum Gehen, angefangen von den Peripatetikern über Kants Spaziergänge bis hin zu Heideggers »Holzwegen«. Sie alle spielen darauf an, dass Gehen und Denken ein Fortschreiten sind. Doch was ist mit seiner Unterbrechung, dem Stolpern, das doch gerade für Philosophinnen und Philosophen bedeutsam sein müsste?

Warum wir den Fehler verheimlichen wollen

Es gibt einen berühmten Stolperer gleich zu Beginn, an dem sich die eigenartige Haltung des Denkens gegenüber dem Fehler nachzeichnen lässt: Thales von Milet, der erste Naturphilosoph, stolperte unter dem schallenden Gelächter einer Thrakerin in einen »Brunnen«, die daraufhin spitzzüngig bemerkt, er interessiere sich wohl so sehr für die Dinge am Himmel, dass er die vor seinen Füßen nicht mehr sehe. Diese Anekdote erzählt Platon im »Theätet«, einem Dialog, der nach einer Definition von Wissen fragt. Worüber macht sich Platon hier lustig und was hat das mit der Inklusion des Fehlers für unsere Zeit zu tun?

Thales müssen wir uns eher als einen pragmatischen Denker, als den Erfinder des Optionshandels auf Olivenennten vorstellen, denn als einen zerstreuten Professor. Er hatte ein Verfahren entwickelt, um die Tag- und Nachtgleiche und eine

Sonnenfinsternis vorhersagen zu können, und dass er dies vermochte, ging vor allem auf eine lange Serie »empirischer Beobachtungen« zurück.⁵

Platon bettet die Anekdote in die Erläuterung eines bestimmten »Typs« von Bürger (Bürokrat, Sophist) ein, der Sokrates zufolge unfähig ist, jemals zu »Wissen« zu gelangen, da er sein Denken in einen ganz bestimmten Rahmen einpercht. Die Schlimmsten von ihnen würden nicht einmal die Erfahrung machen, dass sie nichts wissen, denn sie richteten sich ausschließlich auf das Fernste und ignorierten alles in ihrer Nähe. Um dieses Ungleichgewicht von Nähe und Ferne zu illustrieren, wird die Thales-Anekdote als Beispiel vorgebracht.

Das Gelächter der Thrakerin entzündet sich nicht zufällig am Brunnen, der weniger ein Schacht als ein großer, flacher Pool war, in dem sich nachts der Sternenhimmel spiegelte und der es erlaubte, die Sternbewegungen zu kartografieren. (Ein solcher »Himmelspiegel« wurde beispielsweise jüngst in Mozia entdeckt.) Thales stolpert also über den Rahmen seiner Erkenntnis, nämlich das Medium des Himmelsbildes, und das Gelächter galt folglich der »Unerfahrenheit, dem Ungeschick und der Ahnungslosigkeit«, die »Typen« haben, die sich nie für das »Nächste«, sondern nur für das »Fernste« interessieren.⁶ Sie gleichen den Vögeln, die versuchen, die von Zeuxis »wie echt« gemalten Trauben aufzupicken.

In der Anekdote wiederholt sich Platons Bild-Kritik, die sich auf zwei Punkte verkürzen lässt. Zum einen erschwere das Bild das Erkennen des Wahren, und zwar durch die Gefahr einer Verwechslung mit seinem

Original. Wenn wir beispielsweise eine Fotografie anschauen, sehen wir meist nicht die »Fotografie«, sondern das, was sie uns zeigt. Zum anderen zeige sich im Medium immer nur das äußere Bild und nicht das »Wesen« oder »Sein« der Sache. Der in den Brunnen stolpernde Thales stolpert gerade nicht in die Sterne, sondern in ihr Bild. Wie kann der Brunnen als optisches Instrument dann aber der Rahmen sein, etwas Wesensmäßiges über den Himmel zu erfahren, wenn er doch in seiner Seinsart von diesem grundverschieden ist? Ob eine Fotografie wahr ist, wird nicht durch die Behauptung geklärt, das Fotografierte sei *genau so* gewesen, sondern indem wir verstehen, was uns das Fotografierte hier und jetzt zeigen soll. Wir können sie für »wahr« halten, obwohl sie etwas zeigt, dass nicht »da« ist, weil der Akzent auf dem Zeigen der Fotografie liegt und nicht auf ihrem Motiv.

Francis Bacon (1561–1629) dreht die Thales-Anekdote um und zeigt darin die neue wissenschaftliche Betonung des Medialen auf, die ab jetzt das *richtige Denken* auszeichnet. Er amüsiert sich über die Torheit von Thales, sich nicht auf das *Bild* des Himmels einzulassen und folglich zu stolpern, weil er die Sterne direkt sehen will. Für die moderne Erfahrung dagegen sei gerade die Einsicht entscheidend, dass man gewisse Objekte erst dann erkennen kann, wenn sie indirekt, vermittelt durch ein Medium wahrgenommen werden.⁷

Platons Kritik am Bild folgt der Intuition, die wir beispielsweise gegenüber dem Medienkonsum unserer Kinder wiederholen, um sie davor zu schützen, unerfahren, ungeschickt und ahnungslos wie diese »Typen« zu werden. Zugleich

leben wir in einer von Wissenschaften geprägten Welt, deren explizite Grundlage der »methodische Zweifel« ist, in dessen Konsequenz das Medium zum Erkenntnis-mittel erhoben wurde. Wir leben in zwei unvereinbaren Welten, die in der Frage nach dem Bild kollidieren: Es sind einerseits Täuschungen, ja, aber wir sind gerade durch die Täuschung zur Evidenz gekommen (Wissenschaft). Und gerade, weil es Täuschungen sind, erfahren wir umgekehrt nichts »Wesentliches« über die Welt.

Aber was hat das Ganze mit der Schwierigkeit zu tun, zu einem positiven Begriff von »Fehler« zu gelangen?

Was Descartes mit dem Einbezug des »Malum« bzw. der Rehabilitierung des Fehlers als radikalem Zweifel möglich machte, war, das Bewusstsein selbst zu einem Medium umzudeuten. Indem der Zweifel, die Unterstellung von Fehlbarkeit, im Bewusstsein stattfindet, konnte es selbst als Medium in den Blick geraten, nämlich als Psyche: als etwas Wahres, das nie direkt »da« ist, sondern sich nur indirekt repräsentieren kann. Die Psyche ist Bewegung und hat das, was ihr »fehlt« und dessen wir im Stolpern gewahr werden, stets noch einzuholen. Das Bewusstsein ist so nicht nur Repräsentanz dessen, was fehlt, sondern selbst der rehabilitierte Fehler in Präsenz: Es denkt sich als Bewegung.

Würde ich nun den *radikalen Zweifel* kritisieren – was notwendig ist, um einen positiven Begriff von »Fehler zu erhalten –, setze ich den »Fehler« bereits als unumgänglich voraus: Ich zweifle am Zweifeln. Es ist unmöglich, die Inklusion des Fehlers als »philosophischen Begriff« abzuschlie-

ßen, ohne diese Grenze, die das *richtige Denken* uns Modernen heute zieht, zu übertreten. Jeder positive Begriff des Fehlers ist eine Vorwegnahme der Unterstellung von Fehlbarkeit, und zwar nicht als Unterbrechung der Bewegung, sondern als ihr Abbruch. Auch wenn der Zweifel zur Wahrheit führt, ist er nicht selbst schon »Wahrheit«. Wenn das Stolpern zum Ziel wird und der Fehler ein Schritt zum Erfolg, dann ist der Fehler kein »Malum« mehr und das Stolpern ausdrücklich zu begrüßen. Aber ein Fehler ist ja genau deshalb ein Fehler, weil man ihn *nicht* wiederholen will. Und wenn das, was fehlt, als Fehlendes da ist, bedarf es keiner Bewegung mehr, um es einzuholen. Das Bewusstsein kann also, ebenso wie die Fotografie, nicht geschlossen sein.

Ein möglicher Begriff des guten Fehlers

Ich möchte anstelle eines philosophischen Begriffs für die »positive« Wendung des Fehlers eine bestimmende Zuschreibung vornehmen. Sie bringt uns jedoch zu einem bedeutenden Begriff. Als ich mit meiner Tochter eine neue Hose aussuchen wollte, bestand sie darauf, eine im Used-Look zu bekommen. Ich konnte nicht nachvollziehen, wieso sie eine gebrauchte einer fabrikneu aussehenden Hose unbedingt vorzog. Sie erklärte mir, dass man sich auf diese Weise erspare, der Hose eine Geschichte geben zu müssen. Meine Tochter erklärte mir, was Walter Benjamin in einem frühen Entwurf seines Aufsatzes »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« mit »Aura« bezeichnet:

»Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. [...] Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren ›Sinn für das Gleichartige in der Welt‹ [...] so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.«⁸

Eine Ferne, die uns nahekommt, ist sonderbar nicht nur, weil sie den Raum (Distanz) aufhebt, sondern auch die Zeit (»Geschichte«). Sie vollzieht dies nicht so sehr als das »Gespenst«, das Hamlet heimsucht, sondern als »Gespinst« – als flüchtiges Gewebe. Der wesentliche Unterschied zum Gespenstischen besteht darin, dass das Gespinst uns nicht als Vergangenheit einholt, sondern als Wollmaus aus Staub und Fasern, als *Hier* und *Jetzt*, als vergängliche »Einzigartigkeit«. Es ist so flüchtig, dass man seiner durch einen »Rahmen« habhaft werden will, doch dies gelingt nur auf Kosten seiner auratischen Unmittelbarkeit, da das Foto dem Wesen des Flüchtigen gerade widerspricht. Aber was ist die Motivation für eine solche »Entschälung« der Dinge aus ihrem raumzeitlichen Eingewebt-, ihrem Gebraucht-, ihrem »Used«-sein?

Es ist, wie Benjamin sagt, der Sinn für das »Gleichartige« in der Welt, und zwar als Gleichartigkeit *des Fehlbaren*, die sich im radikalen Zweifeln äußert. Wie bereits ausgeführt, ist es der Modus operandi unserer Epoche, unablässig »nach-vorne« zu zweifeln, auch an sich selbst. Doch worauf zielt das letztlich? Genau das bleibt konsequenterweise offen, da sich das

Zweifeln nicht mit dem Zweifel abschließen lässt. Indem man es trotzdem immer wieder versucht und beispielsweise *richtig* »erklären« möchte, entgleitet einem die eigene Nähe und man »verzweifelt« an sich selbst und seiner »Einzigartigkeit«. Sie ist eben flüchtig, sprich: auratisch. Und damit offen für die gleichartige Subjektivität, für die anderen »Egos«, die mir zuvor in meiner absoluten Selbstvidenz verwehrt geblieben sind.

Es ist diese Offenheit, die meine Tochter aufsucht, wenn sie den »Used-Look« wählt, um zu antizipieren, wie sie die Leute auf der Straße fragen werden, ob diese Jeans *wirklich* »used« sei. Es ist die Aura des »Offenen«, in der wir als »Offene Gesellschaft« und »Offenes Kunstwerk« den Fehler in uns aufnehmen und dem Subjektiven auf diese Weise zu dem Recht verhelfen, »gleich« zu sein. Wir müssen nichts und niemanden mehr dafür verurteilen, nicht »wahr« zu sein, weil uns die Flüchtigkeit der »Wahrheit« zu einer auratischen Begegnung mit dem Offenen geworden ist.

1 »Malum«. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Darmstadt 1980, Band 5, S. 652–706, hier S. 654.

2 Emerich Coreth: Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts, Stuttgart 2008, S. 13.

3 William Shakespeare: Hamlet, Ditzingen 1984, S. 135.

4 Vgl. René Descartes: Discours de la Méthode | Von der Methode, Hamburg 1964, S. 53.

5 Vgl. Geoffrey S. Kirk, John E. Raven, Malcolm Schofield, Karlheinz Hülser: Die vorsokratischen Philosophen. Einführung, Texte und Kommentare, Berlin 2001, S. 90.

6 Vgl. Platon: Theaitetos. In: Platons Werke II,1, Berlin 2020, S. 643.

7 Hans Blumenberg: The Genesis of the Copernican World, Massachusetts 1987, S. 42–43.

8 Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. In: ders., Gesammelte Schriften, Band I, 2, Frankfurt am Main 1991, S. 431–469, hier S. 440.



Abb. 21
Philipp Goldbach, Lossless Compression, 2017

Abzug

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

Audioinstallation

Audioinstallationen sind eine Form der Medienkunst, in welcher der Klang als solcher das Kunstwerk darstellt.

Bewegtbild

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

Blaupause

Unter Blaupause versteht man unterschiedliche, meist veraltete Kopierv Verfahren, in denen Durchschreibepapier wie z. B. Blaupapier oder Kohlepapier verwendet wird. Durch den Einsatz von Durchschlagpapier entsteht beim Schreiben oder Drucken auf Papier eine Kopie auf der darunterliegenden Papierschicht. Mehrere übereinander-gelagerte Schichten sind möglich.

Collage

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

Diapositiv

Als Diapositiv beschreibt man einen positiven transparenten Filmstreifen. Meist wird dieser zerschnitten und in Rähmchen eingespannt. Mit »Dia« ist umgangssprachlich der positive Filmstreifen mitsamt dem Rähmchen gemeint, das in der Regel in einen Projektor eingelegt wird.

Digitaldruck

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

Direktbelichtung

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

Fotoradierung

Bei einer Fotoradierung werden das Negativ und/oder der hiervon angefertigte Abzug einer analogen Fotografie mit einer Radiernadel bearbeitet. Durch das Einritzen in das fotografische Material entstehen in der chemischen Entwicklung jeweils helle oder dunkle Linien auf dem Abzug.

Generative Adversarial Network

»Generative Adversarial Network« (GAN) (auf Deutsch etwa: erzeugendes gegnerisches Netzwerk) beschreibt ein Modell der Informationsverarbeitung, das meist für das Erstellen von Bilddaten eingesetzt wird. GANs bestehen aus zwei künstlichen Netzwerken, dem Generator und dem Diskriminator. Dem Diskriminator werden initial Datensätze wie zum Beispiel Fotografien zugeführt. Der Generator erzeugt neue synthetische Daten. Diese Daten sind anfangs zufallsgenerierte strukturlose Bildpunkte. Basierend auf der Rückmeldung des Diskriminators gleicht der Generator die Bildinformationen an. Der Diskriminator unterscheidet zwischen initialen und vom Generator erzeugten Daten. In der Regel erfolgt die Entwicklung der beiden Netzwerke so lange, bis der Diskriminator

kaum noch zwischen vom Generator erzeugten und eingespeisten Daten unterscheiden kann. Ist diese Angleichung vollzogen, stagniert der Prozess. Zur Weiterentwicklung bedarf es der Zuführung von neuen Daten. Die zur Verfügung gestellten Datensätze sind stets in ihrer Anzahl begrenzt und können nie die Gesamtheit der Umwelt abbilden.

Handabzug

Abzüge, die von der Künstlerin oder vom Künstler selbst manuell in der Dunkelkammer hergestellt werden, werden Handabzüge genannt. Der Handabzug unterscheidet sich dadurch von maschinell angefertigten Abzügen.

Lithografie

Die Lithografie wird auch als Steindruck bezeichnet. Es handelt sich dabei um ein Flachdruckverfahren, das keine Höhenunterschiede auf der Druckebene vorweist. Zunächst wird fetthaltige Tinte oder Kreide auf eine glatte Steinplatte aufgetragen. Danach wird die Platte mit Salpetersäure und Gummiarabicum behandelt. Da die Oberfläche der Druckplatte durch die chemische Behandlung fettabweisend wird, bleibt die fetthaltige Farbe nur noch dort hängen, wo zuvor die fetthaltige Tinte oder Kreide aufgetragen wurde. Anschließend wird Papier auf die Platte aufgelegt und mit viel Druck angepresst.

Lochkamera

Eine Lochkamera ist ein optischer Apparat, auf dessen Prinzip Kameras gründen. Sie besteht aus einer lichtdichten Kammer mit einem kleinen Loch auf einer Seite. Fallen Lichtstrahlen in diese Öffnung, entsteht auf der gegenüberliegenden Innenseite der Kammer ein seitenverkehrtes Bild der Außenwelt. Im Gegensatz zu einer klassischen Kamera und der Spiegelreflexkamera verfügt eine Lochkamera weder über einen Spiegel noch über ein Objektiv oder einen Auslöser.

Pigmenttintenstrahl Druck

Der Pigmenttintenstrahl Druck unterscheidet sich vom Tintenstrahl Druck durch pigmenthaltige Tinte. Pigmente sind lichtunempfindliche Farbmittel, die als feste Bestandteile in der Farbe vorliegen und nicht gelöst sind. Sie unterscheiden sich daher von Farbstoffen. Das Verfahren bleibt das gleiche:

Ausgehend von einer digitalen Datei wird Tinte aus speziellen Patronen durch kleine Düsen am Druckkopf auf Papier gespritzt.

Tintenstrahl Druck

Beim Tintenstrahl Druck oder Ink-Jet-Print wird Tinte aus Druckerpatronen durch kleine Düsen am Druckkopf meist auf offenesporiges Baumwollpapier gespritzt. Tintenstrahl Drucke basieren auf digitalen Dateien und werden deshalb zu den digitalen Druckverfahren gezählt.

Sofortbildfotografie

Sofortbildfotografie ist ein Sammelbegriff für Verfahren, bei denen ein analoges Bild unmittelbar nach Betätigung des Auslösers und der damit einhergehenden Belichtung des Films entwickelt wird. In den heute gängigen Verfahren wird der Film meist durch Rollen in der Kamera bewegt, wodurch die in den Sofortbilddfilmen enthaltenen und für die Entwicklung eines sichtbaren Bildes notwendigen Chemikalien auf der Bildschicht verteilt werden. Nach dem Verlassen der Kamera entwickelt sich das für unsere Augen sichtbare Bild.

Siebdruck

Der Sieb- oder Durchdruck basiert auf einer Druckvorlage, die aus einem auf einen Rahmen aufgespannten feinmaschigen Gewebe besteht. Das Sieb setzt sich aus farbdurchlässigen und farbundurchlässigen Stellen zusammen. Mit einer Rakel wird Farbe über dieses Sieb gezogen, wodurch das Motiv, das sich auf dem Sieb befindet, auf das darunterliegende Papier gedruckt wird.

Abbildungsverzeichnis

Titelbild

Frida Orupabo, A lil help, 2021
Digitaldrucke, Pigmenttintenstrahldrucke
auf Baumwollpapier, überlagert,
verbunden mit Splintbolzen
Objekt: 142 x 127 x 3 cm
© Frida Orupabo

Abb. 1

Manfred Paul, Mauerfall 1, 1990
Tableau 4-teilig
Sofortbildfotografien
Blatt: je 8,5 x 10,7 cm
Rahmen: 41,2 x 51,2 cm
© Manfred Paul

Abb. 2

Ulrike Königshofer, Aufnahmeapparatur
zur Serie »Graphs«, 2022
Aus der Serie: Graphs, 2022–2023
Von der Künstlerin gebaute Lochkamera
Objekt: 44,5 x 54,5 x 42 cm
© Ulrike Königshofer

Abb. 3

Ulrike Königshofer
No. 12, 2022
No. 27, 2022
No. 36, 2022
No. 43, 2022
No. 47, 2022
No. 100, 2022
No. 62, 2023
No. 74, 2023
No. 82, 2023
No. 87, 2023
No. 91, 2023
No. 95, 2023
Aus der Serie: Graphs, 2022–2023
Gruppe 12-teilig
Direktbelichtungen durch Lochkamera auf PE-Papier
Blatt: je 40 x 50 cm
© Ulrike Königshofer

Abb. 4

Johannes Franzen, appeal of zero, 2022 (Detail)
Generative Adversariale Netzwerke, Bewegtbild,
farbig, ohne Ton
Laufzeit: 00:01:48 (hh:mm:ss)
© Johannes Franzen

Abb. 5

Bruno Zhu, Three Legged Table with Books
and Glases of Water, 2015
Aus der Serie: Table Works
Digitaldruck, Tintenstrahldruck auf Alufolie,
Hasendraht
Objekt: 79,4 x 88 x 120 cm
© Bruno Zhu
Foto: Norbert Miguletz

Abb. 6

Philipp Goldbach
Lossless Compression, 2017 (Detail)
70.000 gerahmte Kleinbilddias
Installation: 261,5 x 320 x 6 cm
© Philipp Goldbach, VG Bild-Kunst, Bonn 2025
Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 2017
Foto: Katja Illner

Abb. 7

Anna Malagrida, Quai de Seine I, 2009
Aus der Serie: Escapates, 2008–2009
Digitaldruck, Pigmenttintenstrahldruck
auf Baumwollpapier
Rahmen: 175 x 150 x 5 cm
© Anna Malagrida, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Abb. 8

Tatiana Lecomte,
Es gibt keinen Stroop Bericht mehr!, 2017–2018
Tableau 82-teilig
Blaupause
Blatt: je 29,7 x 21 cm
Installation: 278 x 406 x 26 cm
© Tatiana Lecomte, VG Bild-Kunst, Bonn 2025
Ausstellungshalle der Kunststiftung DZ BANK,
Frankfurt am Main 2019, Foto: Norbert Miguletz

Abb. 9

Gerhard Gäbler, Montagsdemonstration,
Leipzig, 4. Dezember 1989, 1989
Aus der Serie: Herbst 1989
Abzug auf Silbergelatinebarytpapier
Blatt: 50 x 60 cm
© Gerhard Gäbler

Abb. 10

Johannes Brus, Teller, 1978
Tableau 9-teilig
Handabzüge auf Silbergelatinebarytpapier,
handkoloriert
Blatt: je 67,5 x 99 cm
Rahmen: 215 x 308 x 5 cm
© Johannes Brus, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Abb. 11

Anna Vogel, Translator V, 2016
Aus der Serie: Translators
Digitaldruck, Pigmenttintenstrahldruck auf be-
schichtetem PE-Papier, mit Tusche überzeichnet
Blatt: 160 x 120 cm
© Anna Vogel

Abb. 12

Torben Eskerod, Damaged Portrait #1, 2011/2016
Aus der Serie: Damaged Portraits
Digitaldruck, Pigmenttintenstrahldruck
auf Baumwollpapier
Blatt: 137 x 112 cm
© Torben Eskerod, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Abb. 13

Sandra Kranich, Back 4, 2010 (Detail)
Feuerwerk, Bewegtbild, farbig, mit Ton
Laufzeit: 00:01:37 (hh:mm:ss)
© Sandra Kranich

Abb. 14

Paul Pfarr, Eingewachsene Zeit, 1989–1990, (Detail)
Gruppe 12-teilig
Abzüge auf Silbergelatinebarytpapier
Blatt: je 60 x 50 cm
© Paul Pfarr

Abb. 15

Zoe Leonard, Prologue (8th section), 2017/2022
Tableau 5-teilig
Abzüge auf chromogenem PE-Papier
Blatt: je 35,5 x 50,5 cm
© Zoe Leonard
Galerie Capitain Petzel, Berlin 2022
Foto (Detail): Gunter Lepkowski

Abb. 16

Mirosław Bałka, A Crossroads in A., N, E, S, W,
2006
Tableau 4-teilig
Fotolithografien auf Büttenpapier
Blatt: je 56 x 76 cm
© Mirosław Bałka

Abb. 17

Loredana Nemes
Fatih, Kreuzberg, 2009/2012
Ünal, Neukölln, 2009/2012
Chero, Neukölln, 2009/2012
Aziz, Kreuzberg, 2009/2012

Bayram, Wedding, 2010/2012
Ünal II, Neukölln, 2009/2012
Beker, Neukölln, 2009/2012
Aus der Serie: beyond, 2008–2010
Abzüge auf Silbergelatinebarytpapier
Blatt: je 56 x 50,2 cm
© Loredana Nemes

Abb. 18

Annegret Soltau, Selbst, 1975
Abzug auf Silbergelatinebarytpapier,
mit Garn übernäht
Blatt: 50 x 60 cm
© Annegret Soltau, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Abb. 19

Gabriele Stötzer, Das Kleid – übermalt, 1982
Tableau 12-teilig
Handabzüge auf Silbergelatinebarytpapier,
mit Gouache übermalt
Blatt: je 14,8 x 10,5 cm
Installation: 42 x 44,5 cm
© Gabriele Stötzer, VG Bild-Kunst, Bonn 2025
Foto: Gabi Kachold

Abb. 20

Jana Müller
Never-Ending Story 1, 2012
Never-Ending Story 2, 2012
Never-Ending Story 4, 2012
Objekt Nr. 4, 2012
Objekt Nr. 5, 2012
Gruppe 5-teilig
Digitaldrucke, Pigmenttintenstrahldrucke
auf Barytpapier, Holzdekorplatten, Glas,
Kleidungsstücke, Glasplatten
Motiv: 139 x 95 cm, 120 x 94 cm, 142 x 100 cm
Blatt: je 160 x 110 cm
Objektrahmen: je 200 x 140 x 6 cm
Objekte: je ca. 100 x 90 x 5 cm
© Jana Müller
Ausstellungshalle der Kunststiftung DZ BANK,
Frankfurt am Main 2017, Foto: Norbert Miguletz

Abb. 21

Philipp Goldbach
Lossless Compression, 2017
70.000 gerahmte Kleinbilddias
Installation: 261,5 x 320 x 6 cm
© Philipp Goldbach, VG Bild-Kunst, Bonn 2025
Ausstellungshalle der Kunststiftung DZ BANK,
Frankfurt am Main 2021, Foto: Norbert Miguletz

Urheberrechtshinweis:

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

Vermittlungsangebote zur Ausstellung

Öffentliche Führungen

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

Kuratorinnenführung

Donnerstag, 11.12.2025, 18 Uhr; mit Dr. Christina Leber

Denkanstöße

»Erkenntnis. Die Entdeckung des Scheiterns«

Mittwoch, 03.12.2025, 18 Uhr; Dr. Sebastian Schuol (wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg im Kompetenzzentrum für interdisziplinäre Wissenschaftsreflexion) zu Gast in der Kunststiftung DZ BANK

Podiumsgespräch

»Richtungswechsel«

Donnerstag, 15.01.2026, 18 Uhr; ein Gespräch mit Johannes Franzen (Künstler), Sandra Kranich (Künstlerin), Tobias Muno (freier Kunstvermittler und Autor)
Moderation: Dr. Franziska Kunze

Weitere Veranstaltungen im Rahmen der Ausstellung »Stolpern, bitte!« sind in Planung und werden rechtzeitig auf der Webseite der Kunststiftung DZ BANK bekanntgegeben.

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

Ausstellungsansicht
Kunststiftung DZ BANK,
Frankfurt,
Foto: Silviu Guiman



Kunst für Kids

Neben den individuell buchbaren Workshops bieten wir an jedem ersten Samstag im Monat von 15.30 bis 17.30 Uhr »Kunst für Kids« an. Die Teilnehmenden können allein oder in Kleingruppen zu uns kommen und sich durch eigene künstlerische Praxis den Themen der Ausstellung annähern. Das Angebot richtet sich an Kinder zwischen 5 und 12 Jahren. Erwachsene Begleitpersonen sind ebenso willkommen.

Fortbildung für Lehrkräfte

Zu jeder Ausstellung in der Kunststiftung DZ BANK gibt es eine Fortbildung für Lehrerinnen und Lehrer. Diese besteht aus einer einstündigen Führung sowie der Vorstellung der angebotenen Workshops. Das Vermittlungsprogramm wurde an das schulische Curriculum angepasst. Nächster Termin: Mittwoch, 05.11.2025, 16 bis 18 Uhr

Sonderführungen und Workshops auf Anfrage

Ab einer Gruppengröße von 5 Personen können Sie Führungen und Workshops auf Anfrage buchen. Dies gilt für Erwachsene wie für Kinder und Jugendliche ab der Grundschule.

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

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

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

Workshops

Workshop I: Altes zerlegen und Neues gestalten

(Primarstufe, Sek I)

Was passiert, wenn wir Bilder von Gesichtern zerschneiden und anders wieder zusammenfügen? Vielleicht bekommt jemand plötzlich zwei Nasen, Augen auf dem Kopf oder ein riesengroßes Ohr. Oder wir erfinden ein ganz neues Wesen, das es so noch nie gegeben hat!

In diesem Workshop machen wir uns auf die Suche nach Gesichtern: in Zeitschriften, auf Fotos oder selbstgemalt. Wir schneiden aus und setzen sie neu zusammen – mit Schere, Kleber, bunten Stiften, Transparentpapier oder sogar mit Nadel und Faden. So hat auch die Künstlerin Annegret Soltau, deren Werke »Selbst« aus dem Jahr 1975 in unserer Ausstellung zu sehen sind, fotografische Bilder ihres eigenen Gesichts bearbeitet. Der dänische Künstler Torben Eskerod wiederum hat seine titelgebenden »Damaged Portraits«, also »zerstörten Porträts«, weiterverarbeitet, die eigentlich verloren schienen: Nachdem seine Bilder durch eine Flut beschädigt wurden, bildeten sich Schimmelmuster auf den Oberflächen – und genau so fotografierte er die Gesichter erneut.

Workshop II: Kameralose Übertragung

(Primarstufe, Sek I, Sek II)

Manche Bilder bleiben uns lange im Kopf, andere verschwimmen oder verändern sich im Laufe der Zeit. Warum erinnern wir uns an bestimmte Dinge ganz genau – und an andere nur noch vage oder gar nicht mehr? Und was merken wir uns, wenn wir versuchen, ein Bild aus der Erinnerung nachzuzeichnen? Diesen Fragen wollen wir uns mit einer kurzen Bildbetrachtung nähern. Aus dem Gedächtnis bringen wir das Gesehene in immer neuen Anläufen aufs Papier. Wie genau ist unsere Erinnerung? Was haben wir behalten, was vergessen, was dazuerfunden? Anschließend legen wir unsere Zeichnungen auf einem Overheadprojektor übereinander. So entsteht eine Art »Gedächtnis-Mehrfachbelichtung«, bei der die Ungenauigkeiten, Lücken und Überlagerungen unserer Erinnerungen sichtbar werden. Gemeinsam betrachten wir die entstandenen Projektionen und sprechen darüber, wie Erinnerung als Bildquelle funktionieren kann – und wo sie an ihre Grenzen stößt.

Workshop III: Perspektivwechsel

(Sek I, Sek II, gymnasiale Oberstufe/Kerncurriculum Kunst: Q2.1;

Kerncurriculum Deutsch: E2.5, Q3.1, Q3.4, Q4.1)

Wie verändert sich eine Geschichte, wenn jemand anders sie erzählt? Was wir selbst als Scheitern bezeichnen, ist für andere vielleicht ein Umweg: Scheitern ist oft nur eine Frage der Perspektive. Ausgehend von kurzen, anonym verfassten Texten, in denen persönliche vermeintliche Misserfolge beschrieben werden, setzen wir uns mit der Frage auseinander, wie dieselbe Situation aus der Perspektive einer anderen Person erlebt oder interpretiert wird. Dabei geht es nicht nur um das Verständnis für unterschiedliche Sichtweisen, sondern auch um die Möglichkeit, eigene Erfahrungen neu zu deuten.

Durch gezielte Schreibimpulse entstehen erste Sätze oder kurze Szenen, die als Grundlage für einen kreativen Schreibprozess dienen. Diese Texte werden anschließend anonym weitergegeben und von einer anderen Person aufgenommen, fortgeführt oder neu interpretiert. Dabei steht nicht das literarische Können im Vordergrund, sondern das empathische Nachspüren und schöpferische Weiterdenken. Als kreative Zusatzaufgabe entwickeln die Teilnehmerinnen und Teilnehmer ein neues Wort für »Fehler« – eines, das nicht negativ konnotiert ist, sondern Neugier und Weiterentwicklung in den Vordergrund stellt.

Workshop IV: Wort für Wort

(Sek I, Sek II, gymnasiale Oberstufe/Kerncurriculum Kunst: Q1.2, Q1.5, Q2.2, Q2.4, Q2.5;

Kerncurriculum Deutsch: Q2.3, Q3.4; Kerncurriculum Geschichte: Q2.3, Q2.6, Q3.6, Q4.2)

Die Künstlerin Tatiana Lecomte hat in ihrem Werk »Es gibt keinen Stroop Bericht mehr«, 2017/2018 ein historisches Dokument aus dem Zweiten Weltkrieg in seine Einzelteile zerlegt. Der Verfasser des Berichts, Jürgen (Josef) Stroop, war ein SS-Gruppenführer und Generalleutnant der Polizei im Warschauer Ghetto. Als Kommandant war er für die Niederschlagung des Aufstands verantwortlich und hat 1943 ein Album mit Fotos und anderen Materialien zusammengestellt, das unter dem Titel »Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk in Warschau mehr« 2017 zum Weltdokumentenerbe erklärt wurde.

Die Künstlerin hat den Text in einzelne Wörter fragmentiert und diese alphabetisch nach ihrer Häufigkeit sortiert. Ihre Methode erinnert an eine Strafarbeit – monoton, wiederholend, beinahe mechanisch. Und doch ist es genau diese Form der Auseinandersetzung, die eine doppelte Bewegung erlaubt: Während sie den Text durch das Abschreiben verinnerlicht, schafft sie zugleich eine kritische Distanz zum Inhalt. Sprache wird zum Material, das hinterfragt, umgedeutet und transformiert werden kann.

Diese Herangehensweise greifen wir in unserem Workshop auf. Auch wir arbeiten mit vorhandenem Textmaterial, das wir dekonstruktiv untersuchen: Aus einem gegebenen Text filtern wir gezielt einzelne Wörter, aus denen neue Sätze entstehen – Fragmente, Neuformulierungen, vielleicht auch bewusste Brüche. Die gefundenen Wörter und Sätze werden anschließend kreativ hervorgehoben, eingerahmt, verfremdet oder ergänzt.

Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
»Stolpern, bitte!«
30.10.2025–14.02.2026

Herausgeberin

Christina Leber

Redaktion

Claudia Haevernick

Bildredaktion

Jana Zimmermann
Jan Steuer

Texte

Franziska Kunze, Christina Leber,
Tobias Muno

Glossar

Jan Steuer

Lektorat

Anna Sophia Herfert
Dr. Cathrin Nielsen,
LEKTORATPHILOSOPHIE.DE

Grafische Gestaltung

Burkardt + Hotz
Büro für Gestaltung GbR
GABC GmbH

Produktion und Druck

KOMMINFORM GmbH & Co.KG
ColorDruck Solutions GmbH

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

Printed in Germany
Printausgabe:
ISSN 2748-3681
ISBN 978-3-9826894-2-5

DZ BANK Kunststiftung gGmbH
Platz der Republik
60325 Frankfurt am Main

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

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

Ausstellung

Kuratorinnen der Ausstellung

Franziska Kunze
Christina Leber

Ausstellungsmanagement

Dietmar Mezler

Registral

Dietmar Mezler

Kustodin

Jana Zimmermann

Assistenz der Kustodin

Jan Steuer

Bildung und Vermittlung

Tomke Aljets

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit

Claudia Haevernick

Kunstvermittlung

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

Konservatorische Betreuung

Dierk Gessner

Ausstellungsrealisation

Dierk Gessner
Kurt Hofmann
Jens Lehmann
Eidotech GmbH
hasenkamp
Stephan Zimmermann Lightsolutions

DZ BANK Kunststiftung gGmbH
Platz der Republik
60325 Frankfurt am Main

Eingang: Cityhaus 1
Friedrich-Ebert-Anlage

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

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

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

Öffnungszeiten

Di. bis Sa. 11–19 Uhr
Eintritt frei

Öffentliche Führungen

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

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

Nutzen Sie für Ihre Beiträge in
den Sozialen Netzwerken
#kunststiftungdzbk

ISBN 978-3-9826894-2-5

Weitere Informationen
finden Sie hier:

