

Wie wollen wir leben?



Reihe Kunststiftung DZ BANK
Band 15

DZ BANK
KUNST
STIFTUNG

Mit Werken von:

Heike Baranowsky
Olivo Barbieri
Astrid Busch
Beate Gütschow
Jitka Hanzlová
Dieter Huber
Peter Hutchinson

Talisa Lallai
Lilly Lulay
Klaus Merkel
Karina Nimmerfall
Andrea Pichl
Eyal Weizman und Christian Nicolas

Wie wollen wir leben?

3.6. – 3.10.2026

Wie wollen wir leben?

Christina Leber

Nach unserer Ausstellung »Stolpern bitte!« im Herbst des letzten Jahres, durch die wir lernen durften, wie viel Weisheit und Erneuerung im Scheitern liegt, möchten wir den Blick in diesem Sommer auf unser Zusammenleben lenken. Genauer: auf die Lebensbedingungen in Großstädten. Was brauchen wir, um in großer Vielfalt Räume gemeinsam so zu gestalten, dass wir zufriedener miteinander leben können?

Nicht nur die Wohnungsnot und die Finanzierbarkeit von Wohnraum beschäftigen die Menschen in Großstädten in Deutschland, in Europa und der Welt, sondern auch, auf welche Weise ein Zusammenleben in Gemeinschaft und eine lebenswerte Umgebung gestaltet werden können. In Frankfurt etwa werden in den nächsten Jahren neue Stadtviertel entwickelt, bestehende verdichtet und Baulücken geschlossen. Hier könnten andere Konzepte als die gewohnten erprobt werden.

Für das Jahr 2026 erhielt Frankfurt als zehnte Stadt der Welt von der World Design Organization die Auszeichnung World Design Capital. »Industrial Design verbindet Innovation, Technologie, Forschung, Wirtschaft und Menschen, um neue Werte und Wettbewerbsvorteile in wirtschaftlichen, sozialen und ökologischen Bereichen zu schaffen.«¹ Daraus ergeben sich viele Fragen, die in diesem Jahr auch bei uns in zahlreichen Veran-

staltungen zur Sprache kommen sollen: Wie wollen wir wohnen? Wie wollen wir vielfältige Wohngebiete entwickeln? Wie wollen wir mit unseren Ressourcen umgehen? Wie wollen wir die Stadt begrünen? Wie wollen wir Architektur planen und bauen? Wie wollen wir unsere Städte lebenswerter gestalten? Wie wollen wir haushalten und wirtschaften? Wie wollen wir genossenschaftlich handeln? Wie wollen wir Allmende² schaffen? Wie wollen wir unser Zusammenleben organisieren? Wie wollen wir lernen?

Als wir vor zwei Jahren in die Planung gingen, zeichneten sich vier künstlerische Beiträge als titelgebende Kunstwerke ab, die sich dem Wohnen und mehr oder weniger gelungenen architektonischen Lösungen in Großstädten Europas widmen. **Astrid Busch** (*1968 Krefeld, BRD), die sich in Form von installativen Analysen immer wieder mit Architektur

und Raumlösungen auseinandersetzt, bekam von der Kunststiftung DZ BANK 2024 den Auftrag, sich mit dem »Neuen Frankfurt«³ zu befassen, das 2025 auf eine hundertjährige Geschichte zurückblicken konnte. Vor hundert Jahren herrschte eine eklatante Wohnungsnot in europäischen Großstädten, was dazu führte, dass nicht nur in Frankfurt viele neue Stadtteile entwickelt wurden, die neben Behausungen häufig auch die Möglichkeit zur Selbstversorgung durch dazugehörige Gärten und Kleingartenanlagen vorsahen. Können diese Konzepte auf heutige Bedürfnisse übertragen werden?

Astrid Busch besuchte Frankfurt mehrere Male und entwickelte daraus ihre Installation »Urban Utopia #01«, 2025 (Abb. 6). In den zahlreichen Ernst-May-Siedlungen erstellte sie fotografische Grundlagen, aus denen schließlich eine komplexe Rauminstallation aus Tapeten, Plastiken und Projektionen hervorging. Diese kann als eine mehrfache künstlerische Ableitung der Formensprache des Architekten und Stadtplaners Ernst Georg May (1886–1970) verstanden werden. Ihre futuristisch wirkenden abstrakten Entwürfe öffnen Räume und entwickeln so Perspektiven auf neue Baukonzepte.

»Moderne Utopien sind gescheitert, ich interessiere mich nicht in erster Linie für Utopien selbst, sondern für ihr Scheitern.«

Andrea Pichl

Auch **Karina Nimmerfall** (*1971 Deggendorf, BRD) beschäftigt sich in der an ein Archiv erinnernden 54-teiligen Serie »The Third City (Red Vienna)«, 2017–2022 mit dem sozialen Wohnungsbau von vor einhundert Jahren, indem sie unterschiedliche Siedlungen des »Roten Wien«⁴ ins Visier nimmt (Abb. 1, 2 und 3). Die schwarz-weißen fotografischen Abzüge von Gebäudeteilen der Wiener Siedlungen, die dabei entstanden sind, werden auf städtebauliche Zeichnungen und Buchseiten sowie Auszüge von unterschiedlichen theoretischen Texten montiert. Darunter sind beispielsweise »Die österreichische Revolution« aus dem Jahr 1923 von Otto Bauer, der Sozialdemokrat und Mitbegründer der theoretischen Zeitschrift »Der Kampf« war. Diese war ein Organ des Austromarxismus,⁵ dessen Anhänger von den Nationalsozialisten verfolgt wurden und das Land verließen oder in Auschwitz umkamen.

»Einer der Grundgedanken der Wiener Fürsorge war, daß alle Bedürftigen von der Wiege bis zum Grabe betreut werden müßten. Wir beginnen daher folgerichtig unsere Untersuchung mit jenen Seiten des Programms, die sich mit den Kindern beschäftigen; die Sorge um die junge Generation ist die Grundlage aller Fürsorgearbeit. ›Denn je mehr wir

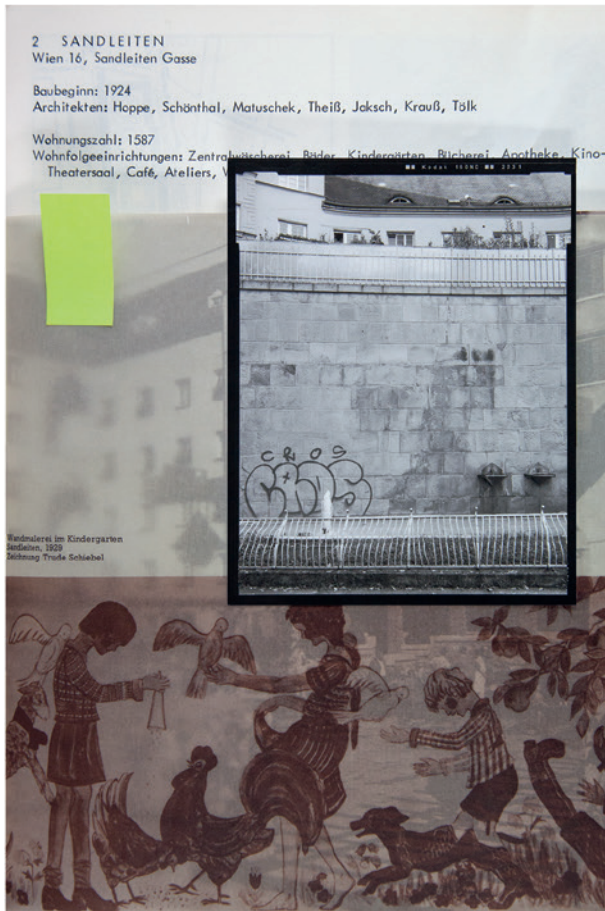


Abb. 1, 2 und 3: Karina Nimmerfall, The Third City (Red Vienna), 2017–2022 (Details, Sandleitenhof)

uns um die Jugend bekümmern, desto weniger werden wir uns um die Alten sorgen müssen«, heißt es beispielsweise auf dem Tableau zum Sandleitenhof, Abb. rechts (Abb. 3). Diese wichtige Einsicht hat auch heute, angesichts des Mangels an Wohnraum und Kinderbetreuung, nichts an Aktualität eingebüßt. Denn je besser wir unsere Kinder betreuen und beschulen, desto weniger Folgekosten fallen in der Zukunft an. Weitere Bücher, die verwendet werden, sind

»Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats« von Friedrich Engels oder »Die Großstädte und das Geistesleben« des Philosophen Georg Simmel. Ebenso wird der Philosoph Ernst Bloch mit »Geist der Utopie« zitiert oder auch der Ökonom Charles A. Gulick mit seiner Schrift »Österreich von Habsburg zu Hitler«. Mit dem Geflecht, das Karina Nimmerfall bis in die 1970er Jahre spinn, folgt sie dem Architekturhistoriker Manfredo Tafuri (1935–1994), der sich

mit all diesen Texten befasste. Durch ihre Arbeit schafft sie neue Zusammenhänge und stellt so wichtige Fragen für architektonische Lösungen in der Großstadt von heute. Das »Rote Wien« wirkt bis heute nach, da hier die Mieten immer noch als erschwinglich gelten. In Wien wurden die sozialen Wohnbauprojekte nicht wie in den meisten anderen Großstädten Europas privatisiert, was zu einer moderaten Mietzinsentwicklung führte.

Wir haben uns entschieden, einige der Schriften, die Karina Nimmerfall verwendet, in unseren Handapparat aufzunehmen, um unseren Beobachterinnen und Besuchern die Möglichkeit zu bieten, sie zu studieren und die Themen zu vertiefen.

In ihrer multimedialen Installation »Klub Zukunft«, 2014 verhandelt **Andrea Pichl** (*1964 Haldensleben, DDR) den sozialen Wohnungsbau. Dabei stellt sie

verschiedene Konzepte aus Ländern des Ostens und des Westens einer Zweiraumwohnung der DDR gegenüber. Die ineinander verschränkten Holzplatten werden mit unterschiedlichen Materialien wie Stoffbahnen, fotografischen Projektionen, Plexiglasscheiben und spiegelnden Oberflächen ergänzt (Abb. 4). Die Künstlerin versucht die Unterschiede der zum großen Teil in Fertigbauweise (Platten) gefertigten Behausungen deutlich zu machen und fragt zugleich nach dem oft nicht eingelösten Versprechen eines

sozialen Aufstiegs. In Leipzig wurden für 85.000 Bewohnerinnen und Bewohner, die aus den verfallenden Altbauten der Innenstadt umgesiedelt wurden, neue Wohnblocks im Stadtteil Grünau geplant und umgesetzt. Auch im Westen der Republik wurden – etwa in Hamburg, München und Frankfurt – insgesamt 460.000 Wohnungen aus dem Boden gestampft, geplant und gebaut von der »Neuen Heimat«⁶. In der Hoffnung auf sozialen Aufstieg zogen in den 1960er und 1970er Jahren viele junge Familien



Abb. 4: Andrea Pichl, Klub Zukunft, 2014

ein. Später bewohnten immer mehr Gastarbeiter und Spätaussiedler die auch als »soziale Anstalten«⁷ bezeichneten Wohnblocks, was immer wieder zu gesellschaftlichen Spannungen führte. Aufgrund der aktuellen Wohnungsnot werden diese Wohneinheiten heute teilweise wieder attraktiv. Ermöglicht durch die modulare Bauweise und wegen des hohen CO₂-Ausstoßes beim Bauen mit Beton werden die »Platten« teilweise versetzt und an anderer Stelle wieder aufgebaut, was zu einer Einsparung der Emissionen von bis zu 95 Prozent führt.

Heike Baranowsky (*1966 Augsburg, BRD) ist eine Künstlerin der ersten Jahre der Sammlung der DZ BANK. Sie gehört zu den frühen Stipendiatinnen und Stipendiaten, die zwischen 1993 und 2003 berufen wurden. Erst vor ein paar Jahren haben wir ergänzend zur fotografischen Serie »Auto Scope«, 1996–1997 (Abb. 15) den gleichnamigen Film aus demselben Jahr erworben, den wir in dieser Ausstellung zum ersten Mal zeigen. In beiden künstlerischen Formaten präsentiert Heike Baranowsky die Peripherien der Stadt Paris als Wände, als reflektierende und abweisende Fassaden, die den Charakter einer Bannmeile hervorrufen. Diese im Französischen als »banlieues« bezeichneten Außenbezirke der Großstädte wie Paris oder Marseille gelten aufgrund der heutigen Bevölkerungsstruktur als soziale Brennpunkte und laden nicht zu einem Besuch ein.

Aus diesen vier in den Raum greifenden architektonischen Analysen lässt sich die Frage danach ableiten, wie wir leben wollen. Denn sind es nicht gerade die städtebaulichen Lösungen, die uns ein Gefühl von Wohnlichkeit vermitteln –

oder eben nicht? Wie lassen sich Nachbarschaften gestalten, in denen die Menschen sichtbar werden möchten und im Kontakt sind? Wie können wir Orte der Begegnung und des Miteinanders entwickeln? Wie vermeiden wir es, soziale Einöden entstehen zu lassen? Und auf welche Weise können wir in Städten auch grüne Oasen der Ruhe schaffen, in denen wir im Sommer einer Überhitzung vorbeugen und unseren tierischen Mitbewohnern ein Plätzchen einräumen?

So haben wir Sehnsuchtsorte wie »LS#3«, 1999 von **Beate Gütschow** (*1970 Mainz, BRD) (Abb. 18), »Coloured Mountains«, 1992 von **Peter Hutchinson** (1930 London, Vereinigtes Königreich – 2025 Provincetown, Massachusetts, USA) (Abb. 17) sowie die während eines Stipendiums in Istanbul gesammelten Motive von »Istanbul up and down«, 2015 der Künstlerin **Lilly Lulay** (*1985 Frankfurt am Main, BRD) hinzugefügt. (Abb. 16) Auch die Ansichtskarten, die Briefmarken sowie die Filme und Bilder der italienischen Orte von **Talisa Lallai** (*1989 Frankfurt am Main, BRD) vermitteln uns das Gefühl von Schönheit, Urlaub und Erholung (Abb. 19 und 20). Und selbst die »Klone«, 1995 und 1996 von **Dieter Huber** (*1962 Schladming, Österreich) demonstrieren die Vielfalt der wenn auch konstruierten blühenden Gewächse (Abb. 5).

Die Serie »Bäume und Säulen, aus der Trilogie von Stein und Zeit«, 1990 von **Klaus Merkel** (*1940 o. O., Deutsches Reich) (Abb. 21 und 22) und »Dolomite Project«, 2010 des Künstlers **Olivo Barbieri** (*1954, Capri, Italien) (Abb. 26) illustrieren, wie sehr auch Steine gewachsene Strukturen darstellen, und vermitteln so die Einstellung der indigenen Völker, die in Bergen Lebewesen

erkennen und denen die der Natur entnommenen Rohstoffe als lebende Materie gelten. Denn woraus ist Kohle oder auch Erdöl anderes entstanden als durch Umwandlungsprozesse organischer Stoffe, die sich über mehr als 10.000 Jahre verwandelt haben? Was bei den Bildpaaren von Klaus Merkel auffällt, ist, wie viele Parallelen es zwischen vom Menschen konstruierten Gebäuden und natürlich gewachsenen Strukturen gibt. Ob uns immer bewusst war, wie sehr wir uns beim Bauen an der Harmonie gewachsener Pflanzen orientieren?

Beobachtungen des Menschen dürfen natürlich auch nicht fehlen, wenn es um die Frage danach geht, wie wir leben wollen. Daher haben wir unsere Ausstellung um zwei Werke ergänzt, die Bewohnerinnen und Bewohner der Städte und ihrer Einzugsgebiete in den Fokus nehmen. »Random Walk«, 1997–1999/2017, also der wahllose oder willkürliche Weg, der der Künstler **Eyal Weizman** (*1970 Haifa, Israel) und **Christian Nicolas** (*1971 Beesel, Niederlande) nimmt Personen auf der London Bridge ins Visier (Abb. 23). Durch eine besondere Art der Aufnahmetechnik, in der der Film beim Belichten gewickelt, also bewegt wird, drehen sich die Passanten in eine Richtung und lassen sie so scheinbar alle dasselbe Ziel verfolgen. Es handelt sich dabei um eine Methode, wie sie für ein Zielfoto bei Wettkämpfen verwendet wurde, um auf einer Linie den Sieger ermitteln zu können. Es ist ein analoges Verfahren, das die Wahrnehmung derart irritiert, dass der Betrachtende nicht mehr weiß, welche Richtung die scheinbar gleichgeschalteten Personen hätten einschlagen wollen. Es scheint fast so, als seien die Protagonisten ihres Willens beraubt.

Jitka Hanzlová (*1958 Náchod, Tschechoslowakische Republik) rundet mit ihrer Serie »Bewohner«, 1994–1996 die Ausstellung ab. Denn nicht nur lichtet sie genau die Personen ab, die in den städtischen Siedlungen und ihren Randgebieten leben, mit denen sich unter anderen auch Andrea Pichl beschäftigt hat, sondern sie war überdies zur selben Zeit Stipendiatin wie Heike Baranowsky. Ihre stolz wirkenden, fast ausschließlich weiblichen Einzelporträts sehen nicht wie solche von wohlhabenden Personen aus (Abb. 12 und 14). Sie scheinen in der Umgebung, in der sie wohnen, angetroffen worden zu sein. Ihre Bekleidung, ihre Haltung und die Umgebung erzählen Geschichten über die Zusammenhänge, in denen sie leben, die jedoch in erster Linie etwas mit unseren jeweiligen Vorstellungen zu tun haben. So laden die Porträts zu einer Selbstbefragung ein, zu einer Überprüfung von Klischees, die der je eigenen Vorstellungswelt der Besuchenden entstammen.

Wieder einmal haben wir verschiedene Autorinnen und Autoren eingeladen, unsere Publikation zu ergänzen, um auf diese Weise unterschiedliche Sichtweisen aufzuzeigen. Die Fülle des Kunstvermittlungsprogramms soll darüber hinaus möglichst vielen einen Zugang zur Ausstellung ermöglichen. Begleitend möchten wir unsere Besucherinnen und Beobachter dazu einladen, ihre jeweiligen Fragen und Kommentare zum Thema der aktuellen Ausstellung »Wie wollen wir leben?« zu verschriftlichen und diese an den im Raum gespannten Fäden zu befestigen. Sie sollen als Hinweise dienen und in unserer Ausstellung im Sommer 2027, die von »Liebe, Träumen, Sehnsucht« handeln wird, wieder aufgenommen werden.

Wir freuen uns auf den Austausch mit Ihnen!

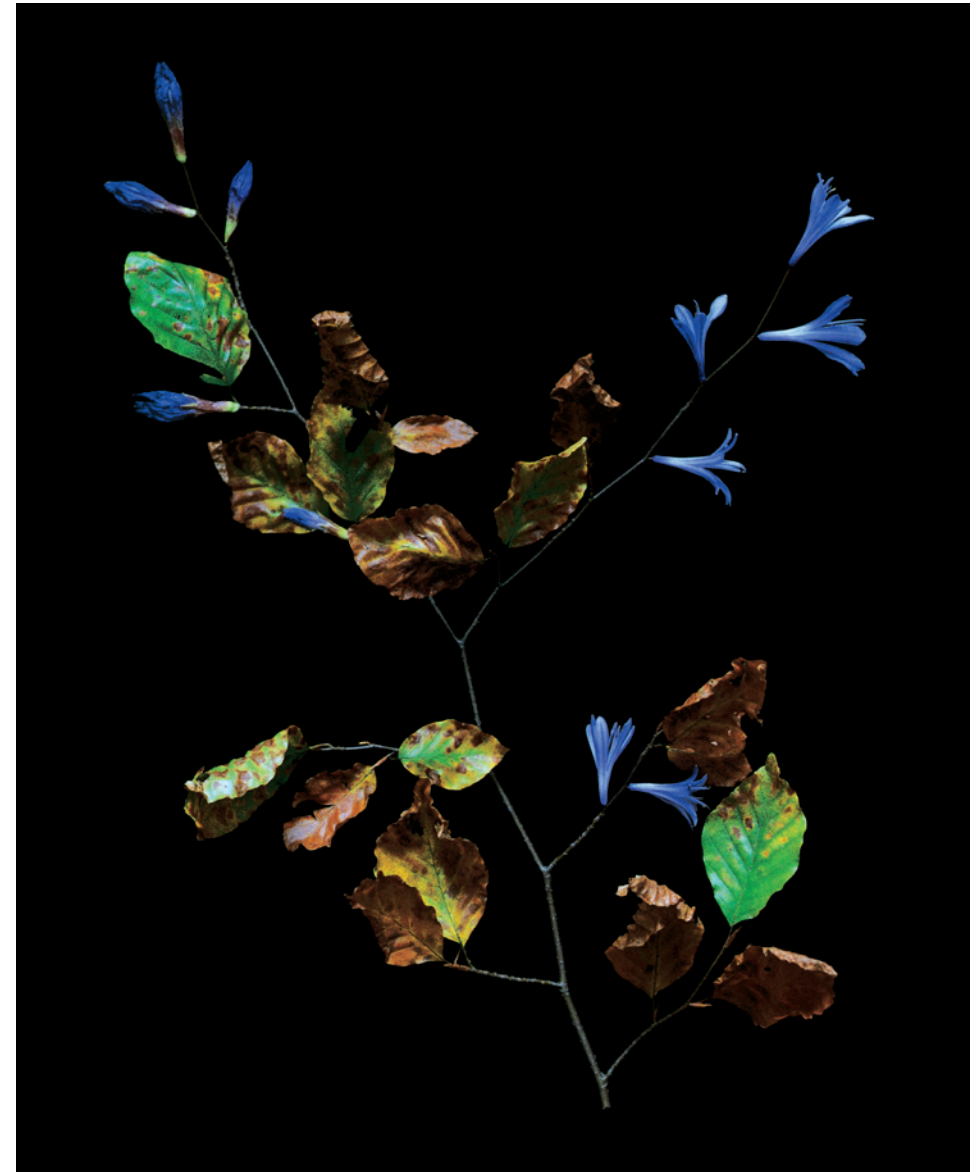


Abb. 5: Dieter Huber, Klone#57, 1996, aus der Serie: Klones, 1993–1999



Abb. 6: Astrid Busch, Urban Utopia #01, 2025–2026

1 <https://wdo.org/about/history> (letzter Zugriff: 25.3.2026).

2 Allmende (englisch »commons«) ist ein historischer Rechtsbegriff. Er bezieht sich meist auf unbewegliche Güter wie Gemeindeflächen, Weideland, Flüsse etc., die von jedem Bürger genutzt werden können. Es gibt sie überwiegend im ländlichen Raum. Heute werden sie ebenso im Stadtraum betrieben, wie in Berlin das »Allmende Kontor« auf dem ehemaligen Flughafen Tempelhof oder in Frankfurt am Main das »Urban Gardening« in Gartenanlagen der Stadt. Hier werden die Erzeugnisse wie auch die Verantwortung geteilt. Unter Wissensallmende wird aktuell der freie Zugang zu Computersoftware und dem Internet verstanden; dies könnte auf weitere Gebiete ausgedehnt werden. Ebenso betonen Genossenschaften den gemeinschaftlichen Geschäftsbetrieb.

3 Die Bezeichnung »Neues Frankfurt« umfasst ein Stadtplanungsprogramm, das zwischen 1925 und 1930 12.000 neue Wohnungen schuf und so die Wohnungsnot in Frankfurt eindämmte. Initiiert vom Oberbürgermeister Ludwig Landmann, wurde der Architekt Ernst May zum Stadtbaurat berufen und damit

beauftragt, in ganz Frankfurt neue Stadtviertel zu entwickeln. Dieses »Neue Bauen« wirkte auch in andere Lebensbereiche hinein.

4 »Rotes Wien« bezeichnet ein zwischen 1919 und 1934 geschaffenes Wohnungsbauprogramm unter der sozialdemokratischen Regierung der Stadt Wien, das dafür sorgte, dass bis 1934 in 382 Gemeindefohnbauten insgesamt rund 65.000 Wohnungen geschaffen wurden, in denen bis zu 220.000 Menschen leben konnten.

5 Der Austromarxismus war eine österreichische Strömung/Spielart des Marxismus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

6 Die »Neue Heimat« war ein Wohnungsbaunternehmen, das von 1926 bis 1998 bestand. Zwischen 1950 und 1982 entstanden 460.000 überwiegend nichtstaatliche Wohnungen.

7 <https://www.deutschlandfunkkultur.de/ausstellung-die-neue-heimat-in-muenchen-plattenbau-viertel-100.html> (letzter Zugriff: 30.3.2026).

Zwischen Außen und Innen. Perspektiven auf das Leben in der Stadt

Clara Bolin

»In der Zukunft wird das Ziel eines gerechten Städtebaues einer dem sozialen Jahrhundert entsprechenden Architektur nur über die Bescheidenheit in allen Belangen zu erreichen sein. Architektur als Utopie, als Sensation, als rein technisches Prinzip hat seinen Wert als Anstoß von Entwicklungen verloren« – so proklamiert es einer der Ausschnitte in **Karina Nimmerfalls** (*1971 Deggendorf, BRD) »The Third City (Red Vienna)«, 2017–2022 (Abb. 1, 2 und 3). Für 52 fotografische Tableaus legte Karina Nimmerfall Text- und Bildausschnitte aus theoretischen und politischen Publikationen zum Wiener Wohnungsbau oder zur Klassenfrage der 1920er und 1930er Jahre mit eigenen Fotografien von ebendiesen Wiener Fassaden zusammen und fotografierte sie erneut ab. Auf den ersten Blick wirken ihre eigenen Aufnahmen der Gebäude historisch, sowohl durch das Schwarz-Weiß als auch durch die ans Großformat angelehnten Negativrahmen. Auf den zweiten Blick gerät diese Zeitlichkeit ins Wanken: Steht dort ein Einkaufswagen vor der Haustür? Sind die Fensterscheiben mit Vogelaufklebern versehen? Und ist da nicht Graffiti auf den Wänden? Solche Details verweisen unmissverständlich auf unsere eigene Gegenwart. Die zitierte Forderung nach einer »Bescheidenheit in

allen Belangen« liest sich heute, nahezu einhundert Jahre später, als bemerkenswert aktuell. Sie richtet sich gegen Experimente in der Form oder durch Fassaden, die vor allem beeindrucken sollen. Eine vergleichbare Perspektive formulierte 2019 der Stadtplaner Jan Gehl, der seit Jahrzehnten das Kopenhagener Stadtbild mitentwickelt. Ihm zufolge gilt eine Stadt dann als lebenswert, wenn sie sich am menschlichen Maß orientiert.¹ Lebensqualität zeige sich dort, wo Kinder und ältere Menschen selbstverständlich im öffentlichen Raum präsent seien. Architektur und Stadtplanung stehen für Jan Gehl also in Beziehung zum alltäglichen Leben und zu den Bedürfnissen der Bewohnenden. Beide Positionen verschieben den Fokus von der äußeren Erscheinung auf die Nutzung: Architektur, Wohnungsbau und Städteplanung erscheinen sowohl als äußere Gestalt als auch als persönlicher Lebensentwurf. Die Frage »Wie wollen wir leben?« lässt sich somit eng mit unterschiedlichen Perspektiven zwischen Außen und Innen lesen. Das »Außen« einer Stadt beschreibt Straßenzüge mit Fahrradwegen und Autospuren, Fassaden von Häusern oder öffentliche Plätze wie Bahnhöfe, aber auch Büro-räume. Das »Innen« können Wohnräume sein, wobei der Begriff auch

abstrakter verstanden werden kann im Sinne der Lebenssituation, des Gefühls von Zugehörigkeit und der eigenen Identität.

Das Verhältnis von Außen und Innen ist nicht neutral. Ein weiterer Ausschnitt aus Karina Nimmerfalls serieller Arbeit definiert eine Künstlersiedlung als »eine Siedlung erbaut für einkommensschwache, freiberufliche Künstler«, während an anderer Stelle nach der Bedeutung von Klasse gefragt wird. Klasse beschreibt die gesellschaftliche Position von Menschen, die beispielsweise durch Geld, Besitz oder Bildung bestimmt ist. Karina Nimmerfalls Arbeit lenkt den Blick darauf, dass Innen und Außen nicht nur räumliche, sondern auch soziale Kategorien sind. Wer Zugang zu welchem Außen hat oder wer sich wo im Stadtraum zugehörig fühlt, erleben Menschen unterschiedlich.

Außen und Innen

Alle Fotografien für »The Third City (Red Vienna)« entstanden in Wien, wo Karina Nimmerfall den Spuren des Architekturhistorikers und marxistischen Theoretikers Manfredo Tafuri (1935–1994) folgt. Tafuri beschäftigte sich um 1980 wiederholt mit dem »Roten Wien«, jener Phase zwischen 1919 und 1934, in der sozialdemokratische Politik unter anderem den Wohnungsbau prägte. Zu dieser Zeit entstanden über wenige Jahre zahlreiche Neubauten, um den Bedarf an bezahlbarem Wohnraum zu decken. In einem Text von 1980 beschreibt Tafuri die gebauten Höfe als virtuelle Stadt, als ein zweites Wien, das in der Rückschau nur durch Erinnerung konstruiert werden könne.² Die Texte, die Karina Nimmerfall hinter ihre Fotografien legt, sind Seiten bzw. Ausschnitte von Publikationen, die

wiederum Tafuri für seinen Aufsatz gelesen hat. Sie verbinden Architektur mit politischen sowie sozialen Konzepten wie etwa der Idee des »gerechte[n] Städtebau[s] eines sozialen Jahrhunderts«. Durch die Kombination von Text und Bild entsteht für Karina Nimmerfall eine »dritte Stadt«, in der sich historische Gebäude und politische Ideen mit dem heutigen Leben verbinden.³

In »The Third City (Red Vienna)« umfasst Architektur vor allem Häuserfassaden und Grundrisse von Wohnblöcken: Wir sehen einen Außenraum. Die Ideen zum guten Wohnen und Leben um 1920 beeinflussten jedoch auch das Innenleben der Gebäude: In Büchern oder Zeitschriften gedruckte Fotografien von Waschküchen, Badeanlagen oder Kindergärten zeigen, dass soziale Programme auch gemeinschaftliche Räume gestalteten. So wird deutlich: Außen und Innen sind untrennbar verbunden.

Im Gegensatz zu Karina Nimmerfalls »The Third City (Red Vienna)« zeigt **Andrea Pichls** (*1964 Haldensleben, DDR) »Klub Zukunft«, 2014, dass das Innere einer Wohnung nicht isoliert vom Äußeren gedacht werden kann (Abb. 4). Auch Innenräume sind stets in soziale und politische Strukturen eingebettet, in diesem Fall in den Siedlungsbau der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Mit Holz-, Acrylglas- und Spiegelplatten zeichnet Andrea Pichl den Grundriss einer Zweiraumwohnung der DDR nach, wie er in den 1970er Jahren vielfach realisiert wurde. Ein Zeitungsausschnitt verweist auf ein konkretes Beispiel: Zwischen 1976 und 1985 entstand die Berliner Großwohnsiedlung Marzahn mit insgesamt 8.665 Wohnungen in verschiedenen standardisierten Typen. Vergleichbare Grundrisse fanden sich in den Wohn-



Abb. 7: Andrea Pichl, Ohne Titel, 2014, aus: Klub Zukunft, 2014

siedlungen für Beschäftigte in anderen Städten und Kontinenten, wie der »Co-op City« in New York oder den »Ballymun Flats« im Dubliner Vorort Ballymun. Das Stadtviertel wurde von der Stadtverwaltung Dublins als Großwohnsiedlung für Menschen errichtet, die sich kein Eigenheim leisten konnten.

Den Grundriss verbindet Andrea Pichl mit Fotografien von Fassaden und öffentlichen Plätzen als Projektion sowie als Textildrucke. Letztere beziehen sich auf die für die DDR bedeutende Textilindustrie und geben Motive von Plattenbauten und Hochhäusern wieder.⁴ Sichtbar werden dabei insbesondere Übergangszonen: Balkone erscheinen als Schwellenräume zwischen Außen und Innen (Abb. 7); ebenso rücken Innenhöfe einer Siedlung mit Begegnungsorten wie Brunnen, Sitzbänken oder Skulpturen ins Bild. Sowohl Karina Nimmerfalls »The Third City (Red Vienna)« als auch Andrea Pichls »Klub Zukunft« zeigen, dass Wohnräume nie isoliert existieren, sondern ein Teil größerer politischer und gesellschaftlicher Projekte sind. Während die Wiener Höfe bis heute einen guten Ruf genießen und als Referenzprojekt für den sozialen Wohnungsbau gelten, stellt Andrea Pichls Arbeit diese positive Bewertung infrage. Unter welchen Bedingungen erscheint ein (historisch gebauter) Raum weiterhin als lebenswert? Eines der Beispiele von »Klub Zukunft« zeigt, dass sich die Bewertung von Wohn- und Lebensformen gewandelt hat: So wurden die in den 1960er Jahren entstandenen Plattenbauten in Ballymun zwischen 2004 und 2015 aufgrund sozialer Probleme und Drogenkriminalität schrittweise wieder abgerissen. Sowohl die Wiener Höfe als auch Ballymun verblieben überwiegend in öffentlicher Hand, was vergleichs-

weise geringe Mieten sicherte. Aufgrund ihrer Entstehung in unterschiedlichen Jahrzehnten und Kontexten sind sie nur bedingt vergleichbar; dennoch verweist die Stadt Wien auf den Gewinn einer langfristigen politischen Unterstützung durch Wohnbauförderung.⁵

Während diese Kunstwerke unterschiedliche Bilder von Außen und Innen zeigen, verschmilzt **Astrid Busch** (*1968 Krefeld, BRD) mit ihrer Untersuchung utopischer Architekturen das Außen mit dem Innen. Für ihre installative Arbeit »Urban Utopia«, 2025–2026 nimmt sie, ähnlich wie Karina Nimmerfall, ihren Ausgangspunkt in einer städtebaulichen Phase der 1920er und 1930er Jahre, hier dem »Neuen Frankfurt« (Abb. 6). Häuser aus dieser Bauphase zeichnen sich durch eine klare Formensprache aus, bestimmte Farben, beispielsweise blaue Fenster und gelbe oder ockerfarbene Wände, und den heute typischen Grundriss aus drei Zimmern, Küche, Bad. Astrid Busch fotografiert diese Elemente auf Spaziergängen durch die Stadt und abstrahiert und überführt sie für »Urban Utopia« aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang in eine Tapete, Plastiken und eine Projektion. Für ihre Wandtapete montiert (s. Glossar) sie architektonische Elemente aus dem Außen wie Wandbeläge, Fenster oder Balkone, ergänzt durch Palmen, eine Anspielung an den Frankfurter Palmengarten. Mithilfe von Licht und Schatten, vertikalen und horizontalen Linien deuten sich neue (Innen-)Räume an, die sich formieren und in der rechten Bildhälfte zugleich wieder zu Wolken und Wasser auflösen.

Mit der Auflösung bezieht sich Astrid Busch indirekt auf einen weiteren utopischen Architektorentwurf: 2002 realisierte ein Team um Elizabeth Diller und Ricardo

Scofidio auf der Swiss National Exposition das sogenannte »Blur Building«, das sie selbst als »Architektur der Atmosphäre« bezeichnen (Abb. 8).⁶ Auf einer Plattform aus Metallstreben im Neuenburgersee erzeugten Wasserpumpen eine dichte Nebelwolke, die die Plattform einhüllte und auf diese Weise einen Raum ohne feste Wände oder Decke schuf. Die Besuchenden befanden sich unter freiem Himmel und zugleich umfasst von einer Nebeldecke – ein Außen, das als Innen erfahrbar wurde. »Urban Utopia« kann als Weiterführung dieser Ideen gelten: Geometrische Zeichnungen treffen auf organische Formen, Projektionen überlagern Plastiken. Der Raum verliert seine eindeutige Verortung und wir können nicht mehr klar zwischen Innen und Außen unterscheiden. Wo befinden wir uns eigentlich? Und wie nehmen wir ein Innen wahr, was macht es für uns aus?

In allen drei Kunstwerken von Karina Nimmerfall, Andrea Pichl und Astrid Busch bleiben die Räume, Straßen und Plätze menschenleer. Als Wand- und Rauminstallationen nehmen sie viel Platz ein, wie Gebäude in unserer Öffentlichkeit. Beides erlaubt uns, über die Struktur dieser Räume nachzudenken. Andere Kunstwerke in der Ausstellung verschieben den Blick von der räumlichen Ordnung zur persönlichen Erfahrung der Stadt.

Das Innen im Außen

Menschen im öffentlichen Raum begegnen wir in der Ausstellung unter anderem in **Jitka Hanzlovás** (*1958 Náchod, Tschechoslowakische Republik) Serie »Bewohner«, 1994–1996. Diese entstand Mitte der 1990er Jahre überwiegend im Ruhrgebiet, wo Jitka Hanzlová zu diesem Zeitpunkt lebte. Für »Bewohner« foto-

grafierte sie Menschen, Tiere, Fassaden und Plätze (Abb. 9–14). Die porträtierten Menschen erscheinen meist im Halb- oder Dreiviertelprofil und blicken direkt in die Kamera. Obwohl die Hintergründe nur angeschnitten sind und durch leichte Unschärfe visuell zurücktreten, lassen sich typische Elemente der äußeren Umgebung erkennen: Wohnsiedlungen mit Rasenflächen, Betonbalkone vor Hochhäusern, Wege aus Beton oder Pflastersteinen. Anhand des Serientitels »Bewohner« lässt sich die Bedeutung des Wohnens erweitern: Obwohl der Begriff mit Innenräumen wie Wohnungen verbunden ist, entstanden fast alle Porträts im Außenraum. Das Bewohnen erscheint dadurch nicht auf die private Wohnung begrenzt, sondern geschieht ebenso im öffentlichen Raum. Spielplätze, Grünflächen, Tierparks oder Parkplätze treten als integrale Bestandteile des Wohnens ins Bild und prägen den Lebensalltag ebenso wie das eigentliche Zuhause. Jitka Hanzlová zeigt das Innen im Außen.

Darüber hinaus wirft die Serie Fragen nach Zugang und Teilhabe auf, das heißt danach, wer am sozialen und öffentlichen Leben wie teilnehmen kann. Das Ruhrgebiet, lange durch Steinkohlenbergbau und Industrie geprägt, durchläuft seit den 1950er Jahren einen tiefgreifenden Strukturwandel. In einem Gebiet, in dem beispielsweise der Fluss Emscher, der durch zahlreiche Stadtgebiete fließt, als der dreckigste Fluss Europas galt, sind Fragen nach Lebensqualität und Veränderung des urbanen Umfelds eng miteinander verknüpft.⁷ So wird die Emscher seit 1992 renaturiert, was die Umgebung aufwertet. In denselben Zeitraum, in dem sich das städtische Außen des Ruhrgebiets stark veränderte, fallen auch Jitka Hanzlovás Fotografien.



Abb. 8: Elizabeth Diller und Ricardo Scofidio, Blur Building, 2002, Foto: Beat Widmer

In der Serie lassen sich soziale Unterschiede in scheinbar beiläufigen Details erkennen: Ein Pinguin im Zoo oder der Spaziergang mit Hunden⁸ im Park steht für Zugang zu Orten der Erholung und Bildung. Nicht alle Menschen verfügen über die Zeit und das Geld, um einen Zoo zu besuchen oder in der Nähe von Parks zu wohnen. Wer solche Orte – wenn auch nur für ein paar Stunden – bewohnen kann, erscheint erneut als eine Klassenfrage.

Die eigene Identität im Außen zu erfahren, prägt auch **Heike Baranowskys** (*1966 Augsburg, BRD) Bewegtbild (s. Glossar) »Auto Scope«, 1996–1997 sowie die dazugehörigen Fotografien (Abb. 15). Während ihrer Studienzeit in Paris überquerte Heike Baranowsky fast täglich den Boulevard périphérique, jene Ringautobahn um Paris, die den teuren Stadtkern von den Vororten (>banlieues<)

mit günstigeren Mieten trennt. Aus dieser Erfahrung heraus entstand »Auto Scope«, für das die Künstlerin eine Fahrt entlang der Ringstraße filmte. Im Video sind die Tunnelsequenzen herausgeschnitten und die Geschwindigkeit verlangsamt, sodass sich die Laufzeit der realen Fahrtdauer annähert. Die Kamera richtet sich konsequent ins Kreisinnere, also auf den Stadtkern: Hochhäuser, spiegelnde Glasfassaden und Zäune ziehen vorbei. Gemeinsam formen sie die Konturen und das Bild einer Stadt. Im Ausstellungsraum wird das Video mehrfach gespiegelt. Dadurch entstehen gegenläufige Bewegungen: Bilder laufen ineinander und strömen auseinander, wie Pendelströme in und aus einer Stadt. Die Ringautobahn erscheint dabei weniger als verbindendes denn als trennendes Element.⁹ Zugleich lässt sich die Spiegelung auch auf die Motivebene übertragen:



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 13



Abb. 14

Abb. 11



Abb. 12



Abb. 9–14: Jitka Hanzlová, Ohne Titel, 1994–1996, aus der Serie: Bewohner, 1994–1996

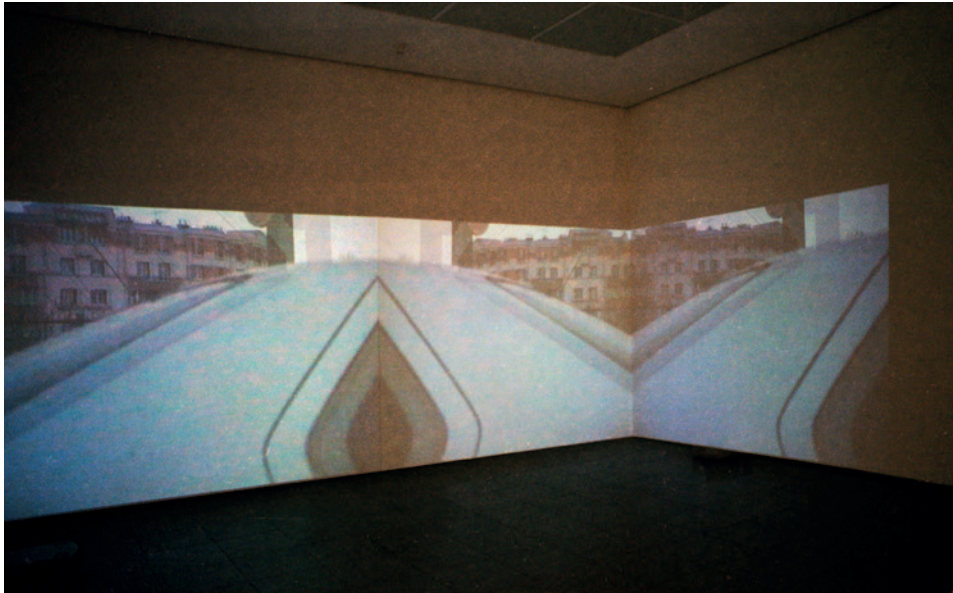


Abb. 15: Heike Baranowsky, Auto Scope, 1996–1997

Die Glasfassaden wirken abweisend und anonym, das Innere der Gebäude bleibt verborgen. Stattdessen werden die Vorbeifahrenden auf sich selbst zurückgeworfen – das Außen wird zur Projektionsfläche des Innen.

Vom Außen ins Innen, vom Innen ins Außen

Während Heike Baranowsky eine Außenperspektive auf die Stadt wirft, entstehen in anderen Kunstwerken neue Städte und Räume. Ähnlich wie in der Architektur, wo Gebäude oder Stadtviertel integriert, umgebaut oder neu modelliert werden, dienen Techniken wie die Collage (s. Glossar) oder Montage als künstlerische Werkzeuge der räumlichen Konstruktion. Und weil Fotografien oft als Aufzeichnungen von Wirklichkeit (miss-)verstanden werden, wird dieser Bezug gezielt irritiert. Für »Istanbul up and

down«, 2015 sammelte **Lilly Lulay** (*1985 Frankfurt am Main, BRD) während eines Stipendiums in Istanbul private Fotografien der Stadt, aus denen sie einzelne Bildteile ausschnitt. In einem Videoschichtete sie diese Fotografien übereinander, sodass sich neue Räume und Perspektiven auf die Stadt ergeben (Abb. 16). Ein Bücherregal überlagert eine Säule, Schaumkronen blitzen anstelle von Glasscheiben durch einen Türrahmen hindurch. Innen- und Außenräume, Fassaden und Bauschmuck, aber auch private Erinnerungen und öffentliche Orte verschmelzen miteinander.

Lilly Lulay zog für »Istanbul up and down« die Fotografien im Postkartenformat ab. Auch **Talisa Lallai** (*1989 Frankfurt am Main, BRD) befragt in ihren Arbeiten ausgehend von Postkarten von Flohmärkten idealisierte Italienbilder, indem sie Reiserouten folgt und Aufnahmen rekonstruiert (Abb. 20). Postkarten

sind ein geläufiges Format, um Eindrücke von Orten zu vermitteln, und bilden oft die Sehenswürdigkeiten einer Stadt ab. Seit dem 19. Jahrhundert werden sie daher aus Bildungs- und Urlaubsreisen verschickt: Außenansichten einer Stadt oder Landschaft, oft versehen mit kurzen persönlichen Worten, verbreiten sich so in private Haushalte. Insbesondere Istanbul stellt seit Jahrhunderten ein beliebtes Reiseziel dar, das unzählige Reisende im Rahmen ihrer »Grand Tour«¹⁰ besuchten. Mit der Verbreitung der Fotografie verkauften ab Mitte des 19. Jahrhundert kommerzielle Studios Ansichten der Stadt für touristische Zwecke, häufig entlang stereotypisierter Darstellungen. Für Menschen, die diese Städte nicht selbst bereist haben, vermitteln die Fotografien und Postkarten ein Bild davon, wie andere Städte erlebt und bewohnt werden. Indem Bilder und Beschreibungen zu imaginierten Räumen führen, wird das Außen zu einem Bestandteil des Innen. Es sind Vorstellungen einer (Stadt-) Landschaft, die gleichzeitig fiktiv und real sind, wie Lilly Lulays Istanbul.

Eine ähnliche Konstruktion von imaginierten Räumen findet sich in der Collage von **Peter Hutchinson** (1930 London, Vereinigtes Königreich – 2025 Provincetown, Massachusetts, USA), in der er eine Landschaft schafft, die keiner Realität entspricht (Abb. 17). In »Coloured Mountains«, 1992 setzt er Fotografien von Bergen und Pflanzen nebeneinander und übermalt (s. Glossar) die Zwischenräume. Dadurch entsteht das neue, zusammenhängende Bild einer Blumen- und Kräuterwiese vor einem Gebirge. Die Pflanzen nahm Peter Hutchinson selbst auf oder erwarb ihre Fotografien auf Reisen. Die Collage verschiebt das Verhältnis von Innen und Außen auf die

Ebene der Vorstellung: Zwar existieren die einzelnen Pflanzen, doch sind sie in der Natur nie gemeinsam an einem Ort verwurzelt. Für den Kurator Oliver Kornhoff sind die Kunstwerke von Peter Hutchinson daher gleichzeitig Labor, Idylle, Archiv und Utopie.¹¹ Die entworfene Landschaft kann in unserer Vorstellung wirksam bleiben: Sie eröffnet neue Perspektiven auf Natur, Stadt und Leben und entwirft Bilder einer möglichen Zukunft. Das Innen tritt nach Außen.

Abschließend soll ein letztes Zitat aus der eingangs besprochenen Arbeit »The Third City (Red Vienna)« von Karina Nimmerfall aufgegriffen werden: Es »wurde für die Bedeutung der Wiener Gemeindebauten entscheidend, daß sie im Geschoszbau durchgeführt wurden, entgegen der auch in der Wiener Baubehörde verbreiteten Tendenz, vom Grün [...] die Behebung aller sozialen Missstände zu erwarten.« Geschossbauten mit nur wenig Grün prägen heute den Großteil europäischer Städte. Dem gegenüber versuchen Initiativen für die Begrünung der Stadt, bezahlbaren Wohnraum oder Nachbarschaftsprojekte, Innen- und Außenräume gleichermaßen aufzuwerten und zugänglich zu machen. Die Frage »Wie wollen wir leben?« wird damit zu einer Frage nach Beziehungen: zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen gebautem Raum und gelebter Erfahrung, zwischen Architektur und Natur, zwischen Innen und Außen. Die ausgestellten Kunstwerke bieten keine eindeutigen Antworten, wohl aber Perspektiven darauf, wie diese Beziehungen gedacht, verschoben und neu gestaltet werden können. Oder, um es in einer Frage zusammenzufassen: Wie viele junge und alte Menschen halten sich auf den Straßen und Plätzen ihrer Stadt auf?

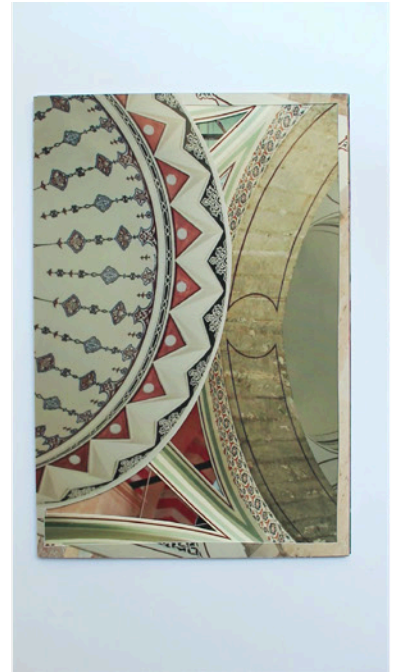
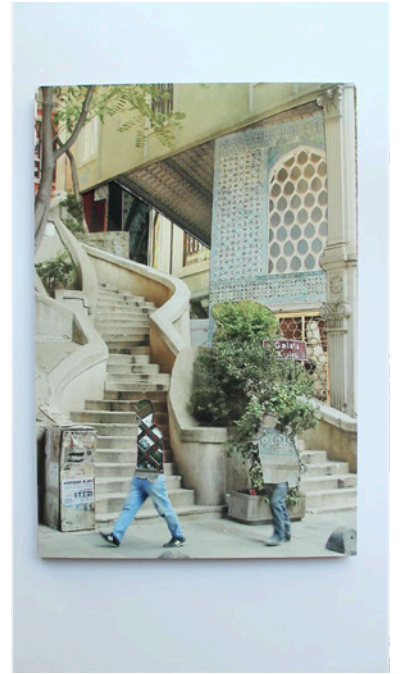
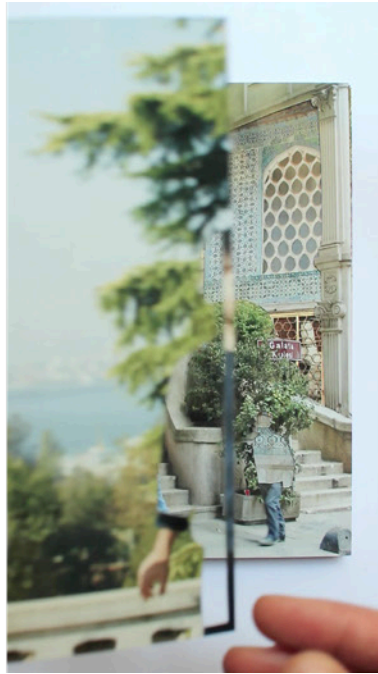
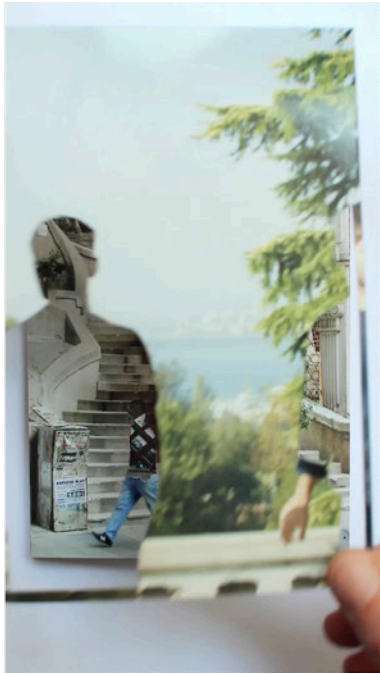


Abb. 16: Lilly Lulay, Istanbul up and down, 2015 (Details, Standbilder)



The inorganic world of minerals has its color counterpart in the organic realm of plants: gold nuggets are reflected by the day lily, the sunflower, the calendula and the marigold; silver, basalt and zinc compare to the argent leaves of purity, everlasting and anthemion, calcium nitrate, dog daisy, summer anemone and Chinese rose, the crystals of emerald, of corundum, bring to mind the endless richness of the marigold and also the sheen of the European helleborus and helleborus, ruby, minerals of iron like Emscher Lössstein and Emscher-Helland, white, amethyst, mother of pearl, the blue of cornflower, rose, fuchsia leaves, the larkspur and, especially, the morning glory.

Peter Hutchinson
1992

Abb. 17: Peter Hutchinson, Coloured Mountains, 1992

- 1 »Die Menschen in Bewegung setzen«. In: edition brand eins 2 (2019), Nr. 3, Themenheft Wie sieht die Stadt aus, in der wir leben wollen?, S. 6–17.
- 2 Manfred Tafuri: Vienna Rosa. La politica residenziale nella Vienna socialista, 1919–1933, Mailand 1980.
- 3 Karina Nimmerfalls Titel »The Third City (Red Vienna)« nimmt Bezug auf den US-amerikanischen Stadtforscher Edward Soja, der Städte nicht nur in private Räume und Arbeitsräume, sondern auch »dritte Räume« wie Gemeinschaftszentren aufteilt; vgl. Edward Soja: Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places, Cambridge 1996.
- 4 Vgl. Sven Beckstette: Ornament als Versprechen – Ornament als Verbrechen. In: Sam Bardaouil u. Till Fellrath (Hg.): Andrea Pichl. Wertewirtschaft (Kat. Ausst. Hamburger Bahnhof, Berlin), Mailand 2024, S. 16.
- 5 Vgl. Srđjan Govedarica: Warum Wiener günstig wohnen, in: Deutschlandfunk, 20.9.2018, <https://www.deutschlandfunk.de/sozialer-wohnungsbau-warum-wiener-guenstig-wohnen-100.html> (letzter Zugriff: 24.3.2026).
- 6 Vgl. Blur Building, Website Diller Scofidio + Renfro, <https://dsrny.com/project/blur-building> (letzter Zugriff: 30.3.2026).
- 7 Vgl. Katarina Fischer: »Emscher-Umbau: Die Rettung des dreckigsten Flusses Deutschlands«. In: National Geographic, 30.6.2025, Emscher-Umbau: Die Rettung des dreckigsten Flusses Deutschlands - National Geographic (letzter Zugriff: 17.3.2026). Zur künstlerischen Begleitung siehe auch Stefanie Grebe, Giulia Cramm u. a. (Hg.): Beyond Emscher – Fotografische Positionen aus der Gegenwart (Kat. Ausst. Stiftung Zollverein, Essen), Köln 2022.
- 8 Der Barsoi in der Serie ist historisch ein Statussymbol des russischen Adels.
- 9 Die mehrfache Spiegelung wird häufig mit dem Rorschachtest in Verbindung gebracht. Bei diesem in der Psychologie umstrittenen Test werden der Testperson symmetrische Tintenklecksmuster vorgelegt, deren Deutung Schlüsse über die Persönlichkeit der getesteten Person zulassen soll. Auf »Auto Scope« übertragen, können die Spiegelungen auf die persönliche Wahrnehmung verweisen.
- 10 Bei der Grand Tour handelt es sich um eine Bildungsreise im Mittelmeerraum, die ihren Ursprung in den Frankreich- und Italienreisen adliger Söhne seit dem 17. Jahrhundert hat.
- 11 Vgl. Oliver Kornhoff: »Einführung«. In: ders. (Hg.), Peter Hutchinson. Erträumte Paradiese (Kat. Ausst. Arp-Museum Bahnhof Rolandseck, Remagen), Remagen 2009, S. 6.

Stadt, Bild und die Konstruktion des Zusammenlebens

Alexandre Kurek

Die Stadt produziert nicht nur Sichtbarkeit, sondern formatiert auch, was und wie wir sehen. Wer blickt? Wer darf sehen? Und was bleibt verborgen, gerade weil es so offensichtlich ist? Ihr öffentlicher Raum ist offenbar kein neutraler Raum – er ist codiert, reguliert, inszeniert. Wer sich darin bewegt, bewegt sich durch Bedeutungsfelder, nicht nur durch Straßen.

Bewege ich mich durch eben jene Straßen, gibt es immer wieder Momente, in denen ich plötzlich stehen bleibe. Nicht, weil mir irgendetwas Spektakuläres begegnet, sondern weil mir die Selbstverständlichkeit der Umgebung mit einem Mal fremd wird. Eine Häuserzeile mit sich wiederholenden Fassaden; ein Platz, dessen Wegführung meinen Gang lenkt, noch bevor ich entschieden habe, wohin ich eigentlich gehen will; Bauzäune, die ein zukünftiges Quartier ankündigen, auf Planen visualisiert: Menschen flanieren, Kinder spielen, Pflanzen wachsen auf Balkonen oder Dächern. Alles wirkt vertraut, aber dennoch merkwürdig vorweggenommen, fast schon vorgeschrieben. In solchen Momenten beginne ich zu ahnen, dass Stadt mehr ist als bloßer Hintergrund. Sie erscheint zwar als selbstverständlicher Teil unseres Alltags, doch je länger ich schaue, desto deutlicher wird, dass dieses vermeintlich Selbstverständliche das Ergebnis einer

Reihe von Entscheidungen ist. Gebiete wurden vermessen, Investitionen getätigt, Nutzungen definiert; Wege angelegt, andere versperrt, Blickachsen geöffnet oder geschlossen. Mir wird klar: Die Stadt ist nicht einfach so da, sie wurde gemacht – und sie wird weiter gemacht: in politischen Entscheidungen und wirtschaftlichen Kalkulationen, aber auch in (un)bewussten, routinierten Handlungen.¹ Mit jeder Beobachtung werden mehr und mehr Spuren von Aushandlungen sichtbar, die meinen Eindruck verstärken, dass Stadt offenbar doch nicht einfach so gegeben ist, sondern einer Erklärung bedarf; Fassaden tragen Überarbeitungen und Brüche, Grundrisse erzählen von Teilungen und Umnutzungen, Sichtachsen sind geführt oder verstellt; überall dort, wo etwas ergänzt, verschoben oder verdeckt wurde, stellen sich Fragen danach, wer diese Entscheidungen getroffen hat – und in wessen Interesse. Denn die Tat-

sache, dass Straßen, Gebäude und Plätze als selbstverständlich erscheinen und deren Nutzung häufig unreflektiert bleibt, ist Teil einer tief verankerten Wahrnehmungsweise, in der Landschaft häufig als direktes Gegenbild zur Stadt verstanden wird – als gewachsener, scheinbar natürlicher Raum. Doch gerade diese Gegenüberstellung – hier die Stadt, dort die natürliche Landschaft – verstellt den Blick darauf, dass beide Räume historisch und kulturell geformt und nicht einfach so da sind.

Tatsächlich bezeichnete der Begriff Landschaft im späten Mittelalter, vor allem zwischen dem 13. und 15. Jahrhundert, kein ästhetisches Naturbild, sondern eine politische und administrative Einheit, also ein Gebiet innerhalb bestimmter Herrschaftsverhältnisse. Landschaft meinte hier das von der Stadt beherrschte Umland als agrarische Zone, die lediglich der Versorgung der Stadt diene.² Erst mit der frühen Neuzeit, zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert, verschiebt sich die Bedeutung grundlegend, sodass Landschaft nun zunehmend ein bestimmtes Bild der Umwelt bezeichnet, bei dem weniger das Territorium selbst entscheidend ist als die Weise, in der es in Malerei (s. Glossar) und Literatur wahrgenommen und dargestellt wird. Landschaft entsteht also – so der Schweizer Soziologe Lucius Burckhardt – durch kulturelle Interpretation, indem einzelne Elemente ausgewählt, gefiltert und zu einem Bild geordnet werden.³ Diese Bildhaftigkeit – gemeint ist die Wahrnehmung von Landschaft nicht nur als physischer Raum, sondern als zusammenhängendes, aus vielen Eindrücken geformtes Bild – wird besonders in der Tradition idealisierter Landschaftsdarstellungen sichtbar und lässt sich bis in die

römische Antike, genauer die Literatur der Kaiserzeit (um die Wende christlicher Zeitrechnung), zurückverfolgen.⁴ In den Hirtengedichten (Eclogae, 42–39 v. Chr.) des römischen Dichters Vergil (70–19 v. Chr.) entsteht mit Arkadien – einer bereits seit hellenischer Zeit mythisch verklärten Region, die in der Literatur zu einem idealisierten Hirten- und Naturraum ausgeformt wird –⁵ ein konstruierter Raum. Er beschreibt nicht mehr primär eine konkrete geografische Region, sondern ein kulturelles Ideal aus wiederkehrenden Motiven wie Bäumen, Wasser, Wiesen, Schatten und einer ruhigen, idyllischen Atmosphäre.⁶

In der europäischen Landschaftsmalerei setzt sich dieses Prinzip seit dem 17. Jahrhundert fort, als sich im niederländischen und im französischen Kontext eigenständige Landschaftsdarstellungen herausbilden, in denen Landschaft nicht als ungeordnete Umwelt, sondern als komponierter, nach ästhetischen Regeln geordneter Bildraum dargestellt wird.⁷ Häufig greifen diese Darstellungen dabei auf den literarischen Topos des ›locus amoenus‹ (›lieblicher Ort‹) zurück, der einen harmonischen Naturraum aus wiederkehrenden Elementen beschreibt, wie er bereits in den Darstellungen Arkadiens angelegt ist.⁸ Die Künstlerin **Beate Gütschow** (*1970 Mainz, BRD) greift diese Tradition in ihrer Arbeit »LS#3«, 1999/2014 auf und überführt sie in ein zeitgenössisches fotografisches Verfahren (Abb. 18). Sie zeigt Landschaft hier nicht als dokumentarische Aufnahme eines konkreten Ortes, sondern ebenfalls als komponierten Bildraum, der zwar aus zahlreichen fotografischen Fragmenten montiert (s. Glossar) ist und vertraut wirkt, sich aber jeder geografischen Verortung entzieht. Gerade diese Ort-



Abb. 18: Beate Gütschow, LS#3, 1999/2014, aus der Serie: LS

losigkeit lässt jedoch erkennen, dass die dargestellte Natur kein realer Ort ist, sondern eine Bildkonstruktion, die nach bestimmten visuellen Regeln organisiert wurde.⁹ Die vermeintliche Natürlichkeit ihrer Landschaft erweist sich also als Effekt einer kulturellen Ordnung, die bereits vor mehr als zweitausend Jahren gesetzt wurde.

Während Beate Gütschow die Konstruktion von Landschaft sichtbar macht, indem sie ihre Bilder aus Fragmenten zusammensetzt, liegt der Fokus der fotografischen Arbeiten von **Talisa Lallai** (*1989 Frankfurt am Main, BRD) zunächst auf real existierenden Orten – Küsten, Gärten oder Parklandschaften (Abb. 19), in denen Natur und Architektur immer wieder als Elemente der Landschaft in Erscheinung treten. Doch auch, wenn diese Orte nicht im technischen Sinne

konstruiert sind, bedeutet das nicht, dass sie als unmittelbare Abbilder einer natürlichen Landschaft verstanden werden können. Denn durch Auswahl, Perspektive und Bildausschnitt – das fotografische Sehen¹⁰ – werden ihre realen Orte zu Bildräumen geformt, die mehr zeigen als nur ihre geografische und architektonische Beschaffenheit. Landschaft erscheint bei Talisa Lallai nicht einfach als gegebenes Umfeld, sondern als Raum, in dem sich Erinnerungen, Erwartungen und kulturelle Vorstellungen überlagern und zu einer Kulisse formen, zu einem Raum, der in der eigenen Wahrnehmung entsteht und, wie in der arkadischen Landschaftsmalerei, als strukturierende und bedeutungstragende Bildordnung wirkt (Abb. 20). Genau hier beginnt sich die Grenze zwischen Natur und Architektur zu verschieben.

Wenn Landschaft als Bildordnung konstruiert ist, also als eine bestimmte Weise, einen Ort zu sehen, erscheint auch Architektur nicht länger als ihr Gegenpol, sondern als Teil derselben gestalterischen Logik – beide werden durch Auswahl, Anordnung und Perspektive geformt.

Die als Serie angelegten Bildpaare der Arbeit »Trilogie von Stein und Zeit«, 1977–2011 von **Klaus Merkel** (*1940 o. O., Deutsches Reich) machen diese strukturelle Nähe sichtbar. Baumstämme und architektonische Säulen treten in ein visuelles Verhältnis, das ihre formalen

Gemeinsamkeiten hervorhebt (Abb. 21 und 22). Die vertikale Struktur des Baumes erinnert dabei an architektonische Stützen – also an funktionale Elemente, die Last tragen –, während die Säule eher wie eine architektonische Übersetzung natürlicher Formen erscheint. Natur und Architektur treten in »Trilogie von Stein und Zeit« nicht als Gegensätze auf, sondern als unterschiedliche Ausprägungen ähnlicher Ordnungsprinzipien, die sich auch auf die Stadt übertragen lassen, da auch sie ein historisch und kulturell geformter Raum ist.



Abb. 19: Talisa Lallai, Diana, 2020



Abb. 20: Talisa Lallai, Cipresso, 2020; Non vorrei ma devo andare, 2020;
Auf durchsichtigen Wassern, 2015 (Detail) und Qualcosa da ricordare, 2020



Abb. 21: Klaus Merkel, Buchengruppe im Glienicker Park, Berlin, Deutschland, 1991, aus der Serie: Bäume und Säulen, aus der Trilogie von Stein und Zeit, 1977–2011

Der französische Soziologe Henri Lefèbvre beschreibt diesen Zusammenhang in seiner Theorie der Raumproduktion: Raum ist laut Lefèbvre kein neutraler Hintergrund sozialer Prozesse, sondern selbst ein Produkt gesellschaftlicher Verhältnisse. Er entsteht aus dem Zusammenspiel alltäglicher Formen des Umgangs mit Raum (auch als ›räumliche Praxis‹ oder ›gelebter Raum‹ bezeichnet) – wie dem Gehen, Verweilen, Nutzen

oder Aneignen –, planerischer Konzepte wie städtebaulichen Entwürfen und funktionalen Zuordnungen sowie symbolischer Bedeutungen – also nicht nur daraus, wie Raum genutzt und organisiert wird, sondern auch, wie er sinnlich und affektiv wahrgenommen, vorgestellt und bildlich vermittelt wird.¹¹ Straßen, Gebäude und Plätze erscheinen bei Henri Lefèbvre als Ausdruck gesellschaftlicher Ordnungen, in denen städtebauliche



Abb. 22: Klaus Merkel, Hera-Tempel in Paestum, Italien, 1990, aus der Serie: Bäume und Säulen, aus der Trilogie von Stein und Zeit, 1977–2011

Planung ihre Nutzung und die Bewegung der Menschen organisiert und so auch Formen des Zusammenlebens prägt.¹² Ein zentraler Aspekt dessen, was er die »Produktion des städtischen Raums« nennt, liegt dabei im Verhältnis von Gebrauchswert und Tauschwert. Städte sind Orte des Lebens, zugleich aber auch Räume ökonomischer Verwertung: Grundstücke werden gehandelt, Gebäude zu Investitionsobjekten erklärt, und ganze

Stadtteile erfahren im Zuge wirtschaftlicher Interessen eine Transformation. Raum erscheint hier also nicht nur als Lebensraum, sondern auch als Ware.¹³

Doch (Stadt-)Raum entsteht nicht nur auf der Ebene von Planung und Kapital, sondern wird auch im Alltag hervorgebracht. Raum erhält – so der französische Soziologe, Historiker und Kulturphilosoph Michel de Certeau – seine Bedeutung und Funktion nicht nur

durch Planung oder Gestaltung, sondern erst durch die Art und Weise, wie er dann tatsächlich genutzt wird. Besonders im Gehen durch die Stadt wird sichtbar, was damit gemeint ist: Indem Menschen bestimmte Wege wählen oder Orte anders als vorgesehen nutzen, schreiben sie ihre Bewegungen in die räumliche Ordnung ein, beispielsweise, indem sie innerhalb der vorgegebenen Strukturen eigene Wege einschlagen und so Spuren im Stadtraum hinterlassen.¹⁴ Arbeiten, die diese Praxis nachvollziehbar machen, sind »Random Walk«, 1997/2018 und 1999/2017 von **Eyal Weizman** (*1970 Haifa, Israel) und **Christian Nicolas** (*1971 Beesel, Niederlande), deren Ausgangspunkt die Bewegung des Körpers durch den urbanen Raum ist (Abb. 23). Das Gehen erscheint hier nicht als simple Fortbewegung, sondern als Handlung innerhalb einer bereits strukturierten Umgebung, in der Straßen, Wege und Plätze Bewegungen organisieren und Zugänge definieren. »Random Walk« verdeutlicht, dass solche Bewegungen nicht unabhängig vom Raum stattfinden, sondern von dessen Ordnung geprägt sind und diese gleichzeitig bestätigen und aufrechterhalten. Der »Walk« ist also gar nicht so »random« (zufällig), wie der Titel vermuten lässt, sondern folgt einer (vor-)bestimmten Struktur. Stadt entsteht so im Zusammenspiel unterschiedlicher Kräfte: Planung organisiert den Raum, Kapital strukturiert seine Entwicklung und alltägliche Praxis verändert seine Nutzung.

Allerdings entsteht Stadt nicht allein durch Architektur, Planung und Nutzung, sondern auch durch ihre Darstellungen. Renderings (Bildsynthesen), Wettbewerbssentwürfe oder fotografische Serien zeigen im Vorfeld, wie ein Ort aussehen

soll oder könnte, und prägen so, wie urbane Räume wahrgenommen werden und welche Vorstellungen mit ihnen verbunden sind. Sie gehören also zu jener Ebene, auf der Raum nicht gebaut, sondern durch Bilder, Vorstellungen und Bedeutungen mit organisiert wird.¹⁵ Hier entwerfen Bilder Stadt, noch bevor sie gebaut wird – und bewahren sie, selbst wenn sie längst verändert wurde. Besonders deutlich trat diese Wirkung in der Fotografie zutage. Fotografien erschienen uns lange als unmittelbare Wiedergabe der Wirklichkeit, während es sich tatsächlich immer um eine spezifische Perspektive auf den Raum handelt. Bildausschnitt, Blickwinkel und Motivwahl bestimmen, was sichtbar werden und was außerhalb des Bildes bleiben soll. Fotografische Bilder waren daher nie nur neutrale Darstellungen einer Stadt, sondern immer auch Interpretationen ihrer räumlichen Ordnung.¹⁶ Die britische Philosophin und Soziologin Gillian Rose weist darauf hin, dass Bilder urbaner Räume selbst Teil urbaner Kultur sind, weil sie Vorstellungen von Stadt durch ihre Zirkulation in Medien, Ausstellungen oder Publikationen verbreiten und nachhaltig prägen.¹⁷ Solche Bilder besitzen aber auch das Potenzial, bestehende Ordnungen zu irritieren, indem sie vertraute Ansichten verschieben und dadurch sichtbar machen, dass urbane Strukturen keineswegs selbstverständlich sind.

Gerade die Verschränkung von Stadt als gebautem Raum und visueller Darstellung bildet bei **Karina Nimmerfall** (*1971 Deggendorf, Deutschland) den Ausgangspunkt ihrer Arbeit »The Third City (Red Vienna)«, 2017–2022. Darin rückt die Künstlerin das österreichische Wohnungsbauprogramm »Rotes Wien«

der 1920er Jahre nicht nur als architektonisches, sondern auch als diskursives¹⁸ Projekt in den Fokus – also als eines, das nicht nur gebaut, sondern durch ein Zusammenspiel aus Texten, Bildern und öffentlichen Debatten hervorgebracht und vermittelt wurde. Die Grundlage ihrer Arbeit bildet ein Essay des Architekturtheoretikers Manfredo Tafuri, auf dessen Basis Karina Nimmerfall die darin beschriebenen Orte in Wien aufsucht, fotografisch neu ins Bild setzt und so eine Verbindung zwischen historischer Analyse und zeitgenössischer Bildproduktion herstellt (Abb. 1, 2 und 3). Allerdings richtet sich ihr Interesse weniger auf die Gebäude selbst als auf die Weise, in der diese vermittelt und dargestellt wurden. Hierzu bedient sich die Künstlerin digitaler Bildbearbeitungsprozesse, um ihren Fotografien ein historisches Erscheinungsbild zu verleihen und gleichzeitig die Grenze zwischen dokumentarischer Aufnahme und Konstruktion zu verwischen. In der Konsequenz können ihre Bilder weder eindeutig als Dokumente noch als historische Referenzen gelesen werden. In der Gegenüberstellung mit zeitgenössischen Texten und Publikationen entsteht so ein Zusammenhang aus Bildern und öffentlichen Debatten, in dem die Wiener Gemeindebauten, auch »Höfe« genannt, sowohl als gebaute Realität als auch als Ausdruck eines politischen und sozialen Programms erscheinen.¹⁹ Karina Nimmerfall benennt diese Ebene auch im Titel ihrer Arbeit »The Third City« – also die »dritte Stadt«, die neben der geplanten und der gebauten Stadt entsteht und sich in Bildern und Texten als medial vermittelte Form des Stadtraums zeigt.²⁰ Gerade im Kontext ihrer künstlerischen Anordnung wird deutlich, dass Bilder (fotografisch oder

generiert) in ihrer Zusammenführung und Überlagerung mit weiteren Materialien einen wichtigen Bestandteil städtebaulicher Projekte bilden, da sie bestimmte Vorstellungen von Stadt – etwa als modern, sozial oder geordnet – verbreiten und Architektur zu einem wichtigen visuellen Argument innerhalb öffentlicher Debatten machen. Die Künstlerin legt hier – in einer Art archäologischer Recherche – also gezielt die Bedingungen offen, unter denen Bilder von Stadt entstehen, und lässt so erkennen, dass diese Bilder nicht allein fotografisch erzeugt werden, sondern aus der Anordnung verschiedener Materialien hervorgehen, in der auch Fotografie nicht nur als Kommentar erscheint, sondern an der Entstehung von Stadtbildern beteiligt ist.

Wenn Bilder also nicht nur darstellen, sondern grundlegend an der Entstehung und Formung von Stadt, ihrer Konstruktion, beteiligt sind, verschiebt sich dann nicht zwangsläufig auch die eigene Position als Betrachtende:r? Der Blick ist dann nicht länger neutral, voraussetzungslos oder frei von Einfluss, sondern Teil jener Prozesse, die die Stadt lesbar, vorstellbar und damit auch wirksam machen. Die Auseinandersetzung mit visuellen Ordnungen führt so unweigerlich zurück auf die eigene Wahrnehmung – darauf, wie wir uns durch diese Bilder und Räume bewegen und in sie eingebunden sind. Wenn ich also heute – nach diesen Überlegungen – durch die Stadt gehe, erscheinen mir jene Momente des Innehaltens nicht mehr zufällig, sondern beinahe notwendig: als kurze Unterbrechungen meines Blicks, der die »Ordnung der Dinge«²¹ nicht länger als selbstverständlich hinnimmt. Es ist fast so, als hätte sich mir die Bedeutung des Raums selbst als eine



Abb. 23: Eyal Weizman und Christian Nicolas, Random Walk, 1997/2018 (Detail)

Art Irritation mit jedem gelaufenen Meter offenbart – als allmähliche Veränderung dessen, was überhaupt als gegeben gilt. Die Frage »Wie wollen wir leben?« sehe ich deshalb nicht als eine von außen herangetragene Leitfrage, sondern als eine, die aus der eigenen Wahrnehmung der Stadt hervorgeht: als Konsequenz einer Irritation, die genau dort auftritt, wo die vermeintliche Selbstverständlichkeit der gebauten Umgebung brüchig wird. Durch diesen Bruch tritt langsam in Erscheinung, dass das, was uns umgibt, Ergebnis von Entscheidungen ist – Entscheidungen darüber, wie gewohnt, gearbeitet, sich bewegt und gesehen werden soll. Die Frage »Wie wollen wir leben?« entstammt so der Einsicht, dass räumliche Strukturen immer auch Formen unseres Zusammenlebens festlegen, dass Wege, Zugänge, Bilder und Nutzungen uns in unserem Alltag nicht nur lenken, sondern Möglichkeiten eröffnen und

begrenzen; wir aber auch durch das, was wir in der Stadt tun, wie wir sie wahrnehmen und welche Bilder wir von ihr erzeugen und weitertragen, unweigerlich an ihrer Konstruktion beteiligt sind.

Gerade darin sehe ich zugleich das Potenzial für Veränderung – denn wenn Stadt als gemacht erkennbar wird, erscheint sie nicht länger als festgelegt, sondern als veränderbar, als neu denkbar. Dieses Potenzial zeigt sich genau dort, wo andere Bilder von Stadt ins Spiel kommen, Bilder, die nicht nur Ordnung und Funktion bestätigen, sondern auch Brüche, Umwege oder Mehrdeutigkeiten sichtbar machen. So könnten (Stadt-) Räume nicht mehr ausschließlich als effizient organisierte Verkehrsflächen erscheinen, sondern als Orte des Verweilens; nicht nur als durchgeplante Wohnumgebungen, sondern als offene Strukturen, die unterschiedliche Nutzungen zulassen; nicht nur als klar definierte

funktionale Gebilde, sondern als situative Räume, die sich im Gebrauch verändern. Bilder können solche Verschiebungen vorbereiten, indem sie andere Formen des Zusammenlebens und des Umgangs mit Stadt vorstellbar machen. Ließe sich mit Hilfe von Darstellungen, die auf eine strukturelle Nähe zwischen gewachsenen und gebauten Formen verweisen, nicht auch Architektur anders denken – nicht als starre Konstruktion, sondern als Prozess, der anderen Formen und Materialien folgt, solchen, die sich nicht primär an Effizienz und Standardisierung orientieren, sondern am Menschen und seiner Umgebung? Und ließe sich daraus nicht auch ein Bewusstsein für Bauweisen und Materialien entwickeln, die nicht nur technisch, sondern ebenso ökologisch gedacht sind, oder für eine Architektur, in der die Trennung von Natur und Kultur nicht als Gegensatz, sondern als Verhältnis verstanden werden könnte?

Ich denke, die eigentliche Aufgabe von Kunst liegt weniger darin, die Stadt abschließend zu erklären, als darin, jene Momente sichtbar zu machen, in denen ihre Selbstverständlichkeit ins Wanken gerät, und so die Bedingungen offenzulegen, unter denen sie überhaupt als selbstverständlich erscheinen kann. Darin erkenne ich keinen Mangel an Eindeutigkeit, sondern eine Verlagerung: weg von dem, was feststeht, hin zu dem, was sich zeigt, sobald wir beginnen, genauer hinzusehen. Was dann sichtbar wird – eben, dass Stadt konstruiert ist und nicht einfach gegeben –, verlangt keine unmittelbare Antwort, sondern fordert uns dazu auf, Position zu beziehen. Und vielleicht beginnt genau damit bereits eine andere Sichtweise, Stadt zu denken, Gestalt anzunehmen.



Abb. 24: Talisa Lallai, Cipresso, 2020

- 1 Vgl. Henri Lefebvre: »Die Produktion des städtischen Raums«, 1975. In: Oliver Clemens u. a. (Hg.), Material zu: Henri Lefebvre, Die Produktion des Raums, 2002, S. 4–20, hier S. 4–6, https://anarchitektur.org/aa01_lefebvre/aa01_lefebvre.pdf (letzter Zugriff: 28.3.2026).
- 2 Vgl. Lucius Burckhardt: Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft. Hg. v. Markus Ritter u. Martin Schmitz, Berlin 2006, S. 104, 114 f.
- 3 Vgl. ebd., S. 19–21, 122.
- 4 Vgl. ebd., S. 21, 114.
- 5 Vgl. ebd., S. 114 f.; vgl. Werner Busch: »Landschaftsmalerei«. In: Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Band 3, Berlin 1997, S. 38, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/busch1997> (letzter Zugriff: 28.3.2026).
- 6 Vgl. Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Bern 1984, S. 191–195, <https://archive.org/details/curtius-europaische-literatur-und-lateinisches-mittelalter-2/Curtius,+Europaische+Literatur+und+lateinisches+Mittelalter+1> (letzter Zugriff: 28.3.2026).
- 7 Vgl. Burckhardt, Warum ist Landschaft schön?, S. 116.
- 8 Vgl. Busch, »Landschaftsmalerei«, S. 38; vgl. Curtius, »Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter«, S. 189 f., 192.
- 9 Vgl. Anna-Catharina Gebbers: »Larger than life«. In: Beate Gütschow: Z1/S/LS, Heidelberg 2016, S. 18–26.
- 10 Vgl. Gillian Rose: »Visual Culture, Photography and the Urban: An Interpretive Framework«. In: Space and Culture, India 2 (2014) 3, S. 5 f., https://spaceandculture.in/index.php/spaceandculture/issue/view/8/pdf_21 (letzter Zugriff: 28.3.2026).
- 11 Vgl. Lefebvre, »Die Produktion des städtischen Raums«, S. 4, 14–15.
- 12 Vgl. ebd., S. 24.
- 13 Vgl. ebd., S. 14, 18 und 24.

- 14 Vgl. Marian Füssel: »Tote Orte und gelebte Räume: zur Raumtheorie von Michel de Certeau S. J.«. In: Historical Social Research 38 (2013) 3, S. 22–39, hier S. 30.
- 15 Vgl. Stuart Elden: »Es gibt eine Politik des Raumes, weil Raum politisch ist.« Henri Lefebvre und die Produktion des Raumes, 1998. In: Clemens u. a., Material zu: Henri Lefebvre, Die Produktion des Raums, S. 27–35, hier S. 30 f., https://anarchitektur.org/aa01_lefebvre/aa01_lefebvre.pdf (letzter Zugriff: 28.3.2026).
- 16 Vgl. Rose, »Visual Culture, Photography and the Urban«, S. 5–7.
- 17 Vgl. ebd., S. 5.
- 18 Die Bezeichnung »diskursiv« geht auf den französischen Philosophen Michel Foucault zurück und meint, dass Dinge nicht gegeben sind, sondern durch Aussagen, Bilder und Praktiken hervorgebracht werden. Diskurse legen fest, was als sagbar, sichtbar und wahr gilt, und erscheinen dabei oft als selbstverständlich, obwohl sie historisch entstanden sind.
- 19 Vgl. Austria Kultur International: »PHOTO IS:RAEL mit Karina Nimmerfall / Kulturforum Tel Aviv«, 2024. In: austriakulturinternational.at, 2024, <https://austriakulturinternational.at/2024/04/10/photo-israel-mit-karina-nimmerfall-kulturforum-tel-aviv/> (letzter Zugriff: 28.3.2026).
- 20 Vgl. Karina Nimmerfall: »The Third City (Red Vienna)«, 2017. In: karinanimmerfall.com, <https://karinanimmerfall.com/works/28-TTC/KN-TTC.html> (letzter Zugriff: 28.3.2026).
- 21 Die Formulierung verweist auf Michel Foucaults Buch »Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines«, Paris 1966 (dt. »Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften«. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen, Frankfurt 1974), in dem er schreibt, dass das, was wir als selbstverständlich wahrnehmen, auf historisch entstandenen Wissensordnungen beruht, die festlegen, wie Dinge geordnet, gesehen und verstanden werden.

Werte. Ein Kompass für die Zukunft

Maja Göpel

Wenn aber Veränderung so viel Mut verlangt, wo sollen wir den hernehmen? Ich denke, dass wir ihn in den Werten finden, mit denen wir leben oder leben wollen, weshalb sie im Zentrum dieses Buches¹ stehen. Zum einen große Zielwerte, die in Gesellschaften immer wieder den Diskurs bestimmen, also wie eine Art Nordstern funktionieren, wenn es um die Frage nach dem Wesentlichen und Wichtigen geht. Zum anderen aber die vielen kleinen Wertentscheidungen, die wir täglich treffen und mit denen wir dazu beitragen, ob gesellschaftliche Zielwerte erreicht werden können oder nicht.

Dabei zählen nicht nur Geldwerte, die unsere Debatte über das prägen, was wir (uns) »leisten« können, sondern eben auch soziale Werte wie das Vertrauen, dass die anderen mitziehen. Und auch die Umgangsformen, mit denen wir auf Krisen reagieren, haben einen großen Effekt darauf, ob wir »die anderen« als Kooperationspartner:innen oder als Bedrohung wahrnehmen. Aber es geht mir nicht nur um Werte, sondern auch um die Wirkung unserer gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Instrumente. Sie beginnt mit einem sorgfältigen Hinschauen, mit welchen Bewertungen diese Instrumente unsere Entscheidungen beeinflussen, welche davon zielführend erscheinen, wo sie Freiheiten einschränken und wo noch Potenziale für ein Andersmachen zu

heben sind. Dann öffnen sich neue Möglichkeitsräume und auch neue Allianzen, mit denen Zukunftsgestaltung wieder versöhnlicher werden kann. Hier liegt aus meiner Sicht ein wichtiger Schlüssel, um aus der Hemmspirale in die Überholspur zu finden. Kommen wir über diese wesentlichen Dinge ins Gespräch, können wir dem Effekt der pluralistischen Ignoranz die Stirn bieten und pluralistische Relevanz entfachen, also den jeweils nächstmöglichen Schritt ins Auge fassen und in Bewegung kommen.

Denn hören wir den Psycholog:innen und Sozialwissenschaftler:innen zu, dann entsteht erst durch sorgfältiges Hinschauen und lösungsorientiertes Handeln genau das, was uns in Krisenzeiten am besten hilft: Kohärenzerfahrung und Resilienz. Das sind die Schlagworte,

mit denen eine effektive Anpassungsfähigkeit an sich stark verändernde Lebenssituationen beschrieben wird. Spoiler: Wütend Probleme und Personen anzuschreien, ist nicht Teil des Rezeptes. Stattdessen hilft gemeinsame Sehnsüchte, aus der drei Wissensarten entstehen. Zunächst geht es um einen guten Grad an Verständniswissen. Klingt trocken, hilft aber, Veränderungen einzuordnen. Also beispielsweise einzuschätzen, ob sie vorübergehend oder dauerhaft sind und was dies für die eigene Situation bedeutet. Hier können wir uns in freien Gesellschaften glücklich schätzen, dass es einen ganzen Wissenschaftsapparat gibt, der Zusammenhänge professionell erforscht und vermittelt. Umgekehrt sollten alle, die diesen Apparat mit Leben füllen, sich ihrer Rolle auch bewusst bleiben und nicht in selbstreferentiellen Publikationslawinen versinken, deren Inhalte kein Mensch außerhalb der Zunft versteht oder als relevant empfindet. Zugang zu qualitativ abgesichertem Wissen einfach und barrierefrei bereitzustellen, ist eine zentrale Aufgabe für liberale Demokratien und nicht zuletzt deshalb unter Beschuss durch Kräfte, die sie schwächen wollen. Haben wir ausreichend Verständniswissen, kann darauf Handlungswissen aufsetzen, mit dem wir Möglichkeiten herausfinden, wie sich die Situation verändern lässt und welche Ressourcen dafür hilfreich sind, seien es soziale Unterstützung, finanzielle Mittel oder zusätzliche Kompetenzen. Kohärenzerfahrung (also ein Gefühl der Stimmigkeit) oder Resilienz wird auf einer dritten Ebene durch Sinnerfahrung unterfüttert, also dem Eindruck, dass es sich lohnt, das eigene Verhalten zu ändern. Raus aus der Ohnmacht, hin zur Selbstwirksamkeit. Dass in diesem Wort vor allem

auch ein Tun, nämlich wirken, steckt, verdeutlicht die eindeutige Botschaft der Forschung: Der Schlüssel zur erfolgreichen Krisenüberwindung liegt in aller Regel darin, sich selbst zu verändern. Zumindest ein Stück weit oder zumindest so lange, bis eine neue Alltagspraxis wieder Stabilität bieten kann. Gesellschaftlich kommt das Pluralistische dazu, denn – Sie ahnen es schon – hier wird die Sinnerfahrung von der Einschätzung »der anderen« beeinflusst und ob auch sie bereit zu Veränderungen sind. Denn bei aller intrinsischen Motivation kommt eine neue Normalität erst durch Kooperation auf, das zeigt sich schon bei so bescheidenen Beispielen wie einer neuen Versuchsanordnung für Gourmetküche am Anderstag. Deshalb ist es so wichtig, wie wir sozialen Herdentiere uns die Welt erzählen, Herausforderungen beschreiben und die damit verbundenen Ziele und Ergebnisse vermessen. Nicht umsonst hat der Begriff des Narrativs so eine Konjunktur. »Nur was erzählbar, vermittelbar, argumentierbar ist, kann realisiert werden, kann Vertrauen stiften und eine überzeugende Strahlkraft entwickeln«,² fasst der Kommunikationsexperte Bernhard Fischer-Appelt zusammen.

Und genau das unterscheidet Menschen von anderen Lebewesen auf dieser Welt: Wir erzählen Geschichten, in denen unser Selbstwert, aber auch »die anderen« eine wichtige Rolle spielen. Wir erzählen sie so lange und so überzeugend, dass wir sie in Standards, Routinen und Regeln festhalten, mit denen wir unsere Kooperation organisieren. Wir definieren Kennzahlen, mit denen wir aushandeln und darstellen, welche Werte und Wirkungsweisen wie wichtig sind. Diese Zahlen und Erzählungen begegnen uns dann wiederum als

gesellschaftliche Strukturen, innerhalb derer wir unsere freien Alltagsentscheidungen vollziehen: Wir unterhalten Kindergärten, mit bestimmten Betreuungszeiten, zahlen Steuern in unterschiedlichen Höhen, leben in Städten mit mehr oder weniger Grünflächen und Parkplätzen und werden in der Auswahl von Büchern, die wir lesen, von Verkaufsorten und Covern begleitet. Es gibt immer wieder Phasen, in denen das relativ krisen- und konfliktarm funktioniert und die Regeln oder Abmachungen aus der Vergangenheit die Entscheidungen der Gegenwart gut orientieren, also die vielen kleinen freien Entscheidungen von Individuen in der Summe zu Ergebnissen führen, die mit zentralen Zielwerten einer Gesellschaft ausreichend übereinstimmen. Dabei wird es natürlich nie Lösungen geben, die alle Personen gleich gut finden oder die allen Beteiligten die gleichen Freiheiten zuordnen. Diese Balance zwischen Ich und Wir, zwischen Sich-selbst-Erfinden und Regelhaftigkeit leben, ist es, die in Demokratien immer wieder neu justiert wird. In diesem »immer wieder neu« liegt das Versprechen einer offenen und lernenden Gesellschaft. Autoritäre Regime hingegen versuchen, die Freiheiten sehr ungleich zu verteilen und dafür zu sorgen, dass sich Machtverhältnisse zementieren. Nicht zuletzt rangieren unter »demokratischen Werten« Freiheit, Gerechtigkeit und Solidarität weit oben, inklusive der Bereitschaft, unterschiedliche Meinungen zu respektieren und in einer Marktwirtschaft dafür zu sorgen, dass auch hier Chancengerechtigkeit gegeben bleibt. Bezüglich der Umfangsformen wirkt natürlich der Artikel 1 des Grundgesetzes, die Würde aller Menschen zu ehren, als Nordstern. [...]

Es bleibt nur der mutige Sprung nach vorne: Vergleichsweise kleine Flächen, dichte Besiedelung, begrenzte Finanzen und eine demografische Wende zeigen uns deutlich, dass viele Lösungen europäisch gedacht werden sollten. Ressourcen bündeln, Infrastrukturen integrieren, klare Zielsetzungen und Kooperationspfade, ein großes S in der Sozialen Marktwirtschaft – genau dann steigt unsere eigene Resilienz und auch die Dynamik hin zu Lösungen, die zu nachhaltigen Exportschlagern werden können. Denn effektiver, sozialer und effizienter menschliche Bedürfnisse erfüllen zu können, das wird als wünschenswerter Nordstern nicht untergehen.

Diese tiefgreifenden Erneuerungen umzusetzen, war noch nie einfach. Umso wichtiger ist es heute, die strukturellen Hindernisse aus dem letzten Jahrhundert aus dem Weg zu räumen – sowohl in den Regulierungen als auch in den Bilanzen. Die Lust auf Innovationen und Leistung wächst, wenn Ziele und Ergebnisse gut sichtbar sind und Individuen, dank und trotz stilvoller *VerWirung*,³ selbst wirksam werden. Das fällt natürlich leichter, wenn uns dabei ausreichend viele unterstützen oder wenn sie selbst mitmachen.

Also sind wir alle gefragt, dem Druck in Richtung miese Stimmung, Polarisierung und Aushecken zu widerstehen. Denn gerade in Umbruchzeiten, wo viel losgelassen und Neuland betreten werden soll, ist das Fortschreiten natürlich nicht gradlinig und nicht immer effizient. Die demokratische Alternative zu der einen »starken Hand« ist ein Korridor des Kooperierens, der aus klaren Regeln besteht, erfolgsvermeldende Evaluation und viel Freiheit im Detail bietet.

Dabei ist es einer der deutlichsten Gradmesser für freiheitliche Gesellschaften, ob die Bereitschaft zur inhaltlichen Auseinandersetzung über die besten Spielregeln auch aufseiten derer erhalten bleibt, die von der aktuellen Regelung am meisten profitieren. Genau dafür wurde in Demokratien die Gewaltenteilung eingeführt, sozusagen als Meta-Spielfeld der Spielregelsetzung: rechtsstaatliche Institutionen und Verwaltungen mit unabhängiger, regeltreuer Rolle, um alle Personen gleichbehandeln zu können. Dazu gehört auch, dass diese Institutionen sehr mächtigen Akteur:innen in Wirtschaft und Gesellschaft Einfluss und Kontrolle wieder entziehen können müssen, wenn beides unverhältnismäßig groß wird, egal ob im Markt oder auf der Ebene vorgelagerter politischer Entscheidungen: Kartellrecht oder progressive Steuern auf große Einkommen, Übergewinne und Erbschaften stehen genauso dafür wie begrenzte Anzahlen von Wiederwahlen oder besonders hohe Standards der Transparenz und Rechenschaft für Staatsdiener:innen. Aber auch ein gesicherter Zugang zu Gesundheitsschutz, Bildung, guter Nahrung, Energie, Wohnraum und sozialer Sicherung gilt als Qualitätsmerkmal für freie Gesellschaften. Wir haben gesehen, dass Vertrauen in demokratische Institutionen steigt, wenn diese Leistungen verlässlich und möglichst einfach verfügbar sind, und wie wichtig es ist, Ungleichheiten dabei zu berücksichtigen und auf sie zu reagieren. All dies ist die Voraussetzung dafür, dass viele eingecheckt bleiben, ihren Beitrag leisten und damit selbst wieder bestmöglich zu der Sicherung von gesellschaftlicher Kooperation und Wohlstandsergebnissen beitragen. Das ist die Kunst des stilvol-

len VerWirens, bei dem die Freiheiten des Ichs und die »der anderen« stets aufs Neue ausbalanciert und möglichen Trendwenden vorausschauend begegnet werden kann. Gelingt die Balance, entstehen die Diversität, Kreativität und Dynamik, die nur in Demokratien und fairen Märkten sichtbar sind.

Die Freiheit, in lernenden und offenen Gesellschaften im Wohlstand aufzuwachsen, braucht also eine sorgfältige Pflege. Erst wenn wir anständig hingucken, können wir Risiken richtig einschätzen, Chancen sehen und die besten Erneuerungen vorantreiben – oder auch wertvolle Errungenschaften verteidigen. Erst wenn wir anständig hingucken, können wir erkennen, ob »die anderen« wirklich alle so unzumutbar sind und die zitierten Zahlen und Sätze wirklich so skandalös, wie es populistische Darstellungen uns gerne glauben machen wollen. Erst wenn wir anständig nachfragen, können wir soziale Scheinrealitäten ausräumen und der pluralistischen Ignoranz ein Schnippchen schlagen. Erst wenn wir anständig nachfragen, können wir einem Verrutschen dessen, was wir als liberale demokratische Umgangsformen bezeichnen, entgegentreten.

Aus diesen Gründen ist es so wichtig, dass wir aufmerksam beobachten, wie unser jeweiliges Umfeld die aktuelle Situation und unsere freiheitlichen Entscheidungen mitlebt: Die Zahlen und Erzählungen, Rollen und Regelungen, die miese oder gute Stimmung, die Mehrheiten im Raum prägen unsere Sicht auf die Dinge, unsere Präferenzen und Meinungen. Es lohnt sich zu jeder Zeit, aber in Umbruchzeiten umso mehr, um eine Grundmelodie des Aushandelns zu kämpfen, in der ein Nachgeben nicht mit Verlieren gleichgesetzt wird, in dem

große Ziele nicht gleich Argwohn und Neid erwecken, in der das Loslassen als Beitrag zum Innovieren gelten darf und in dem Respekt vor dem Gegenüber nicht davon abhängt, ob diese Person mir grade nützlich oder gefährlich vorkommt. Hier liegt der Korridor, in dem die Zukunft offenbleibt und das gute Leben ein Erleben wird. Das sind die Umstände, die das Beste aus Menschen herausholen.

Die gute Nachricht ist, dass wir alle jeden Tag anständig hingucken und nachfragen können. So ein mutiger Check-in

ist der Megatrend, den es jetzt braucht. Und vielleicht kann ein Designansatz dabei helfen, jenseits festgefahrener Lager und Verteidigungskämpfe in die Irenik zu finden, aus dem kleinmütigen Schuldzuweisen in die großzügigen Möglichkeitsräume: Da ist auch mehr Platz für alle.

Werden wir genug haben?

Werden wir genug teilen?

Wer ist eigentlich wir?



1 Ausschnitt aus Maja Göpel: Werte. Ein Kompass für die Zukunft, Brandstätter Verlag 2025, S. 22–28, 182–188.

2 Bernhard Fischer-Appelt: Storyverse Playbook, Hamburg 2022, S. 7.

3 Maja Göpel leitet den Begriff der VerWirung vom Wir ab. In solch einem umfassenden Plural sieht sie das Potenzial, demokratische Mehrheiten für Veränderung zu organisieren; Anm. der Red.]

Abb. 25: Andrea Pichl, Ohne Titel, 2014, aus: Klub Zukunft, 2014



Abb. 26: Olivo Barbieri, Dolomite Project 2010 #8, 2010, aus der Serie: Dolomites Project

Glossar

Abzug

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

Baumwollpapier

Baumwollpapier ist Papier, das anteilig oder vollständig aus Baumwollfasern besteht. Es wird in unterschiedlichen Qualitäten für verschiedene Verfahren hergestellt.

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 werden die Begriffe »Video« und »Film« 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.

Chromogenes PE-Papier

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

Collage

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

Digitaldruck

Unter Digitaldrucken versteht man jegliche Druckverfahren, bei denen von einer digitalen Datei ausgehend Farbe auf ein Trägermaterial aufgebracht wird. Hierzu zählen der Pigmenttintenstrahl- und der Tintenstrahl-Druck, der Thermosublimationsdruck und der elektrografische Druck. Im Gegensatz zur Druckgrafik besteht bei diesen Verfahren kein direkter Kontakt zwischen Druckkopf und Papier.

Digitale Ausbelichtung

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

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.

Malerei

Malerei ist eine Gattung, die sich durch das Auftragen von Farben auf Oberflächen definiert. Die verwendeten Farben können aus unterschiedlichen synthetischen oder natürlichen chemischen Verbindungen bestehen.

Montage

Als Montage werden Kunstwerke bezeichnet, in denen Bildelemente im Bearbeitungsprozess zusammengesetzt wurden. Kunstschaaffende können Objekte zusammenlegen und abfotografieren, analog in der Dunkelkammer oder digital mithilfe von Bildbearbeitungsprogrammen »montieren«. Von den zusammengesetzten Bildelementen wird im Anschluss meist ein Abzug oder Druck angefertigt. Ein Kunstwerk, das durch das Aufkleben verschiedener Elemente auf einen Untergrund entsteht, wird hingegen als Collage bezeichnet.

Silbergelatinepapier

Silbergelatinepapier ist Papier, das mit einem Gemisch aus Gelatine und darin befindlichen lichtempfindlichen Silberhalogeniden beschichtet ist. Zu den Silberhalogenidverbindungen gehören unter anderem Silberchlorid, Silberbromid und Silberjodid. Unter den Begriff Silbergelatinepapier fallen unter anderem Barytpapiere, Silbergelatinebarytpapiere und Bromsilbergelatine-Barytpapiere. Bei Barytpapier handelt es sich um mit einer Schicht aus Bariumsulfat und Gelatine beschichtetes Papier. Das Auftragen dieser sogenannten Barytschicht verleiht Papieren eine besonders lange Haltbarkeit. Silbergelatinebarytpapier beschreibt Papier, das zusätzlich zu der Barytschicht eine lichtempfindliche Silbergelatineschicht aufweist. Die Barytschicht befindet sich hierbei zwischen dem Papier und der

lichtempfindlichen Beschichtung. Bromsilbergelatine-Barytpapier ist Silbergelatinebarytpapier, bei dem Silberbromide die lichtempfindlichen Silberhalogenidverbindungen bilden.

Thermosublimationsdruck

Der Thermosublimationsdruck ist ein Digitaldruck, bei dem temperaturempfindliche Farbe auf einer Folie durch einen Druckkopf so erhitzt wird, dass sie verdampft und sich mit dem Papier verbindet. Drucke dieser Art können auf verschiedenen weiteren Materialien ausgeführt werden. Hierbei legt sich die Farbe auf die Oberfläche des jeweiligen Materials.

Tintenstrahl-Druck

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

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1, 2 und 3

Karina Nimmerfall, The Third City (Red Vienna), 2017–2022 (Details, Sandeleitenhof)
Analoge Montage, Digitaldrucke,
Pigmenttintenstrahl Drucke auf Baumwollpapier
Blatt: je 29,7 x 21 cm
© Karina Nimmerfall

Abb. 4

Andrea Pichl, Klub Zukunft, 2014
Installation 29-teilig, Acrylglasplatten, Polyesterol-
spiegelplatten, Sperrholzplatten, Thermosublima-
tionsdrucke, Projektion
Installation: 150 x 350 x 160 cm
© Andrea Pichl, VG Bild-Kunst, Bonn 2026
Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin 2024,
Foto: Ludger Paffrath

Abb. 5

Dieter Huber, Klone#57, 1996
Aus der Serie: Klones, 1993–1999
Fotografie, digitale Montage, Abzug auf
chromogenem PE-Papier
Blatt: 125 x 100 cm
© Dieter Huber, VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Abb. 6 und Titelbild (Detail)

Astrid Busch, Urban Utopia #01, 2025–2026
Fotografie, digitale Montage, Digitaldruck,
Pigmenttintenstrahl Drucke auf Vliestapete
Wand: 305 x 1100 cm
© Astrid Busch

Abb. 7 und 25

Andrea Pichl, Ohne Titel, 2014 (Details)
Digitaldrucke, Thermosublimationsdrucke auf
Polyester-Mischgewebe
Motive: 165 x 100 cm und 75 x 100 cm
Aus: Klub Zukunft, 2014 (siehe Abb. 4)

Abb. 8

Elizabeth Diller und Ricardo Scofidio, Blur Building,
2002
Foto: Beat Widmer
© Beat Widmer, Courtesy Diller Scofidio and Renfro

Abb. 9–14

Jitka Hanzlová
Ohne Titel, 1996
Ohne Titel, 1995
Ohne Titel, 1996
Ohne Titel, 1994
Ohne Titel, 1996
Ohne Titel, 1995
Aus der Serie: Bewohner, 1994–1996
Handabzüge auf chromogenem PE-Papier
Blatt: je 40,6 x 30,5 cm
© Jitka Hanzlová, VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Abb. 15

Heike Baranowsky, Auto Scope, 1996–1997
Bewegt看, 3-Kanal-Installation, farbig, ohne Ton
Laufzeit: 01:00:27 (hh:mm:ss)
© Heike Baranowsky, VG Bild-Kunst, Bonn 2026
Serpentine South Gallery, London 2002, Foto:
Heike Baranowsky

Abb. 16

Lilly Lulay, Istanbul up and down, 2015
(Details, Standbilder)
Bewegt看, farbig, mit Ton
Laufzeit: 00:12:43 (hh:mm:ss)
© Lilly Lulay

Abb. 17

Peter Hutchinson, Coloured Mountains, 1992
Fotocollage, Gouache, Ölkreide, Tusche,
Text auf Karton
Blatt: 100 x 138 cm
© Peter Hutchinson

Abb. 18

Beate Gütschow, LS#3, 1999/2014
Aus der Serie: LS
Fotografie, digitale Montage, digitale
Ausbelichtung auf chromogenem PE-Papier
Blatt: 125 x 169 cm
© Beate Gütschow, VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Abb. 19

Talisa Lallai, Diana, 2020
Digitaldruck, Pigmenttintenstrahl Drucke auf
Baumwollpapier
Blatt: 60 x 43 cm
© Talisa Lallai

Abb. 20

Talisa Lallai
Cipresso, 2020
Briefmarkenset
Rahmen: 34 x 21 cm

Non vorrei ma devo andare, 2020
Digitaldruck, Pigmenttintenstrahl Drucke auf
Baumwollpapier
Blatt: 120 x 85 cm

Auf durchsichtigen Wassern, 2015 (Detail)
Bewegt看, farbig, ohne Ton
Laufzeit: 00:38:41 (hh:mm:ss)

Qualcosa da ricordare, 2020
Postkartenständer
Objekt: 92,3 x 63 x 7 cm

© Talisa Lallai
Kunststiftung DZ BANK, Frankfurt am Main 2021,
Foto: Norbert Miguletz

Abb. 21 und 22

Klaus Merkel
Buchengruppe im Glienicker Park, Berlin,
Deutschland, 1991
Hera-Tempel in Paestum, Italien, 1990
Aus der Serie: Bäume und Säulen, aus der Trilogie
von Stein und Zeit, 1977–2011
Abzüge auf Silbergelatinebarytpapier
Blatt: je 24 x 30,5 cm
© Klaus Merkel

Abb. 23

Eyal Weizman und Christian Nicolas, Random Walk,
1997/2018 (Detail)
Digitaldruck, Pigmenttintenstrahl Drucke auf PE-Papier
Blatt: 29,5 x 340 cm
© Eyal Weizman und Christian Nicolas

Abb. 24

Talisa Lallai, Cipresso, 2020 (siehe Abb. 20)

Abb. 26

Olivo Barbieri, Dolomite Project 2010 #8, 2010
Aus der Serie: Dolomites Project
Digitaldruck, Pigmenttintenstrahl Drucke auf
Baumwollpapier
Blatt: 162 x 214,2 cm
© Olivo Barbieri

Urheberrechtshinweis:

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

Vermittlungsangebote zur Ausstellung

Öffentliche Führungen

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

Kuratorinnenführung

Dienstag, 23. Juni 2026, 18 Uhr;
mit Dr. Clara Bolin
Mittwoch, 16. September 2026, 18 Uhr;
mit Dr. Christina Leber

Denkanstöße

»Wie wollen wir wohnen?«
Dienstag, 9. Juni 2026, 18 Uhr; mit
Astrid Busch (Künstlerin der Ausstellung)
und Jorun Jensen (Deutsches Architektur-
museum)

»Wie wollen wir inklusiv bauen?«
Donnerstag, 23. Juli 2026, 18 Uhr; mit
Kübra Inan (Architektin, Fachplanerin für
Barrierefreie Architektur und inklusives
Design)

»Wie wollen wir die Stadt begrünen?«
Donnerstag, 20. August 2026, 18 Uhr;
mit Dr. Julia Krohmer (Senckenberg
Gesellschaft für Naturforschung)

Podiumsdiskussion

»Wie wollen wir bauwirtschaften?«
Donnerstag, 9. Juli 2026, 18 Uhr; mit
Prof. Paola Alfaro d'Alençon (Frankfurt
University of Applied Sciences),
Wim Buesink (Schwäbisch-Hall-Stiftung
»bauen–wohnen–leben«) und Silke
Rommel (raumgesichte, Innenarchitektur-
büro)

Weitere Veranstaltungen im Rahmen der Ausstellung »Wie wollen wir leben?« sind in Planung und werden rechtzeitig auf der Website der Kunststiftung DZ BANK bekanntgegeben.

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

Kunst für Kids

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



Fortbildung für Lehrkräfte

Zu jeder Ausstellung in der Kunststiftung DZ BANK gibt es eine Fortbildung für Lehrerinnen und Lehrer. Diese besteht aus einer einstündigen Führung sowie der Vorstellung der angebotenen Workshops. Das Vermittlungsprogramm wurde an das schulische Curriculum angepasst. Nächster Termin: Montag, 8. Juni 2026, 16 bis 18 Uhr

Sonderführungen und Workshops auf Anfrage

Ab einer Gruppengröße von 5 Personen können Sie Führungen und Workshops auf Anfrage buchen.

Dies gilt für Erwachsene wie für Kinder und Jugendliche ab der Grundschule. Dauer: 30 min / 60 min / 90 min / 120 min

Buchungsanfragen für Führungen und Workshops richten Sie bitte an:

vermittlung@kunststiftungdzbk.de
Der Eintritt, die Führungen sowie die Workshops sind kostenfrei. Bitte beachten Sie: Für alle öffentlichen Führungen und Veranstaltungen ist eine Anmeldung erforderlich. Die Führungen finden ab einer Personenzahl von 5 Teilnehmenden statt. Informationen zur Anmeldung finden Sie auf unserer Website: kunststiftungdzbk.de.

Workshops

Workshop I: Stadt oder Land oder Fluss?

(Primarstufe, Sek I)

Wie wollen wir leben – heute und in der Zukunft? In der Stadt, auf dem Land oder gibt es vielleicht auch etwas dazwischen? In diesem Workshop erbauen wir in einem Schuhkarton unseren eigenen kleinen Lebensraum. Mit Papier, Stoffen, Naturmaterialien und vielen Fundstücken gestalten wir Häuser, Wege, Plätze und besondere Orte. Dabei überlegen wir: Wer lebt in der Stadt und wer auf dem Land? Wo kann man spielen? Gibt es viele Gebäude oder eher Natur? Fahren Autos durch die Straßen oder bewegen sich alle auf eine ganz andere Weise fort? Während wir unseren Lebensraum entstehen lassen, denken wir uns Geschichten aus: Was ist unser Lieblingsort, was machen wir dort – und wie sind wir da hingekommen?

Workshop II: Gruß aus der Zukunft

(Sek I und Sek II)

Der Künstler Peter Hutchinson greift in Werken wie den »Coloured Mountains« (»kolorierte Berge«), 1992 gezielt in fotografische Bilder ein und erschafft so neue, idealisierte Landschaften. An diese Arbeitsweise knüpfen wir im Workshop an: Für unsere eigene Zukunftsstadt kombinieren wir einzelne Elemente – Gebäude, Grünflächen, Wasser oder Menschen – aus der Realität mit unserer persönlichen Vorstellung von ihnen und fügen sie zu einer eigenen Vision zusammen.

Unsere Ideen gestalten wir in Form von Postkarten. Dabei entscheiden wir selbst, wie unsere Stadt aussehen soll: Gibt es Wasser oder viel Grün? Welche Gebäude prägen das Stadtbild? Wie bewegen sich die Menschen fort – und wer lebt überhaupt dort? Aus diesen Bausteinen entsteht eine individuelle Zukunftsstadt, die wir als Postkarte mit einem »Gruß aus der Zukunft« an uns selbst schicken können.

Workshop III: Stadt im Wandel

(Sek I, Sek II, Gymnasiale Oberstufe/Kerncurriculum Q2.1, Q2.5, Q3.1, Q3.3, Q3.5)

Städte sind ständig in Bewegung: Manche Orte wirken lebendig und einladend, andere werden kaum beachtet, gemieden oder sogar aktiv ausgeschlossen. Was wir als »schön« oder »unattraktiv« wahrnehmen, ist dabei oft nicht zufällig, sondern hängt von persönlichen Erfahrungen, gesellschaftlichen Vorstellungen und städtischer Planung ab. Die Künstlerin Talisa Lallai beschäftigt sich in ihren Werken nicht nur mit ihren eigenen Wurzeln, sondern auch mit Sehnsuchtsorten, deren Eindrücke durch individuelle Vorstellungen und kollektive Klischeebilder aufgeladen sind. An diese Beobachtungen knüpft der Workshop an: Wir erkunden unsere Umgebung fotografisch und richten unseren Blick gezielt auf sogenannte »Un-Orte« – vernachlässigte, unscheinbare oder ungeliebte Ecken im Stadtraum. Durch Übermalung verwandeln wir die Orte anschließend in persönliche »Sehnsuchtsorte« und entwerfen Visionen davon, wie diese Räume in Zukunft aussehen könnten. Dabei geht es nicht nur um Gestaltung, sondern auch um kritische Reflexion: Was übersehen wir im Alltag? Warum bewerten wir Orte unterschiedlich? Und wie könnte eine Stadt aussehen, in der sich mehr Menschen wohlfühlen?

Workshop IV: Wo treffen wir uns?

(Sek I, Sek II, Gymnasiale Oberstufe/Kerncurriculum Q2.5, Q3.1, Q3.3, Q3.5)

Städtische Räume sind nicht nur Orte der Bewegung, sondern auch Räume sozialer Begegnung – oder von deren Ausbleiben. Obwohl wir uns täglich im selben Stadtteil bewegen, begegnen wir oft nur bestimmten Gruppen, während andere unsichtbar bleiben. Diese Trennungen entstehen durch räumliche Strukturen ebenso wie durch soziale, wirtschaftliche oder kulturelle Barrieren.

Der Workshop greift diese Dynamiken auf und rückt den Stadtteil als sozialen Raum in den Fokus. Ausgangspunkt ist eine gemeinsame Kartierung: Aus dem Gedächtnis entwerfen wir zunächst eigene, subjektive, Stadtpläne und markieren Orte, die wir häufig nutzen, meiden oder mit Begegnung verbinden. In der anschließenden Zusammenführung entsteht eine kollektive Stadtteilkarte, die sichtbar macht, wie unterschiedlich ein und derselbe Raum wahrgenommen wird. Wer nutzt welche Orte? Welche Gruppen bleiben unter sich? Und welche Faktoren verhindern den Austausch? Vor diesem Hintergrund entwickeln wir eigene räumliche Interventionen: Entwürfe für neue Treffpunkte, Umgestaltungen bestehender Orte oder temporäre Nutzungen, die gezielt Begegnungen fördern sollen. Diese Ideen werden als transparente Ebenen über die Karte gelegt. So entstehen visuelle Überlagerungen, die zeigen, wo sich Problemlagen bündeln, welche Orte besonders kritisch sind und an welchen Stellen sich neue Möglichkeiten eröffnen.

Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
»Wie wollen wir leben?«
3.6.–3.10.2026

Herausgeberin

Christina Leber

Redaktion

Clara Bolin

Bildredaktion

Jana Zimmermann
Jan Steuer

Texte

Clara Bolin
Maja Göpel
Alexandre Kurek
Christina Leber

Glossar

Jan Steuer

Lektorat

Anna Sophia Herfert
Dr. Cathrin Nielsen,
LEKTORATPHILOSOPHIE.DE

Grafische Gestaltung

Iconic Consulting Ltd.

GABC GmbH

Produktion und Druck

KOMMIFORM GmbH & Co. KG
ColorDruck Solutions GmbH

Die digitale Version dieser Publikation
ist frei verfügbar und kann unter
kunststiftungdzbank.de
abgerufen werden

Printed in Germany
Printausgabe:
ISSN 2748-3681
ISBN 978-3-9826894-4-9

DZ BANK Kunststiftung gGmbH
Platz der Republik
60325 Frankfurt am Main

Telefon +49 69 7680588 00
info@kunststiftungdzbank.de
kunststiftungdzbank.de

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

Ausstellung

Kuratorinnen der Ausstellung

Christina Leber
Clara Bolin

Ausstellungsmanagement

Clara Bolin

Registrier

Dietmar Mezler

Kustodin

Jana Zimmermann

Assistenz der Kustodin

Jan Steuer

Bildung und Vermittlung

Tomke Aljets

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit

Claudia Haevernack

Kunstvermittlung

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

Konservatorische Betreuung

Dierk Gessner

Ausstellungsrealisation

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

DZ BANK Kunststiftung gGmbH
Platz der Republik
60325 Frankfurt am Main

Eingang: Cityhaus 1
Friedrich-Ebert-Anlage

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

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

Besuchen Sie unsere
»Sammlung Online« unter
sammlung.kunststiftungdzbank.de

Öffnungszeiten

Di. bis Sa. 11–19 Uhr
Eintritt frei

Öffentliche Führungen

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

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

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

Nutzen Sie für Ihre Beiträge in den
Sozialen Netzwerken
[#kunststiftungdzbank](https://www.instagram.com/kunststiftungdzbank)

ISBN 978-3-9826894-4-9

Weitere Informationen
finden Sie hier:

