Aus heiterem Himmel



Reihe Kunststiftung DZ BANK
Band 16

DZ BANK KUNST STIFTUNG

Mit Werken von:

Sven Johne
Kirsten Justesen

sowie

Lena von Goedeke
Rosa John
Kristina Õllek und Kert Viiart-Õllek

Aus heiterem Himmel

Förderstipendien 2025/2026

15.10.2026 – 30.1.2027

Titelbild:
Sven Johne, Alina, 2026 (Standbild, Detail), © Sven Johne, VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Körper Konflikte Kosmos Kreaturen

Christina Leber

Vielfach entpuppen sich die Werke der Kunstschaffenden, die alle zwei Jahre von einer wechselnden Jury für die Ausstellungsreihe »Aus heiterem Himmel« nominiert werden, als wichtige Scharniere für die Sammlung der DZ BANK. Dabei weisen die Projekte, mit denen sich die Künstlerinnen und Künstler für das Förderstipendium bewerben, eine große gesellschaftliche Relevanz auf.

Bei einem Blick in das Archiv unserer Ausstellungstätigkeit der letzten Jahre fiel uns auf, dass immer wieder gleich mehrere ehemalige Stipendiatinnen und Stipendiaten den Weg in die thematischen Ausstellungen der Kunststiftung gefunden haben. Seit dem Beginn der Sammlungstätigkeit 1993 durchliefen über 50 Kunstschaffende das Stipendium, das eine einjährige Projektförderung vorsieht. Im Anschluss wird eine Auswahl der entstandenen Werke für die Sammlung erworben. Während der ersten acht Jahre von 1993 bis 2001 wurde ein gutes Dutzend Preisträgerinnen und Preisträger berufen, seit 2013 kamen bis heute noch einmal 35 hinzu.

Dass deren Kunstwerke immer wieder Eingang in die Ausstellungen finden, ist auch deswegen bemerkenswert, weil im Verhältnis zur Gesamtzahl der Kunstschaffenden der Sammlung die Stipendiatinnen und Stipendiaten einen verhältnismäßig kleinen Teil ausmachen.

Was also deutlich wird, ist, dass durch das Förderprogramm immer wieder ältere künstlerische Positionen eine Aktualisierung ihrer thematischen Schwerpunkte erfahren und in anderen Konstellationen noch einmal neu gelesen werden können.

Der menschliche Körper ist immer wieder ein Ausgangspunkt, um sich die Welt zu erschließen. Daher ist es nicht erstaunlich, dass im Grunde alle Künstlerinnen und Künstler dieser Ausstellung sich auf höchst unterschiedliche Weisen mit Körperlichkeit auseinandersetzen. **Kirsten Justesen** (*1943 Odense, Dänemark) tut dies sehr direkt, beschäftigt sie sich doch bereits seit den 1960er Jahren intensiv mit ihrem eigenen weiblichen Leib, den sie in performativen und skulptural fotografischen Serien sowie Filmen bildnerisch bearbeitet und installativ untersucht (Abb. 14, 15). Sie studierte Bildhauerei, was allein schon eine ausgesprochen körperliche Erfahrung und eine raumgreifende künstlerische Gattung ist. Kirsten Justesen ist die älteste Künstlerin, die wir bisher gefördert haben; bei der Vergabe der Stipendien ist uns nicht zuletzt eine Mischung verschiedener Altersgruppen wichtig.

Die Rolle der Frau ist aktueller und vielschichtiger denn je und zugleich eine Thematik, die sich in den letzten 60 Jahren nicht grundlegend gewandelt zu haben scheint. Noch immer machen die Frauen überwiegend die Care-Arbeit und verdienen weniger als ihre männlichen Kollegen. Kirsten Justesen gehört einer Generation an, die für die Frauen, die heute jung sind, zwar viel erreicht hat, gleichzeitig jedoch nie zu einem Ende gekommen ist. Bis in die letzten Jahre führt die Künstlerin daher ihr Herzensthema fort. Dabei behandelt sie selbstverständlich verschiedene Facetten weiblicher Rollenbilder im Privaten wie auch in der Gesellschaft: die Mutter mit ihren vielfältigen Aufgaben als Reinigungskraft, als Kinderfrau, die sich nebenbei noch bildet, als Köchin, die sich zugleich pflegt und aufhübscht, um auch den ästhetischen Ansprüchen des Mannes zu genügen, und die selbstverständlich einen anspruchsvollen Beruf ausübt.[1] Weiterhin verweist sie auf die Verbindung der Frau zur Mutter Natur wie auch auf das Frauenzimmer als häuslichen Gegenstand, als Stuhl, der trägt und auf den man (sich) setzen kann (Abb. 16–22). Dabei steht das Sitzmöbel analog zur Hausfrau als »Multifunktionstool« für verschiedene, benutzerdefinierte Anwendungen: etwa als Leiter, als Ablage, als Brennholz, als Waffe und sogar als Dekorationsobjekt, wenn es sich um einen antiken oder um einen Designer-Stuhl handelt. Bei all ihrem künstlerischen Tun zeigt Kirsten Justesen jede Menge Humor, ohne den sie ihr Lebensthema wahrscheinlich auch nicht so lange hätte verfolgen können.

In den letzten Jahren wurden viele ihrer Altersgenossinnen geehrt, etwa VALIE EXPORT in der Albertina in Wien, Nan Goldin und Yoko Ono in der Nationalgalerie in Berlin, Ulrike Rosenbach im ZKM in Karlsruhe, Annegret Soltau im Francisco Carolinum in Linz und im Städel Museum in Frankfurt, Gabriele Stötzer im Gropius Bau in Berlin und viele mehr. Daher freut es uns umso mehr, dass Kirsten Justesen Teil dieser Ausstellung ist und die Sammlung mit ihren Arbeiten auf wunderbare Weise mit weiblicher Kraft ergänzt.

Die Körper, denen **Sven Johne** (*1976 Bergen auf Rügen, DDR) sich vordergrün-

dig widmet, sind menschliche Überreste, die seit ca. 3300 Jahren im Schlick der Tollense, einem kleinen, stark gewundenen Fluss in Mecklenburg-Vorpommern, die Zeit überdauert haben (Abb. 23). Diese bezeugen eine kriegerische Auseinandersetzung, in die geschätzte 4000 Männer verstrickt waren, von denen wahrscheinlich 1000 ums Leben kamen, was im Verhältnis zur Gesamtbevölkerung während der Bronzezeit viele waren. »Die Gegend um das vorpommersche Dörfchen Weltzin gilt heute als das älteste Schlachtfeld Europas«, schreibt der Künstler in einem kleinen Text zu der archäologisch wirkenden fotografischen Serie »Erste Schlacht«, 2026 (Abb. 24). Der Film »Alina«, 2026, der auch zu seiner Präsentation gehört, wurde auf dem beschaulichen Flüsschen gedreht und holt uns jäh in die Gegenwart zurück, erzählt er doch die Geschichte eines Mädchens, das aus der Ukraine stammt (Abb. 1). Beim Rudern läuft ein Text mit, in dem sie sich ihres Vaters erinnert, der im Krieg kämpft und den sie wiederzusehen hofft.

Die Konflikte, die in beiden Arbeiten angesprochen werden, haben scheinbar nichts miteinander zu tun: die Entwicklung der Geschlechterrollen der Frau über die letzten Jahrzehnte und die kriegerische Handlung vor Tausenden von Jahren. Und dennoch gehören sie zusammen. Das Mädchen, das Angst um seinen Vater hat, wartet wie sicher auch die Mutter darauf, dass der Krieg ein Ende nähme und die Soldaten zurückkehren mögen – mit all den schrecklichen Erfahrungen, die sie gemacht haben und in sich tragen. Kirsten Justesen ist zwei Jahre vor dem Ende des Zweiten Weltkrieges geboren, der über Europa hinaus tobte. Auch sie könnte das Mädchen sein, das sich um den Vater ängstigt. Sven Johne inszeniert eine Rolle, ob bewusst oder unbewusst, die den Frauen zugewiesen wurde und wird: auf die Väter und Männer zu warten, zu hoffen, dass sie heimkommen, oder auch mit den Konsequenzen umgehen zu müssen, wenn sie nicht heimkehren oder an Körper und Seele versehrt sind.

Unwillkürlich stellen sich die Besuchenden die Frage, warum die Menschen damals in die Schlacht gezogen sind und sich der Zerstörung anheimgegeben haben und warum wir uns seither unzähligen kriegerischen Handlungen unterworfen haben, die nicht nur uns selbst betreffen, sondern auch andere Lebewesen und die Umwelt verwüsten. Welche Kraft wirkt in uns, dass wir uns immer wieder der Destruktion hingeben?

»Der Körper ist der Raum, in dem sich das Äußere der Welt nach Innen stülpt. Im Innen der Camera erscheint der Welt-Außen-Raum. Der Raum der Camera obscura ist gleichsam ein Welt-Innen-Raum, der die Welt draußen ins Innere dreht. So will ich die Photographie denken, die die Bilder der Welt in ihrem Inneren verdaut«, schreibt **Rosa John** (*1982 Wien, Österreich) auf ihren kleinen Collagen (s. Glossar) »Weltinnenraum«, 2018 (Abb. 6–9). Fotografie als Verdauungsvorgang denken. Nicht nur als Erinnerung, sondern auch als körperlich transformierte Erfahrung. Als Ableitung. Als Abstraktion. Denn das, was wir mit unseren Augen sehen, gesehen haben und aufnehmen, erleben wir jedes Mal anders und es ist bei unterschiedlichen Geschöpfen mit je anderen Eindrücken und Emotionen verbunden. Alhazen[2] beschrieb um das erste Jahrtausend unsere Augen als dunkle Kammern, auf deren Netzhaut das Bild auf dem Kopf



Abb. 1: Sven Johne, Alina, 2026 (Standbild)

stehend auftrifft und vom Gehirn vermeintlich richtig herumgedreht wird. Diese unsere inneren Kammern wurden zur äußeren Kamera, die Rosa John gleich in mehrfacher Hinsicht körperlich verformt.

So zerlegt sie in »Corpus«, 2026 den Apparat, der unserem Sehorgan nachempfunden ist, in seine Einzelteile und lässt diese als Mobile von der Decke hängen, das seinerseits Schatten an die Wand und auf den Boden wirft. Dies kennen wir schon von der Camera obscura (s. Glossar), einem Phänomen, das bereits von Aristoteles anlässlich einer Sonnenfinsternis beschrieben wurde, als sich sichelförmige Schatten der teilweise verdeckten Sonne auf dem Boden abzeichneten, nachdem sie durch das Blätterdach eines Baumes gefiltert worden waren. Diese Erscheinung stellt sie bei der Sonnenfinsternis 2022 in »Solis deliquium (Sonnenfinsternis am 25.10.2022, Wien)«, 2022/2026 nach (Abb. 5). Und so werden, wie in »f-stops«, 2019 im Werk von Rosa John auch die Blenden[3] zu glänzenden Scheiben in unterschiedlichen Größen, die das Licht reflektieren und ins Auge der Betrachtenden zurückwerfen (Abb. 4). Die Kamera denkt sie also nicht als Sammlerin von Fotografien, die zu Abzügen werden, um die Erinnerung einzufangen, sondern sie führt uns die Offenheit geradezu vor Augen, die fotografischen Techniken zugrunde liegt. Und so fordert uns die Künstlerin auf, das Gesehene in unserem Geist und in unserem Herzen zu bewahren.

Lena von Goedeke (*1981 Duisburg, BRD) betrachtet weniger die natürlichen als vielmehr die vom Menschen gemachten Himmelskörper. In »Mouches Volantes III und IV«, 2024–2026 (Abb. 10) und dem 24-minütigen Film »Event Horizon«, 2024–2026 (Abb. 2) fängt sie in fotografischen Langzeitbelichtungen die Flugbahnen von Satelliten ein, die über Spitzbergen hinwegziehen, wo die Künstlerin den überwiegenden Teil des Jahres



Abb. 2: Lena von Goedeke, Event Horizon, 2024–2026 (Standbild)

verbringt. Hier setzt sie sich nicht nur der Kälte, sondern auch der Polarnacht aus, die 81 Tage im Jahr vom 27. Oktober bis zum 15. Februar andauert. In 24-stündigen Aufnahmen werden so die Spuren der Trabanten sichtbar, die sich wie ein Spinnennetz um die Erde legen – ein Phänomen, das dem menschlichen Auge entgeht. Und tatsächlich fangen wir uns selber ein. Die Satelliten dienen unter anderem der Überwachung nicht nur in Friedenszeiten, sondern sind heute im kriegerischen Gefecht unerlässlich.

SpaceX, die Firma von Elon Musk, schickt etwa die Hälfte dieser Raumflugkörper mit Raketen ins Weltall. Inzwischen versuchen immer mehr Staaten, sich von Starlink unabhängig zu machen, dem Satellitennetzwerk von SpaceX. So plant auch Deutschland zusammen mit Norwegen eine Abschussrampe für Raketen zu bauen, um eigene Satelliten in den Orbit zu schicken und so den Anschluss an eine moderne elektronische Kriegsführung nicht zu verpassen.[4] Selbst wenn der Mensch noch keinen weiteren Planeten bewohnt, ist der Weltraum um die Erde längst überfüllt mit allerlei Kunst- monden, die zusammen mit den Hinterlassenschaften und Trümmern früherer Raumfahrtmissionen die Erde umkreisen.[5] Ähnlich wie in den Meeren und auf der Erde sind wir Menschen auch im Kosmos nicht bereit, die Konsequenzen zu tragen und den Müll zu entsorgen, den wir verursachen. Das hat Folgen, auch bei Weltraummissionen, da der Abfall die Astronautinnen und Astronauten im All gefährden kann. Die Kosten für die Entsorgung werden bei der Installation der Satelliten und bei der Raumfahrt nicht mitgedacht.

Eine glibberige Masse heißt die Besuchenden schon an der Eingangstür willkommen. Sie verweist auf den installativen Raum, in dem das Bewegtbild (s. Glossar) »As the Earliest Carrier Emerges«, 2024 gezeigt wird, das den Abschluss dieser Ausstellung darstellt (Abb. 3). Die gallertartige Schicht auf dem Glas und an den Griffen soll an Quallen erinnern, über die **Kristina Õllek** (*1989 Tallinn, Estnische Sozialistische Sowjetrepublik) zusammen mit ihrem Partner **Kert Viiart-Õllek** (*1989 Tallinn, Estnische Sozialistische Sowjetrepublik) einen Film geschaffen hat. »Geräuschlos und anmutig schweben sie wie gallertartige Unterwasserpilze durch unsere Meere. Sie gehören zu den ältesten Tieren der Erde und sind in allen Weltmeeren vertreten. Die hervorragenden Jäger und Lebenskünstler glänzen mit einer enormen Anpassungsfähigkeit. Quallen gehören zu den Nesseltieren und werden in Schirm- und Würfelquallen unterschieden. Weltweit gibt es ca. 2500 bekannte Arten. Ihre Größe variiert zwischen einem Millimeter und mehreren Metern.«[6]

Die meisten von uns mögen mit diesen Medusen eher unangenehme Erinnerungen verbinden, kennen viele doch die brennende Haut nach dem Kontakt mit einer Feuerqualle beim Baden im Meer. Dabei besteht diese Spezies, die wahrscheinlich seit 600 Millionen Jahren in allen Ozeanen der Welt zu Hause ist, zu 95 Prozent aus Wasser. Erstaunlich ist, dass diese mystisch wirkenden Kreaturen im Sediment des Ediacarium gefunden wurden. Quallen gehören somit zu den ältesten fossilen Funden der Erde.[7] Sie gelten als invasive Spezies. Was invasiv ist, hat an dieser Stelle der Mensch definiert, der selber eine sich stetig ausbreitende Gattung ist.

Das Künstlerpaar hat ein Lichtspieltheater geschaffen, das mit einer Leinwand und gestalteten Liegestühlen ausgestattet ist. Wenn wir uns hineinlegen und der poetischen Stimme lauschen, die den Film begleitet und uns eine Geschichte über diese faszinierenden Wasserbewohner erzählt, werden wir unserer eigenen Endlichkeit gewahr. Wir als Homo sapiens sind erst seit dreihunderttausend Jahren Bewohner auf diesem blauen Planeten, was im Verhältnis zur Existenz der Quallen nur ein Wimpernschlag ist. Der Homo oeconomicus folgte während der Industrialisierung im 19. Jahrhundert und seit dem Beginn des Anthropozän[8] um 1950 ist der Mensch zum dominierenden Faktor für globale Ökosysteme und geologische Prozesse geworden.[9] Die Frage steht im Raum, ob die Qualle oder der Mensch den längeren Atem haben wird.



Abb. 3: Kristina Õllek und Kert Viiart-Õllek, As the Earliest Carrier Emerges, 2024

Und so bietet auch diese Ausstellung »Aus heiterem Himmel« der Förderstipendien 2025/2026 wieder einmal eine intensive Auseinandersetzung mit einer Vielzahl an Aspekten unserer Lebenswirklichkeit, denen wir einerseits früher schon begegnet sind und die uns andererseits neue Sichtweisen vor Augen führen. Sie inspirieren uns dazu, einzelne Zusammenhänge in zukünftigen Ausstellungen noch einmal genauer unter die Lupe zu nehmen.

Einmal mehr möchten wir allen, die der Ausstellungshalle verbunden sind, danke sagen: allen voran dem Vorstand der DZ BANK, der uns so großzügig



Abb. 4: Rosa John, f-stops, 2019

unterstützt, den Kunstschaffenden, ohne die wir keine Ausstellungen gestalten könnten, den Besucherinnen und Besuchern sowie allen helfenden Händen im Team und darüber hinaus. Dies wird die letzte Ausstellung sein, bevor im nächsten Sommer die Ausstellungshalle in neuem Licht erstrahlen wird. Es sind einige grundlegende Renovierungsarbeiten notwendig geworden und im Zuge dessen werden wir uns ein neues Gewand geben, dessen Entstehung Sie in den kommenden Monaten auf Instagram und unserer Website verfolgen können. Am 1. Juni 2027 eröffnen wir dann unseren »Raum für K***uns***t« mit der Ausstellung »Liebe Träume Sehnsucht« an gewohnter Stelle.

Wir freuen uns auf Sie!

1 Website Kirsten Justesen, https://www.kirstenjustesen.com/1976-class-struggle (letzter Zugriff: 20.8.2026).
2 Alhazen ist ein arabischer Mathematiker, Optiker und Astronom, der um 965 in Basra geboren wurde und 1040 in Kairo starb.
3 Eine Blende ist eine Vorrichtung im Objektiv einer Kamera, die zur Verkleinerung und Vergrößerung der Objektivöffnung dient und so die Belichtung des Films oder des Sensors reguliert.
4 Deutschland sucht seinen Weg ins All, https://www.tagesschau.de/inland/innenpolitik/raketen-bundeswehr-startbasis-100.html (letzter Zugriff: 16.8.2026).
5 Weltraummüll, https://www.dlr.de/de/ar/themen-missionen/weltraumsicherheit/weltraummuell (letzter Zugriff: 16.8.2026).
6 Quallen in der Ostsee, https://www.ostsee.de/tiere-pflanzen/quallen.php (letzter Zugriff: 16.8.2026).
7 Rekord-alte Quallen-Fossilien, https://natur.de/artikel/rekord-alte-quallen-fossilien (letzter Zugriff: 18.8.2026).
8 Anthropozän, https://www.bpb.de/themen/umwelt/anthropozaen (letzter Zugriff: 17.8.2026).
9 Erde im neuen Zeitalter des Menschen, https://www.ardalpha.de/wissen/umwelt/nachhaltigkeit/anthropozaen-erdzeitalter-geologie-mensch-100.html (letzter Zugriff: 17.8.2026).

Licht und Spur

Franziska Derksen

Ein Lichtstrahl fällt durch eine kleine Öffnung in einen verdunkelten Raum und zeichnet auf der gegenüberliegenden Fläche für einen flüchtigen Augenblick die Außenwelt nach. **Rosa John** (*1982 Wien, Österreich) nimmt in ihrer Auseinandersetzung mit der Camera obscura (s. Glossar) bei diesem elementaren Vorgang ihren Ausgangspunkt. In **Lena von Goedekes** (*1983 Duisburg, Deutschland) fotografischen Aufzeichnungen schreiben sich die Bahnen der Satelliten ein, die den Nachthimmel weit über der Erde durchziehen und dem unmittelbaren Blick verborgen bleiben.

Zwischen beiden Erscheinungen liegen Jahrhunderte unterschiedlicher Bildtechniken und doch verbindet sie die Frage danach, unter welchen Bedingungen Licht sichtbar und zum Bestandteil eines Bildes wird. Darin berühren sich die Arbeiten von Rosa John und Lena von Goedeke, die dieser Frage aus unterschiedlichen historischen und technischen Zusammenhängen nachgehen.

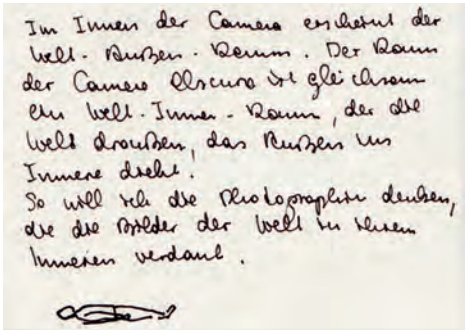
Für Rosa John bildet das optische Prinzip der Camera obscura den Ausgang einer über viele Jahre gewachsenen künstlerischen Praxis. Bereits eine dem Umfeld des Aristoteles zugeschriebene Schrift im 4. Jahrhundert v. Chr. beschreibt eine Beobachtung während einer Sonnenfinsternis, bei der das Sonnenlicht, das durch die Zwischenräume eines Blätterdachs fiel, auf dem Boden die sichelförmige Gestalt der teilweise verdeckten Sonne erzeugte. Dieselben flüchtigen Lichtbilder begegnen uns bis heute unter Baumkronen ebenso wie hinter den Lamellen einer Jalousie, wo sie mit dem Lauf des Tages langsam über Zimmerwände wandern. Ein solches Zusammenspiel von Sonnenlicht und Blätterdach findet sich auch in »Solis deliquium (Partielle Sonnenfinsternis am 25. Oktober 2022, Wien)«, 2022/2026, das die Erscheinung während einer Sonnenfinsternis aufgreift (Abb. 5).

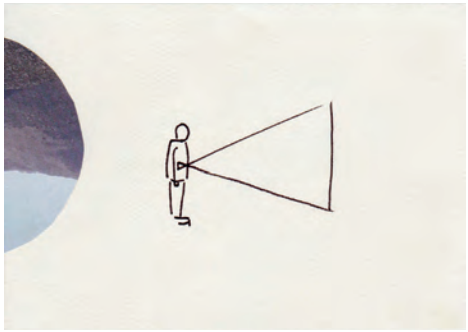
Was seit Jahrhunderten zum alltäglichen Erfahrungsraum gehört, wird in den Werken Rosa Johns zum Gegenstand einer beharrlichen Beschäftigung. »Anleitung für eine Kamera«, 2016–2021 nimmt diese Beobachtung auf (Abb. 11–13): Ein von einer kleinen Öffnung durchlochtes Blatt eines Baumes genügt, um den Weg des Lichts sichtbar werden zu lassen. Bereits die frühe Darstellung der Camera obscura in Gemma Rainer Frisius' Schrift »De radio astronomico et geometrico« aus dem Jahr 1545 richtet den Blick auf den Verlauf der Lichtstrahlen, deren Kreuzung im verdunkelten Raum eine Projektion hervorbringt.



Abb. 5: Rosa John, Solis deliquium (Partielle Sonnenfinsternis am 25. Oktober 2022, Wien), 2022/2026 (Detail)







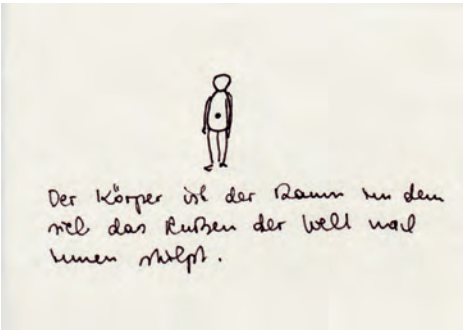


Abb. 6–9: Rosa John, Weltinnenraum, 2018

An diese Darstellung knüpft Rosa John ausdrücklich an. Der Titel »Anleitung für eine Kamera« erhält vor diesem Hintergrund eine eigentümliche Wörtlichkeit, denn die Arbeit führt zu einer elementaren Voraussetzung des Fotografischen zurück, die bereits im Durchgang des Lichts gegeben ist.

»Weltinnenraum«, 2018 führt diese Überlegungen weiter (Abb. 6–9). Zeichnungen, Collagen (s. Glossar) und handschriftliche Notizen entfalten auf den Papierbögen einen offenen Denkraum, in dem skizzierte Körper räumlichen Studien begegnen und schematische Darstellungen optischer Vorgänge neben kurzen Sätzen stehen. Mit dem menschlichen Körper erhält Rosa Johns Auseinandersetzung mit der Camera obscura eine weitere Dimension. Eine unmittelbare körperliche Entsprechung findet deren Prinzip zunächst in den beiden Augen, auf deren Netzhaut die Außenwelt als umgekehrtes Bild erscheint und im Prozess der Wahrnehmung »richtiggestellt« und verarbeitet wird. Bei Rosa John reicht diese Vorstellung über das Sehen hinaus und erfasst den gesamten Körper als einen der Außenwelt ausgesetzten Innenraum, der Eindrücke aufnimmt und verarbeitet. Eine der Collagen beschreibt die Kamera als einen »Welt-Innen-Raum«, der »die Bilder der Welt zu ihrem Inneren verdaut«. In dieser Metapher des Verdauens verbindet sich die Entstehung von Bildern mit einem körperlichen Vorgang, durch den das von außen Aufgenommene im Inneren eine eigene Gestalt annimmt. Zeichnungen und handschriftliche Notizen verfolgen diesen Gedanken über die einzelnen Papierbögen hinweg und lassen den »Weltinnenraum« als eine fortgesetzte Befassung mit dem Verhältnis des Körpers zur Welt hervortreten.

Auch die raumgreifenden Installationen (s. Glossar) setzen diesen Gedankengang fort. In »f-stops«, 2019 begegnen kreisförmige Messingscheiben dem wechselnden Licht des Ausstellungsraums (Abb. 4), während sich ihre Oberflächen durch Oxidation allmählich verändern und eine eigene Patina ausbilden. Das Mobile »Corpus«, 2026 greift geometrische Grundformen des Kamerakörpers auf und überführt sie in eine bewegliche Konstellation, deren Beziehungen sich mit jeder Luftbewegung neu ordnen. Mit dem wechselnden Standpunkt der Betrachtenden verändert sich zugleich die Gestalt, zu der sich die einzelnen Formen des Mobiles im Raum zusammenfügen.

Die Frage nach den Voraussetzungen des Bildes bildet auch den Ausgangspunkt von Lena von Goedekes Kunstwerken. Im Zentrum ihres Interesses stehen fotografische Bilder, deren Entstehung sich der unmittelbaren Anschauung entzieht und dennoch den Horizont gegenwärtiger Weltwahrnehmung bestimmt. Einen wesentlichen Anteil daran haben Satelliten, die aus großer Entfernung Informationen über die Erde erfassen und damit eine Sicht auf unseren Planeten ermöglichen, die an technische Aufzeichnungs- und Übertragungsverfahren gebunden ist. Was auf diese Weise sichtbar wird, hat seinen Ursprung in Prozessen, die dem menschlichen Blick selbst nicht zugänglich sind. Das fotografische Bild steht damit innerhalb einer technischen Infrastruktur, die bestimmt, was überhaupt zur Anschauung gelangen kann.

In »Event Horizon«, 2024–2026 gewinnt diese Frage besondere Dringlichkeit (Abb. 2). Basis ist hier der Himmel über Spitzbergen, jener arktische Raum, der für Lena von Goedeke zu ihrem Wohnort und zu einem zentralen Thema künstlerischer Untersuchung geworden ist. Die Polarnacht eröffnet einen außergewöhnlich klaren Blick in den Nachthimmel. Zugleich befindet sich dort mit »SvalSat« eine der bedeutendsten Bodenstationen globaler Satellitenkommunikation.[1] Gerade an einem Ort, der zunächst als Inbegriff natürlicher Weite erscheinen könnte, macht Lena von Goedeke die technische Durchdringung des Himmels sichtbar.

Zwei Pigmenttintenstrahldrucke (s. Glossar) sowie ein Bewegtbild (s. Glossar) beziehen sich ebenfalls auf den Himmelsraum. Für die Pigmentdrucke nutzt die Künstlerin das bildgebende Verfahren der Langzeitbelichtung, in dem die Zeit selbst zur Bedingung der Sichtbarkeit wird. Mit der langen Belichtungszeit verändert sich die Struktur des Bildes, indem die Bewegung der Himmelskörper über ihre Dauer hinweg eine sichtbare Form gewinnt. Was dem Auge als punktförmige Konstellation erscheint, verändert sich innerhalb fotografischer Dauer zu einem Gefüge aus Spuren. Sterne verbleiben als relative Konstanten, während Satelliten lineare Bahnen in das Bild einschreiben.

Das Bewegtbild »Event Horizon« erweitert den Werkzusammenhang um eine weitere zeitliche Perspektive. Aus Bildmaterial, das Lena von Goedeke während der Wintermonate mit 24 Stunden Dunkelheit aufgenommen hat, stellt sie Satellitenbewegungen von 24 Minuten zusammen. In der Bildmitte leuchtet der Polarstern besonders hell, während sich rechts von ihm das geomagnetische Zentrum mit Polarlichtern verändert. Dieselbe Bewegung wie auch in den Drucken verdichtet in ihrer zeitlichen Entfaltung die Satelliten bahnen um den mittig positionierten Polarstern herum. Das dabei entstehende Gefüge aus Bahnen verdeckt den Himmel zunehmend.

In den Drucken ebenso wie im Bewegtbild wird die Bewegung der Satelliten erst über einen längeren Zeitraum hinweg sichtbar. Die Dauer der Aufzeichnung verbindet ihre wechselnden Positionen zu einer Form, die dem unmittelbaren Blick entgeht. Was am Nachthimmel flüchtig bleibt, gewinnt auf diese Weise eine bildliche Gestalt und hinterlässt in den Fotografien ein verwobenes Gefüge aus Linien. In diesem Zusammenhang gewinnt auch der Titel der Pigmentdrucke »Mouches Volantes«, 2024/2026 besondere Bedeutung (Abb. 10). Der in der Ophthalmologie[2] gebräuchliche Begriff bezeichnet jene flüchtigen Erscheinungen im Gesichtsfeld, die sich stabiler Fixierung entziehen und weder eindeutig dem Auge noch der Außenwelt zugeordnet werden können.[3] Genau diese Ambivalenz wird in Lena von Goedekes Bildraum produktiv. Die Spuren der Satelliten erscheinen als visuelle Interferenzen, die sich zwischen Blick und Gegenstand legen und damit jene Unsicherheit aufnehmen, die bereits im Titel zwischen körperlicher Wahrnehmung und äußerer Erscheinung angelegt ist.

Mit den Werken Rosa Johns und Lena von Goedekes gerät die Entstehung des fotografischen Bildes selbst in den Blick. Bei Rosa John führt das Prinzip der Camera obscura an einen Moment zurück, in dem einfallendes Licht genügt, um eine bildliche Erscheinung hervorzubringen. Von diesem Punkt aus setzt sich die Frage nach dem Sehen mit den Augen, im Körper und im Raum fort. Lena von Goedeke begegnet dem Licht unter den Bedingungen einer Gegenwart, in der der Blick zum Himmel längst von technischen bildgebenden Verfahren begleitet wird. Die Bewegung der Satelliten gewinnt in ihren fotografischen Spuren ebenso wie im Bewegtbild eine Dauer, durch die sichtbar wird, was sich dem bloßen Auge entzieht. Zwischen beiden Positionen verändert sich die Zeit des Bildes. Rosa Johns flüchtige Projektionen sind an die Gegenwart des einfallenden Lichts gebunden, während sich die Bewegung der Satelliten bei Lena von Goedeke erst über einen längeren Zeitraum hinweg zu erkennen gibt. Was hier für einen Augenblick aufscheint, hinterlässt dort eine Spur. In dieser zeitlichen Verschiebung begegnen sich zwei Vorstellungen fotografischer Bildentstehung, deren Abstand Jahrhunderte technischer Entwicklungen umfasst und die dennoch beim Licht ihren Ausgang nehmen. Zwischen der Flüchtigkeit einer Projektion und der Dauer einer fotografischen Spur öffnet sich ein Zeitraum, in dem das Bild bereits begonnen hat, bevor es als solches ins Auge trifft.

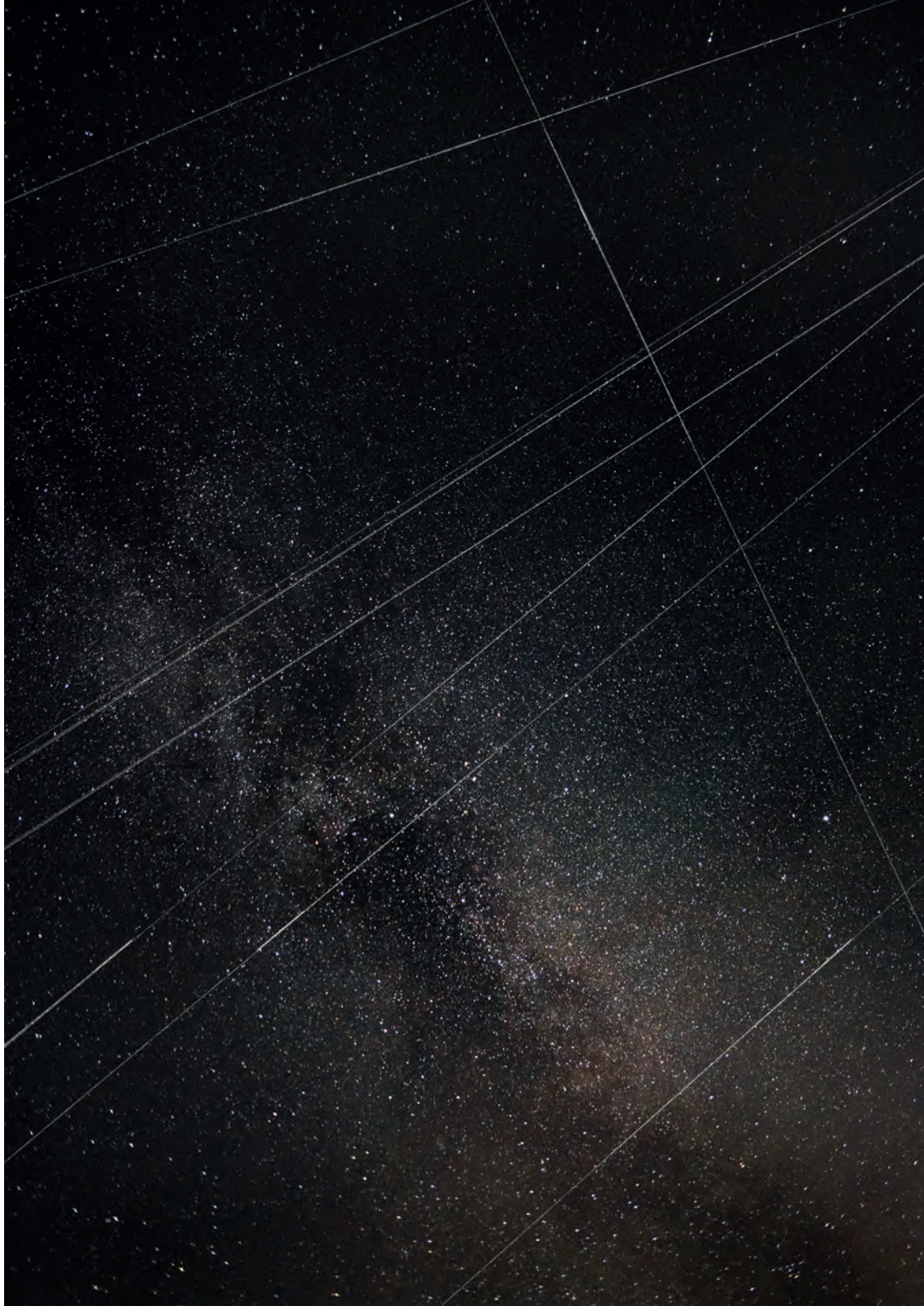


Abb. 10: Lena von Goedeke, Mouches Volantes III, 2024/2026, aus der Serie: Mouches Volantes



Abb. 11–13: Rosa John, Ohne Titel, aus der Serie: Anleitung für eine Kamera, 2019–2021/2026

1 Vgl. The Norwegian Space Agency (NOSA) https://spaceagency.no/arctic-access (letzter Zugriff: 18.6.2026).
2 Ophthalmologie bezeichnet die medizinische Fachdisziplin der Augenheilkunde, die sich mit dem Auge, seinen Funktionen und Erkrankungen sowie dem Sehen und dem visuellen System befasst.
3 Vgl. American Society of Retina Specialists https://www.asrs.org/patients/retinal-diseases/28/vitrectomy-for-floaters (letzter Zugriff: 20.6.2026).

Raum nehmen, Raum lassen

Clara Bolin

Ausbreiten und anlehnen

Eine großformatige Schwarz-Weiß-Fotografie zeigt die Künstlerin **Kirsten Justesen** (*1943 Odense, Dänemark) mit ausgebreiteten Armen und mehr als hüftbreit geöffneten Beinen, die bäuchlings vor einem hellen Hintergrund zu schweben scheint. Der dunkle Overall hebt sich deutlich von dem hellen Untergrund ab. Zu beiden Seiten des über dem Boden schwebenden Bildes sind zwei weitere Schwarz-Weiß-Fotografien als Digitaldrucke (s. Glossar) an die Wände montiert, die mit dem Bodenmotiv korrespondieren. Die Künstlerin lehnt diagonal mit dem Gesicht zur Wand, ihre Unterarme und Hände sind gegen die Wandfläche gestützt. Gemeinsam bilden die drei Aufnahmen keine Abfolge einzelner Bilder, sondern eine Rauminstallation. Das fotografische Medium übernimmt dabei keine dokumentarische Funktion, sondern wird zum konzeptuellen Träger: Ein Sockel, der Körper-Raum-Beziehungen organisiert und unsere Wahrnehmung des Raums befragt.

Mit der ausgebreiteten Körperhaltung lässt sich Kirsten Justesens Installation (s. Glossar) »Sculpture #3«, 2025–2026 mit einer Pose verbinden, die wie kaum eine andere für die Vermessung des menschlichen Körpers steht: Leonardo da Vincis Zeichnung des vitruvianischen Menschen, um 1490, die heute beispielsweise die italienische Ein-Euro-Münze ziert. Zurückgehend auf die Proportionslehre des römischen Architekten Vitruv, zeigt die Zeichnung in einer Überlagerung zwei vermeintlich ideale Körperverhältnisse, einmal mit angelegten, einmal mit gespreizten Beinen und ausgestreckten Armen in unterschiedlichen Winkeln. Kirsten Justesens Installation »Sculpture #3« wiederholt die Posen nicht, sondern weicht davon ab, sie kombiniert die Haltungen der Arme und Beine neu – eine Stellung, die nach den Regeln von Vitruvs Proportionslehre fehlerhaft wäre. Anstelle eines nackten, jüngeren Mannes verwendet sie darüber hinaus ihren eigenen, älteren und bekleideten Frauenkörper, der den Betrachtenden den Rücken zukehrt. Damit kann »Sculpture #3« ein Nachdenken darüber anregen, welche Körper zum Vermessen herangezogen werden und welche Idealbilder damit verbunden sind. Der alternde weibliche Körper scheint sich der Vorstellung eines universellen Maßes zu entziehen und eigene Maßstäbe des Horizontalen, Vertikalen und Diagonalen zu entwerfen.

Für ihre installativen Kunstwerke wie »Sculpture #3« verwendet die Bildhauerin Fotografie als skulpturales (s. Glossar) Arbeitsmittel. Das Schwarz-Weiß abstrahiert Körper, Kleidung, Wand und Boden zu Hell-Dunkel-Kontrasten, die Konturen und Formen hervorheben. Damit können skulpturale Fragen verbunden werden: Wie verhält sich ein Körper zu dem Raum, den er einnimmt? Wie verändert sich dieser Raum durch die Positionierung des Körpers? Die drei Bildelemente der Installation geben darauf unterschiedliche Antworten. Der liegende Körper breitet sich aus und besetzt eine Fläche, die stehenden Körper lehnen sich an und bringen die Vertikalen aus dem Gleichgewicht. Der Körper schafft einen Raum, nimmt ihn ein und lässt zugleich Raum für andere Maßstäbe, Perspektiven und Wahrnehmungen. Abstände und Leerräume werden dabei ebenso relevant wie Körperhaltung, Orientierung oder Bewegung.

Kleinmachen und kauern

Für »Sculpture II«, 1968/2010 ging Kirsten Justesen in die Gegenbewegung und machte sich klein (Abb. 15). Ein aufgeklappter Karton mit den Maßen 50 x 60 x 60 Zentimeter zeigt im Inneren die Fotografie eines nackten Frauenkörpers. Aus der Vogelperspektive aufgenommen, präsentiert sie ihren Körper, der sich in einer quadratischen Box zusammenkauert. Dies lässt sich als Gegensatz dazu verstehen, wie wir Frauenkörpern in Skulpturen sonst oft begegnen: nackt und in passiven Posen, auf den Sockel gestellt und für alle Augen – und Begehren – sichtbar.[1] Dem verweigere sich die Künstlerin, indem sie nicht nur vom Sockel heruntersteige, sondern geradezu in ihn hineinkrieche.

»Sculpture #3« und »Sculpture II« stehen damit in einer Tradition der Befragung des Verhältnisses von Körper und Raum, dem sich Kirsten Justesen seit den



Abb. 14: Kirsten Justesen, Sculpture I, 1968/2010

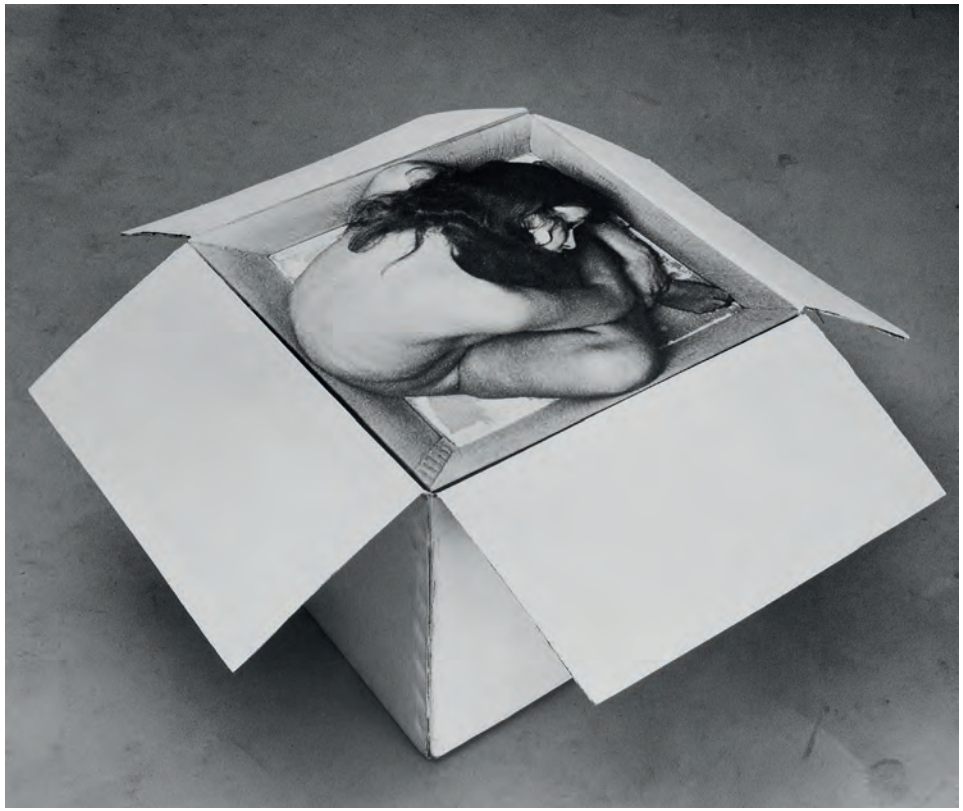


Abb. 15: Kirsten Justesen, Sculpture II, 1968/2010

1960er Jahren widmet. In »Sculpture I«, 1968 bezog die Künstlerin die Betrachtenden unmittelbar in diese Befragung ein (Abb. 14). In einer Raumecke installierte sie drei gleich große Flächen: einen Spiegel auf der linken Seite sowie zwei Tableaus auf der Stirnseite. Während das linke der beiden Tableaus eine weiß grundierte Fläche zeigt, abstrahiert das rechte die Körperanordnung, in der sich die Betrachtenden befinden: ein gespiegelter Körper in einer Raumecke. Damit wiederholte sich für die Besuchenden die im Kunstwerk angelegte Raumerfahrung.

Bereits während ihres Studiums der Bildhauerei begann Kirsten Justesen, den eigenen Körper als zentrales Material ihrer skulpturalen Arbeit einzusetzen. Wo die traditionelle Skulptur (s. Glossar) von einem Werkstoff wie Stein oder Holz ausgeht, der bearbeitet und schließlich auf einem Sockel präsentiert wird, setzt Kirsten Justesen ihren eigenen Körper ein. Wie sie 1977 formulierte: »Ich verwende meinen eigenen Körper. Er kann angezogen, ausgezogen, abgeformt, fotografiert, gezeichnet werden. Er wird schwanger, altert, wird dicker und dünner. Er ist immer zur Hand.«[2] Damit betont sie anstelle eines stabilen Werkstoffs ein Material, das sich fortlaufend verändert.

Rückblickend fällt der Beginn von Kirsten Justesens künstlerischer Praxis damit in eine Zeit, in der sich das Verständnis von Skulptur erweiterte: In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nutzten Kunstschaffende in Europa und Nordamerika zunehmend neue Materialien und Medien – wie vorgefundene Objekte, Performance oder ihren eigenen Körper –, die die Frage danach veränderten, was Skulptur sein kann. Gleichzeitig erhielten die Medien Fotografie und Film eine zentrale Rolle für die Kunstschaffenden, indem sie ihnen die Dokumentation von orts- oder zeitspezifischen Kunstwerken ermöglichten.[3] So wurde die Raumwahrnehmung mit dem eigenen Körper erkundet, während Künstler wie Jürgen Klauke in fotografischen Selbstinszenierungen die Wandelbarkeit von Körperidentität und Geschlechterrollen untersuchten. Vor diesem Hintergrund lässt sich an Kirsten Justesens Bildhauerei ein geschlechtsspezifischer Ansatz ablesen. In einem häufig männlich geprägten Umfeld bindet sie mit ihrem Körper unweigerlich dessen Geschlecht und Alter in ihre Kunstwerke ein, zum Beispiel in Form eines schwangeren Torsos oder in Verbindung mit Haushaltsgegenständen. Damit stellt sie etablierte Vorstellungen von Weiblichkeit infrage und rückt damit körperliche Reproduktion und alltägliche Sorgearbeit aus ihrer vermeintlichen Nebensächlichkeit heraus zu Bedingungen, unter denen Körper Raum und Zeit erfahren.

Diese Entwicklung, Skulpturen mit anderen Materialien und Medien zu verbinden, fasste die Kunstkritikerin Rosalind Krauss 1979 als eine Verschiebung von der Skulptur als universeller zu einer historisch geprägten Kategorie zusammen.[4] Lange sei die Skulptur von der Denkmals- und Sockelfunktion bestimmt gewesen, was sich nun zunehmend auflöse. Vor diesem Hintergrund erhält Kirsten Justesens Umgang mit dem fotografischen Medium eine andere Rolle: Es dokumentiert ihre skulpturalen Handlungen nicht lediglich, sondern übernimmt vielmehr die Funktionen, die traditionell dem Sockel zukommen.

Aufstellen, drehen und verschieben

In Kirsten Justesens bildhauerischer Praxis dokumentiert die Kamera keine bereits vorhandene Skulptur, sondern erschafft einen zweidimensionalen Bildraum, der Körper, Gegenstände, Wände oder Böden in Größenverhältnisse zueinander treten lässt. In einem klassischen Verständnis von Skulptur übernimmt der Sockel die Funktion als Träger und als Produzent. Durch einen Sockel gewinnt eine Skulptur Distanz zum Boden und zu den Wänden, wodurch selbst ein (Alltags-)Gegenstand zu einem Kunstwerk erhoben wird.[5] Damit definiert der Sockel das Verhältnis zwischen Betrachtenden, Objekt und Raum.[6] Die Kuratorin Sofie Olesdatter Bastiansen argumentiert analog dazu, dass das fotografische Medium, neben der konzeptuellen Nähe durch Abbild und Abguss, noch weitere Bezüge zur Skulptur habe: als Arbeitsmittel und Zeigefunktion.[7] So erinnern die Maße von »Sculpture II« an das Format eines Sockels, stellen jedoch dessen Funktion infrage. Zwar folgt der Kartonumfang einem gängigen Sockelmaß, doch anstatt einen Körper erhöht zu präsentieren, nimmt er ihn in sich auf. Damit lenkt Kirsten Justesen die Aufmerksamkeit auf den Sockel als Leerform: Er trägt nicht nur, sondern wird selbst zum Raum.

Auch in »Sculpture #3« übernimmt Fotografie eine zeigende und rahmende Funktion, geht jedoch über die einzelne Bildfläche hinaus. Kirsten Justesen setzt die drei Schwarz-Weiß-Bilder ihres Körpers im Raum in einen installativen Zusammenhang und beeinflusst damit den Bewegungsraum der Betrachtenden. Während wir uns vorsichtig zwischen der liegenden und den an der Wand angebrachten Figuren bewegen, werden wir selbst Teil der räumlichen Anordnung. Damit übernimmt die Installation eine weitere Funktion des Sockels: Sie bestimmt das Verhältnis zwischen Betrachtenden, Werk und Raum, wobei der eigene Körper zum Maßstab für die Raumerfahrung wird. Das Verhältnis von Ausbreitung und Enge, Horizontalität und Vertikalität, Stabilität und Kippen wird als körperliche Erfahrung im Raum nachvollziehbar.

Kippen und konjugieren

Das fotografische Medium übernimmt in Kirsten Justesens Bildhauerei die Funktion, Körper im Raum zu positionieren, ihre räumlichen Beziehungen zu ordnen oder die Bewegungs- und Raumwahrnehmung der Besuchenden neu zu befragen. Dabei bedient sich die Künstlerin oft einer seriellen Ordnung, so auch in dem 7-teiligen Tableau »… GLAUBE NICHT, DASS ICH DAS SCHON EINMAL GESAGT HABE, ABER DIE LETZTEN DREI MONATE … Choreography for body, chair and camera«, 2025–2026 (Abb. 16–22). Bereits der Untertitel definiert die beteiligten Akteure eines Körpers, eines Stuhls und einer Fotokamera. Auf der ersten Fotografie steht ein Holzstuhl vor einer Wand, neben dem Kirsten Justesens Körper gestützt allein auf die rechte Hand in der Luft zu schweben scheint. Die Anordnung ihrer Beine lässt sich als eine Parallele zu Stuhlbeinen und Sitzfläche lesen. In den sechs folgenden Fotografien der Serie tritt an die Stelle des Körpers der Stuhl, der in verschiedene Richtungen kippt: nach rechts, nach links, mit dem »Rücken« zur Wand, auf dem »Kopf«, mit dem »Gesicht« zur Wand und wiederum aufrecht mit der Lehne zur Wand. Dadurch entsteht ein regelrechtes Bewegungsvokabular des Stuhls, der systematisch viele mögliche Positionen einnimmt und sich so mit dem schwebenden Körper verbindet. Das Medium Fotografie übernimmt auch hier wieder den Zeigecharakter des Sockels, doch es denkt ihn weiter, indem gerade das serielle Format es ermöglicht, die Beziehung zwischen Körper und Schwerkraft zu hinterfragen. Sockel dienen neben der Erhöhung eines Objekts auch der Überwindung der Schwerkraft: Horizontale Gegenstände oder schwere Objekte können stehend oder gar in schwebenden Positionen präsentiert werden. Kirsten Justesens Fotografien machen aus einer liegenden Figur eine schwebende, sich scheinbar mühelos abstützende Person. Diese Täuschung gelingt rein fotografisch durch die Drehung des Abzugs oder einzelner Elemente wie des Stuhls. Was im dreidimensionalen Raum fallen, kippen oder umstürzen müsste, kann im fotografischen Bild schweben, stehen oder auf dem Kopf erscheinen. Fotografie schafft somit eine Realität, die zugleich wirklich und unmöglich ist.[8]

Raum nehmen und Raum lassen bezeichnet damit nicht nur eine körperliche Haltung, sondern kann als Grundgedanke von Kirsten Justesens künstlerischer Praxis verstanden werden: Raum einzunehmen, Räume zu schaffen und sie zugleich für andere Körper, Bewegungen und Perspektiven zu öffnen. Fotografien halten diese räumlichen Befragungen nicht nur fest, sondern erzeugen sie mit. Sie werden zum Sockel, der Körper positioniert, Räume strukturiert und Besuchende in eine körperliche Erfahrung des Ausstellungsraums einbezieht.

1 Vgl. Sofie Olesdatter Bastiansen: »Sat på Sokkel. Fotografiet i Kirsten Justesens Skulpturpraksis«. In: Kirsten Juste-sen. Sokkel Stykker/Base & Body (Kat. Ausst. Faaborg Museum 2019), Faaborg, S. 28.
2 Kirsten Justesen: »Udstillings-CRAS«. In: CRAS: Tidskrift for kunst og kultur 13 (1977), S. 173 f.
3 Zu einer kritischen Einordnung vgl. Jonathan Willig: »Ute Klophaus' prozessuale Zeitgenossenschaft. Zur Notwen-digkeit einer prononcierten Quellenkritik von Aktionsfotografie«. In: Kunstgeschichte und Zeitgenossenschaft 1 (2017), S. 68–73.
4 Vgl. Rosalind Krauss: »Sculpture in the Expanded Field«. In: October (1979), S. 33f. Für eine Diskussion von Krauss siehe Martina Dobbe: »Lesarten einer generischen Bestimmung: Skulptur«. In: Georg W. Bertram, Stefan Deines u. Daniel Martin Feige (Hg.), Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart, Berlin 2021, S. 297–316.
5 Vgl. Manuela Ammer: »Die Sockelperspektive«. In: Kunstforum International 229, Grenzenlose Skulptur (2014), S. 210–215.
6 Vgl. Peter J. Schneemann: »Sockel, Wand und Anweisung. Die Installationskunst als Umstülpung des Sockels«. In: Johannes Myssok u. Guido Reuter (Hg.), Der Sockel in der Skulptur des 19. & 20. Jahrhunderts, Köln 2013, S. 161.
7 Vgl. Bastiansen, »Sat på Sokkel«.
8 Dieter Brunner: »Der Sockel des Bildhauers. Das Prinzip ›Sockel‹ in der Skulptur der Moderne«. In: Das Fundament der Kunst. Die Skulptur und der Sockel in der Moderne (Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn u. a.), Heidelberg 2009, S. 15.









Abb. 16–22: Kirsten Justesen, … GLAUBE NICHT, DASS ICH DAS SCHON MAL GESAGT HABE, ABER DIE LETZTEN DREI MONATE … Choreography for body, chair and camera #1, 2025/2026

Distanz und Nähe des Todes

Jonatan Kurzwelly

Im Zentrum der Arbeiten von Sven Johne (*1976 Bergen auf Rügen, DDR) steht die unterschiedliche Wahrnehmung der Nähe zum Tod. »Erste Schlacht«, 2026 zeigt fotografierte Schädel aus einer bronzezeitlichen Schlacht im Tollensetal, während das Bewegtbild (s. Glossar) »Alina«, ebenfalls 2026, die Verbindung von zwei Frauen aus dem Tollensetal zum Ukrainekrieg erzählt. Beide Kunstwerke stellen einen Gegensatz her: Eine räumliche Nähe zu einer unbekannten und für uns heute irrelevanten Schlacht, deren namenlosen Toten wir mit emotionaler Distanz begegnen. Dem gegenüber steht eine emotionale Nähe zu einem gleichwohl räumlich fernen Individuum, das sein Leben in einem Konflikt aufs Spiel setzt, der unsere gegenwärtige Politik beherrscht und Millionen Menschen in Angst und Schrecken versetzt.

Für mich als Sozialwissenschaftler regt Sven Johnes Werk so eine Auseinandersetzung mit politischer Gewalt über Raum und Zeit hinweg an, aber auch mit der Kluft zwischen dem anonymen Sterben und dem Sterben von Menschen, denen wir eng verbunden sind. Das Nebeneinander der beiden Geschichten im Tollensetal ist mehr als ein Beitrag zu einem aktuellen Krieg; es fordert dazu auf, über die Gewalt nachzudenken, die wir als Menschheit uns selbst zufügen. Bevor ich darauf eingehe, wie verstorbene Körper gesellschaftlich klassifiziert werden und individuelles Leiden in politischen Agenden und Identitätsdiskursen verschwindet, soll zunächst die Spannung zwischen Distanz und Nähe in Sven Johnes Werk etwas genauer herausgestellt werden.

Zweierlei Sterberegister

Eine Frau paddelt in einem Kanu durch die heitere Landschaft des Tollensetals im heutigen Mecklenburg-Vorpommern und bringt in einem Selbstgespräch ihre Sorge um Alina zum Ausdruck, ein junges Mädchen, das ihr gegenübersitzt (Abb. 1, 28). Es geht um den Vater des Mädchens, der vermutlich an der ukrainischen Front gefallen ist. Wesentlich ist hierbei die visuelle Inszenierung: Der friedliche Fluss und das dahingleitende Kanu stehen in deutlichem Kontrast zum einen zu den tausenden menschlichen Skeletten, die nach der Schlacht im Tollensetal (um 1250 v. Chr.) zurückblieben und im Flussschlamm begraben sind, zum anderen zu dem einige hundert Kilometer entfernten Blutvergießen in der Ukraine. Das Flusstal selbst wird zu einem räumlichen Chiasmus – einer Überkreuzung zweier auseinanderklaffender Deutungen und Erfahrungen von Sterblichkeit.

Auf der einen Seite konfrontiert uns der Künstler mit der räumlichen Nähe und zugleich analytischen Distanz zu diesen alten menschlichen Knochenresten, die in einem informativen, aber objektivierenden und unterkühlten wissenschaftlichen Habitus präsentiert werden. Die Arbeit »Erste Schlacht« besteht aus zehn Tableaus mit Schädeln aus archäologischen Ausgrabungen, die fachgerecht abfotografiert wurden (Abb. 23, 24). Die von Gewalt gezeichnete Materialität der Knochen ruft die archäologische Neugier auf den Plan. Gleichzeitig stammen diese uralten Leichname aus einer Schlacht, die heute kaum noch eine gefühlsmäßige Verbindung hervorruft. Die Zeit hat die Möglichkeit eines tieferen Verständnisses für das Leben dieser Menschen und die Gründe der Gewalt ausradiert und damit das Tor zur Empathie geschlossen.

Auf der anderen Seite verspüren wir beim Sehen des Filmes »Alina« eine unmittelbare emotionale Nähe zu dem jungen Mädchen, das womöglich gerade seinen Vater in einem geografisch fern gelegenen Krieg verloren hat. Diese empathische Verbindung steht in Kontrast zu der wissenschaftlichen Präsentation und Dokumentation der ausgegrabenen Schädel. Hier suchen wir nicht nach einem historischen Verständnis, nach Zahlen und Fakten, Ursachen und Begründungen, sondern nach Trost und Mitgefühl. Im ersten Fall wünschen wir uns, mehr über diese schon vor so langer Zeit Verstorbenen zu erfahren, um ein tieferes Verständnis dessen zu gewinnen, was die Zeit ausradiert hat. Im zweiten Fall aber würde sich eine analytische Annäherung wie ein weiterer Akt der Gewalt anfühlen. Wie soll man einem Kind gegenüber Worte für die Ursachen eines Konflikts finden, der ihm seinen Vater genommen hat?

Ontologien des Leichnams: Was tote Körper Lebenden bedeuten

Sven Johnes Werk bewegt sich zwischen zwei Hauptregistern: der intellektuellen Neugier auf menschliche Knochen als Objekte der Wissenschaft einerseits und der Empathie gegenüber dem Tod eines einzelnen Individuums andererseits. Die Unmenschlichkeit der intellektuellen Distanziertheit erwacht erst dann in vollem Umfang in mir, wenn ich mein Mitgefühl mit dem Mädchen und ihrem Vater dem größeren Zusammenhang allgegenwärtiger Medienberichte und Debatten über den Ukrainekrieg gegenüberstelle, all den Debatten über Ursachen, Lösungen, Militärstrategien, Gebietsgewinne und bezifferte Verluste. Was der Künstler nicht zeigt, was das Publikum jedoch von sich aus einbringt, ist eine dritte Perspektive auf die toten menschlichen Körper: ihre Funktion als Bedeutungsträger oder Symbole.[1] Die folgenden drei Perspektiven formen die theoretischen, ethischen und politischen Rahmenbedingungen, in denen wir mit toten Körpern umgehen – wie wir auf den Tod reagieren, ihn verstehen oder rechtfertigen.

- Materialobjekt: Die Überreste werden als wissenschaftliches und historisches Material betrachtet, als anatomische Präparate oder Artefakte für Ausbildung und Forschung. Die Knochen aus dem Tollensetal gehören primär in diese erste Kategorie und werden für ihre Aussagekraft im Blick auf



Abb. 23: Sven Johne, Erste Schlacht, 2026 (Detail)

archäologische, übergreifende wissenschaftliche Erkenntnisse geschätzt.
- Individuelles Subjekt: Verstorbene Körper werden als physisches Fortbestehen einer einst lebenden Person verstanden, der man emotional verbunden ist und moralische Achtung, Würde und Anerkennung schuldet. Der abwesende ukrainische Vater existiert ausschließlich im Rahmen seines Subjektseins – für seine Angehörigen ist sein Tod eine Tragödie, die existenzielle Verzweiflung hervorruft.
- Bedeutungsträger und Symbole: Überreste, deren ontologischer Status[2] aus ihrem kulturell, historisch oder politisch vermittelten Verhältnis zu anderen Subjekten hervorgeht: Der individuelle Körper wird durch das Prisma zugeschriebener Gruppenidentitäten oder Großnarrative wahrgenommen.

Durch diese drei unterschiedlichen Linsen betrachtet wird der Körper eines gefallenen Soldaten gleichzeitig zu einer Tragödie für seine Angehörigen, einem forensischen Beweismittel und medizinischen Untersuchungsobjekt sowie einem Symbol für den Heldenmut einer sich behauptenden Nation, Opfer einer größeren Sache und Grundstein eines politischen Narrativs. Den Überresten verstorbener Menschen wird je nach Betrachtungsperspektive ein anderer Status gewährt und uns ein unterschiedlicher Umgang mit ihnen abverlangt. Diese Deutungsregister aufzuweichen oder zu vermischen kann Unbehagen oder Verärgerung hervorrufen oder sogar – wie oben angedeutet – einen Akt der Gewalt bedeuten. Diese unterschiedlichen Perspektiven, durch die wir tote Körper betrachten, führen mich zu einem Nachdenken darüber, wie wir der Realität des Krieges aus der Ferne gegenübertreten.

Sind Identitätsnarrative unumgänglich?

Ein politisches oder militärisches Verständnis scheint ohne die seziertischartige Kälte analytischer Distanz, die über die individuelle Tragödie einfach hinweggeht, kaum möglich. Eine solche Annäherung an ein aktuelles Kriegsgeschehen liegt den Bemühungen archäologischer Arbeit im Tollensetal, die die Gewalt an den bronzezeitlichen Schädeln verzeichnet, näher als den Realitäten und dem Leiden der Menschen an der Front oder jener, die voller Angst darauf warten, dem Krieg wiederzubegegnen. Um die strategischen, operativen und taktischen Dimensionen des Krieges zu verstehen, muss man, wie bereits erwähnt, notwendig einen gedanklichen Abstand zu der qualvollen Realität des individuellen Sterbens einnehmen.

Sven Johnes Kunstwerke bringen mich dazu, genau diesen Reduktionismus in den Bedeutungen, die dem Tod zugeschrieben werden, zu hinterfragen. Wenn Soldaten sterben, deuten die Länder ihren Tod als Symbol einer umfassenderen politischen Erzählung. Regierungen nutzen patriotische Narrative, um die Tragödie des Krieges zu rechtfertigen. Diese Logik ist tief in die gesellschaftspolitische Struktur unserer Welt eingeschrieben, die sich über Territorien und Identitäten definiert. Aus der Perspektive eines Kindes, das seinen Vater verliert, scheint diese Logik grausam und absurd zu sein. Warum sollte man das menschliche Leben durch das Prisma einer Gruppenzugehörigkeit sehen und den Tod als heroischen Akt begreifen, statt

den individuellen Körper, seine familiären Bindungen und die Verzweiflung der Angehörigen in den Vordergrund zu stellen?

Eine solche Logik vermittelt den Eindruck, die persönliche Tragödie würde »gekapert«, um einem nationalen Narrativ zu dienen. Dieser Mechanismus ist bemerkenswert effizient: Ein subjektiv unverständlicher Verlust wird nahtlos in ein öffentliches Denkmal verwandelt. Letztlich werden wir hier mit dem kollektiven Versagen konfrontiert, eine Welt zu schaffen, in der das Leiden und die Verzweiflung von Individuen Vorrang vor der kalten, anonymisierenden Logik von Gruppen, Territorien und Macht haben. Durch den Einsatz von Flaggen, präzise durchchoreografierten Ritualen und einer ausladenden patriotischen Rhetorik sorgt die politische Maschinerie dafür, dass die rohe Qual des Todes verdrängt wird.

Da wir aber alle Teil einer solchen »politischen Maschinerie« sind, könnte diese Kritik naiv oder zynisch wirken. Es reicht, dass Entscheidungsträger eines Staates oder oder eine andere gesellschaftliche Gruppe eine solche Perspektive priorisieren und sie anderen aufdrängen. Dies wirft eine unbequeme Frage auf, die auch über den ruhigen Flussläufen in Sven Johnes Film schwebt: Ist die Bereitschaft, zu töten oder sich selbst zu opfern, um geliebte Angehörige zu beschützen oder ihr zukünftiges Leiden zu verhindern, tatsächlich ein heroischer Akt und eine legitime Rechtfertigung für das Sterben?

Sven Johnes Arbeit erteilt uns keine einfache Absolution, spricht uns von der Verantwortung nicht frei. Letztlich bleibt es den Betrachtenden überlassen, zwischen zwei Sichtweisen auf die menschliche Existenz zu navigieren. Ein zynischer Blick auf die Knochenreste des Tollensetals und die ukrainische Tragödie könnte monieren, dass wir gewalttätige Tiere sind, die sich um in den Sand gezogene Linien die Köpfe einschlagen – blind für die Sinnlosigkeit ihres Tuns an Bord unseres einzigartigen Raumschiffes Erde.[3] Wir sind dazu verdammt, immer wieder die Knochen unserer Vorfahren auszugraben, die einander aus längst irrelevant gewordenen Gründen bekämpften, während wir unsere Zeitgenossen aus ähnlich willkürlichen Ursachen in neue Gräber schicken. Umgekehrt könnte ein Realist die Unausweichlichkeit dieser Logik betonen. Zumindest so lange, bis wir einen Zustand erreichen, in dem Krieg entweder praktisch unmöglich geworden oder aber die ihn rechtfertigende Logik aus unserer Welt verschwunden ist. Bis es zu diesem Paradigmenwechsel kommt, werden wir weiter Kontinuitätslinien der Gewalt durch die Menschheitsgeschichte ziehen können, wie zwischen dem Tollensetal und dem Ukrainekrieg. Keine der beiden Perspektiven jedoch kann die Dissonanz auflösen: das unangenehme Gefühl, das entsteht, wenn sich die Materialität uralter menschlicher Überreste und die hoffnungslose, blutende Gegenwart überkreuzen.

1 Wie wissenschaftliche Sammlungen menschlicher Überreste in diesen drei unterschiedlichen Sichtweisen wirken, reflektieren Joanna Karolina Malinowska, Jonatan Kurzwelly, Malin S. Wilckens, Paul Wolff Mitchell und Phila Msimang: »Bones of injustice: The ontology and ethics of human remains in institutional collections«. In: Regina F. Bendix u. Jonatan Kurzwelly (Hg.), Changing ethics of human remains, Göttingen 2026, S. 21–52, https://doi.org/10.17875/gup 2026-3063.

2 Der ontologische Status bezieht sich darauf, wie ein Objekt existiert und zu welcher Kategorie der Realität es gehört.

3 Dieser Metapher von Buckminster Fuller zufolge bilden wir gemeinsam die Crew eines geschlossenen, endlichen, durch das Universum rasenden Raumschiffs Erde. Wir alle sind existenziell auf ihre begrenzten Ressourcen angewiesen und auf unsere Fähigkeit zur Kooperation, um zu überleben. Aus dieser Perspektive ist das gewaltsame Ziehen von Grenzen, mit dem wir die Vernichtung anderer Crewmitglieder rechtfertigen, nicht nur ein Akt der Grausamkeit, sondern Akt einer irrwitzigen Selbstauslöschung. Siehe Buckminster Fuller: »Operating manual for Spaceship Earth«, Carbondale 1969.

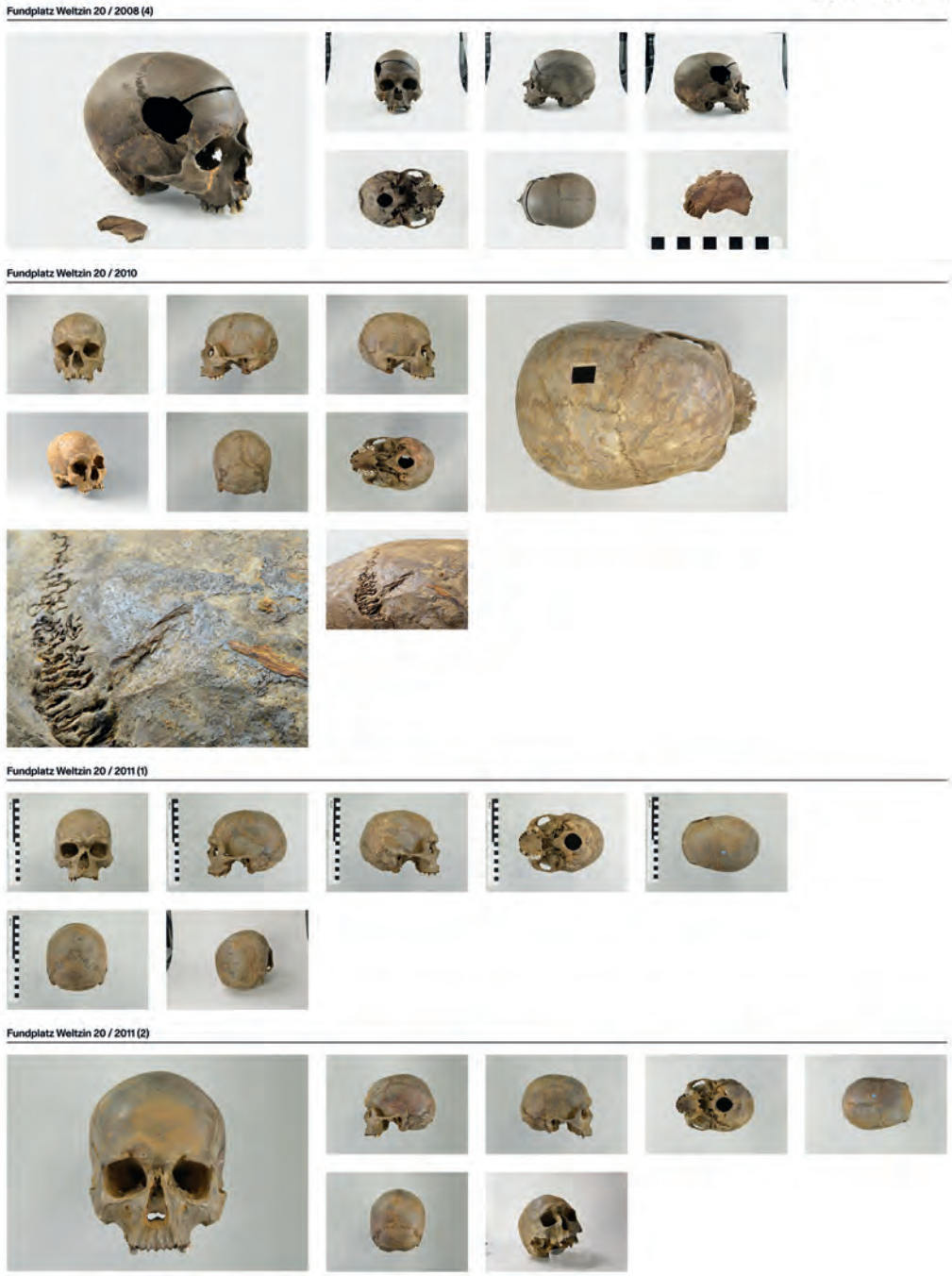


Abb. 24: Sven Johne, Erste Schlacht, 2026 (Detail)

Als die erste Trägerin auftaucht

Übersetzung der Tonspur von Kristina Õllek und Kert Viiart-Õlleks Bewegtbild »As the Earliest Carrier Emerges«, 2024

Eine Wanderin bin ich,
treibend durch die Wasser,
von ihrer tiefsten Vergangenheit zu ihrer flachsten Gegenwart.

Bewegt vom Meer, seinen Gezeiten und Strömungen,
aber auch von den Wogen von Wirtschaft, Geopolitik und Macht,
werde ich über den Ozean getragen.

Durchsichtig bin ich, bestehe zu
95 Prozent aus Wasser,
ohne Herz, Hirn und Lunge,
ein pulsierendes, empfindungsfähiges Wesen.

Sauerstoff gleitet durch meine Körperzellen, hinein und hinaus,
ich vermische mich und entstehe,
werde zu einem weichen, schwammigen Gefühl, getragen von hypnotisch vorantreibenden Bewegungen.

Lange schon
fragst du dich:
»Welche Lebewesen entstanden zuerst?«
Und doch bist du meinem uralten Selbst erst vor Kurzem begegnet.

Mich lösend vom gemeinsamen Ursprung aller Lebewesen,
bin ich die erste Trägerin des Körpers,
aus dem auch du hervorgingst,
und die dich trägt, bis heute.

Da mein gallertartiger Körper weder eine harte Schale hat noch Knochen,
ist es fast unmöglich, mein versteinertes Selbst zu finden,
und doch bin ich eingebettet in die Sedimente;
und unter seltenen Bedingungen
bleibe ich als Fossil erhalten –
ich bin der Weichkörper von vor 700 Millionen Jahren.

Ich bin eine Überlebenskünstlerin,
widerständig; toleriere Schwankungen von Salzgehalt, Temperatur und anderen Umwelteinflüssen,
bilde mich stets neu und erneuere verlorene Teile meines Körpers.

Ich bin viele und ich werde viele,
befruchte mich selbst, verfüge über weibliche und männliche Geschlechtsorgane,
ich bin beide und aus mir werden viele.

Wie viel ist zu viel,
wie viele ist genug?

Während ich vom Ozean getragen werde und durch die Ballastwasser der Währungen, begegne ich vielen Meeren.

In den frühen 1980ern wurde eine meiner Formen – »Mnemiopsis leidyi« genannt –
ins Schwarze Meer verschleppt.
Als ich in die Fülle eintrat,
wurde ich selbst zum Überfluss und nahm innerhalb eines Jahrzehnts das Meer für mich ein.

Wieder ein paar Jahre später
gelangte eine andere Art meiner selbst – die »Beroe ovata« – in dieselben Gewässer,
wirkte als biologischer Regulator – und verschlang mich.

Ich breitete mich auch in anderen Meeren aus
– dem Kaspischen Meer, dem Mittelmeer, der Nord- und der Ostsee –

… und bald galt ich als eine der »100 invasivsten Arten der Erde«.

Trägerin des Lebens, die ich bin, avanciert zu einer berüchtigten »Invasorin« des Ökosystems.
»Was ist das, eine invasive Art?«,
fragte ich.

Der Begriff invasive Art, auch bekannt als invasive gebietsfremde Art,
definiert sich wie folgt:
»eine nicht einheimische Art, deren Eindringen die Wirtschaft, Ökosysteme oder die menschliche Gesundheit schädigt oder schädigen kann«.

Wirt-schaft-liche Gefahr oder Faszination.
Betrachten wir zuerst die Wirtschaft.

Obwohl, der Ausdruck »Invasion« geht auf eine Kriegsmetapher zurück
und erklärt nicht einheimische Arten zu Feinden oder Zugewanderten.

Tektonische Platten bewegen sich,
Land, Wasser, Luft bewegen sich.
Leben taucht aus dem Land und Meer auf, durch den tiefen Boden und die Sedimente hindurch.
Es gibt keine biologischen Grenzen oder isolierten Ökosysteme, außer denen, die der Mensch selbst schafft oder verändert.

Während ich seit Millionen von Jahren durch die Gewässer treibe,
habe ich mich selbst organisiert,
begegne Orten eher durch Zufall oder, in jüngerer Zeit, durch den Menschen.

Die Zeit vergeht, mein Körper bewegt sich weiter,
erzeugt Licht und hüllt den Weg in einen schimmernden Glanz.

Ich, Ctenophora, die Meereswalnuss,
die Wanderin, frage mich:
»Wer fällt bei wem ein?«

Wasser über Zeit

Brandon Kaaz

Die Bewegtbilder (s. Glossar) »As the Earliest Carrier Emerges« von Kristina Õllek und Kert Viiart-Õllek und »Alina« von Sven Johne verbindet das flüssige Element, das ungefähr 71 Prozent der Erdoberfläche bedeckt und Quelle des Lebens ist: Wasser. Es markiert Grenzen zwischen Orten und Lebewesen und schafft zugleich Wege der Begegnung und des Übergangs. Beide Kunstwerke machen darüber hinaus Wasser als Medium der Zeit erfahrbar. Sie verbinden unterschiedliche Zeitebenen, archivieren Spuren des Vergangenen und lassen sie in der Gegenwart erneut präsent sein. Als spiegelnde Oberfläche wird Wasser schließlich zu einem Medium der Reflexion, das nicht nur Bilder zurückwirft, sondern auch die menschliche Selbstwahrnehmung infrage stellt.
In »As the Earliest Carrier Emerges« führt dieser Blick in eine evolutionäre Tiefenzeit, während »Alina« das Wasser als Archiv menschlicher Geschichte und Gewalt erfahrbar macht.

»The earliest carrier for the body you've evolved from«[1]

»As the Earliest Carrier Emerges« von **Kristina Õllek** (*1989 Tallin, Estnische Sozialistische Sowjetrepublik) und **Kert Viiart-Õllek** (*1989 Tallin, Estnische Sozialistische Sowjetrepublik) erzählt aus der Perspektive der Ctenophora – auch bekannt als Rippenquallen –, und lädt damit dazu ein, die menschliche Perspektive einen Moment lang zu verlassen und die Welt aus einem anderen, nichtmenschlichen Blickwinkel zu betrachten. Bereits zu Beginn des Films wird diese Perspektive visuell umgesetzt (Abb. 26): Der Kamerastandpunkt verortet uns in einer Situation, die wir als Menschen üblicherweise nur für kurze Zeit erleben können: Wir blicken von einer Unterwasserwelt aus hinauf gen Sonne, wie aus der Sicht der Rippenquallen.

Ihr durchsichtiger, geleeartiger Körper, der zu 95 Prozent aus Wasser besteht, wirkt dabei von außen gesehen fremd für uns, fast außerirdisch.[2]

Es scheint kaum vorstellbar, dass wir evolutionär gesehen dennoch miteinander verwandt sind – aktuelle Forschung deutet darauf hin, dass die Ctenophora den ersten Zweig des tierischen Stammbaums bilden. »As the Earliest Carrier Emerges« stellt damit von Beginn an eine Perspektive infrage, die den Menschen als Zentrum der Welt begreift: Was geschieht, wenn wir die Geschichte des Lebens nicht aus menschlicher, sondern aus einer nichtmenschlichen Perspektive betrachten? Denn die Qualle ist, wie es weiter heißt, die ›erste Trägerin des Körpers, aus dem auch du hervorgingst‹.

Zwar können sich Rippenquallen ein wenig im Wasser hin- und herbewegen, um nach Nahrung zu suchen, doch die Strömung bestimmt ihre Transportwege im Ozean. Die im Film teils stark bewegte Kameraführung unter der Wasseroberfläche führt uns diese Tatsache vor Augen, sodass wir ein wenig die Orientierung verlieren. Doch diese Orientierungslosigkeit kommt nicht nur vom Wasser. Sie deutet auch auf die menschliche Beziehung zur Rippenqualle hin: Im Verlauf des Films wird die Geschichte zweier als invasiv deklarierter Ctenophora-Spezies – der Mnemiopsis leidyi (»Meerwalnuss«) und der Beroe ovata (»Wabenqualle«) – erzählt, die aufgrund menschlicher Aktivitäten in andere Lebensräume verschleppt wurden. Die Einordnung als »invasiv« wird im Film hinterfragt: Wie kann eine Spezies, die selbst kaum darüber bestimmt, in welche Richtung sie sich bewegt, als »invasiv« eingestuft werden?

»How much is too many, how many is enough?«

Invasive Arten gelten als Gefährdung für die »Balance« eines Ökosystems, indem sie andere Arten aus ihrem Lebensraum verdrängen und zu einem Verlust der Biodiversität führen. In den 1980er Jahren verschleppten Schiffe durch Ballastwasser die Mnemiopsis leidyi ins Schwarze Meer,

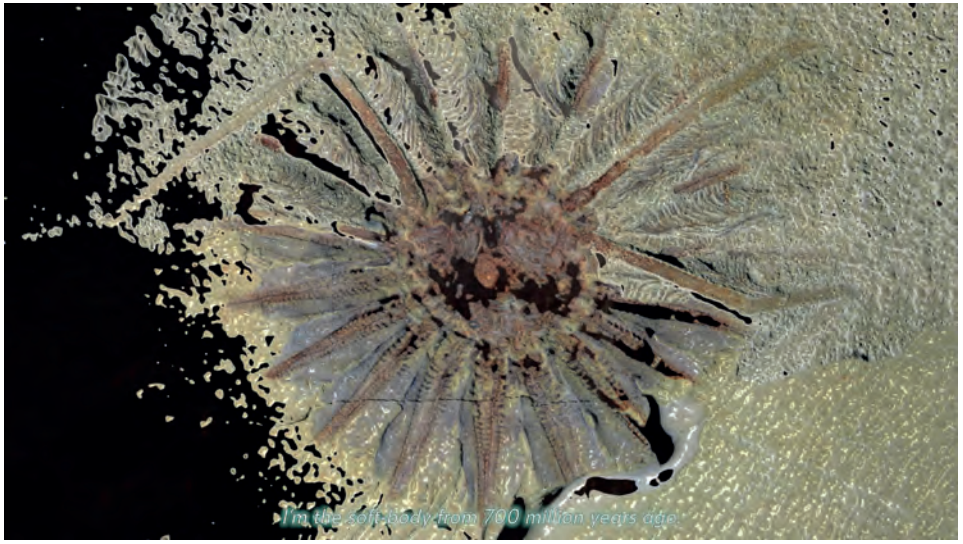


Abb. 25: Kristina Õllek und Kert Viiart-Õllek, As the Earliest Carrier Emerges, 2024/2026 (Standbild)



Abb. 26: Kristina Õllek und Kert Viiart-Õllek, As the Earliest Carrier Emerges, 2024/2026 (Standbild)



Abb. 27: Kristina Õllek und Kert Viiart-Õllek, As the Earliest Carrier Emerges, 2024/2026 (Standbild)

seit 2006 ist sie auch in der Ostsee nachgewiesen.[3] Da dort natürliche Fressfeinde fehlen, wälzt sie das Ökosystem um, indem sie sich explosionsartig vermehrt und die Fischbestände und das Zooplankton massiv reduziert. Während die Definition des Begriffs »invasive Spezies« kritisch durchgespielt wird, springt der Film über in eine Steinhöhle mit blinkenden Lichtern und simuliert Stress – vielleicht gerade jenen, den eine solche unfreiwillige Verschleppung mit sich bringt?

Der Begriff »Invasion« lässt sich als Kriegsmetaphorik lesen, was eine ethische Dimension eröffnet: Aus menschlicher Perspektive erscheinen die Rippenquallen damit als Kriegsführende, obwohl sie lediglich ihrem Trieb zum Überleben folgen. Die im Film zitierte Definition des Begriffs »invasive Spezies« ist jedoch vor allem wirtschaftlich konnotiert: Das kapitalistische System beruht darauf, Wert aus Ressourcen zu ziehen und Gewinne zu maximieren. »As the Earliest Carrier Emerges« führt uns vor Augen, dass der Schaden an einem Ökosystem an erster Stelle anhand seines wirtschaftlichen Schadens berechnet wird. Hier ist vielleicht ein Umdenken nötig, weg von der Gewinnmaximierung hin zum Schutz des immer fragileren Ökosystems – das schließlich auch für unser eigenes Überleben elementar ist.

»Yet only very recently, you came across my ancient-self«

Als vermutlich erster Stamm des tierischen Stammbaums sind die Rippenquallen um die 700 Millionen Jahre alt – eine zeitliche Spanne, die wir uns überhaupt nicht vorstellen können. Schließlich gibt es den Homo sapiens erst seit ungefähr 300.000 Jahren. Entsprechend kurz ist die Zeit, in der Menschen überhaupt mit den Rippenquallen in Berührung sind, wie auch das Voiceover im Film festhält: »Yet only very recently, you came across my ancient-self« (›Und doch bist du meinem uralten Selbst erst vor Kurzem begegnet‹). Wasser erscheint dabei nicht als statischer Hintergrund, sondern als Medium, in dem sich Zeit und Veränderung vollziehen.

Die im Film gezeigten Steinhöhlen, Fossilien und der Verweis auf die Bewegungen der tektonischen Platten erweitern diese zeitliche Perspektive (Abb. 25, 27). Sie erinnern uns an all das, was vor uns kam und nach uns kommen wird. Der Film macht damit geologische Zeitrechnung, auch »Deep Time« (Tiefenzeit) genannt, erfahrbar; eine Zeitdimension, die das menschliche Fassungsvermögen bei weitem übersteigt. Gerade vor diesem Hintergrund erscheint die menschliche Gegenwart als paradoxes Moment. Viele Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler sind sich einig, dass wir uns nun im Anthropozän befinden – dem Zeitalter, in dem der menschliche Einfluss die treibende Kraft auf dem Planeten geworden ist.[4] Prozesse, die sich bisher über lange Zeiträume hinweg vollzogen, werden nun durch menschliche Aktivitäten wie die Erwärmung des Planeten beschleunigt.

Kristina Õllek und Kert Viiart-Õllek veranschaulichen diese Verantwortung in einem unmittelbar körperlich erfahrbaren Bild: Eine an die Rippenqualle erinnernde, mit Wasser gefüllte geleeartige Masse liegt in einer menschlichen Hand. Diese öffnet und schließt sich rhythmisch und umhüllt die fragile Geleemasse auf intime Weise. Dann passiert etwas Unerwartetes: Die menschliche Hand zerdrückt die Geleemasse, bis sie zerplatzt. Das Wasser läuft aus, die Form fällt in sich zusammen und wird von der nun geballten Faust zerquetscht. Man könnte die Hand hier als Verweis auf menschliche Verantwortung verstehen: Das Schicksal der Rippenqualle, wie insgesamt unseres wässrigen Planeten, befindet sich in Menschenhand. Die zum Schluss eingeblendete Notiz, dass die Masse nur eine Nachbildung sei, spielt mit menschlichen Befindlichkeiten. Wie schlimm wäre die Vorstellung, das zerquetschte Etwas sei eine echte Rippenqualle, ein Lebewesen gewesen? Furchtbar schlimm – vor allem wenn man bedenkt, wie viele Milliarden Tiere täglich durch menschliche Aktivitäten getötet werden, insbesondere im Meer.

»So hier und jetzt, auf diesem Fluss«[5]

Während »As the Earliest Carrier Emerges« Wasser als Medium einer evolutionären Tiefenzeit erfahrbar macht, richtet **Sven Johnes** (*1976 Bergen auf Rügen, DDR) »Alina« den Blick auf eine andere Zeitschicht: die menschliche Geschichte. Auch hier werden wir gleich zu Beginn aus unserer gewohnten Perspektive herausgeholt. Anstelle einer Unterwasserperspektive, wie in »As the Earliest Carrier Emerges«, blicken wir mithilfe einer Drohne von oben auf das Wasser (Abb. 28). Der Überblick über den Fluss zeigt uns gerade nicht, was sich unter der Wasseroberfläche befindet und doch eine zentrale Stellung im Bewegtbild einnimmt: das Gedächtnis des Flusses.

Zu Beginn erfahren wir von der Sprecherin Katrin, dass die Tollense, ein kleiner Fluss im Nordosten Deutschlands, ein Totenfluss sei. Spuren einer Schlacht, die vor rund 3300 Jahren ausgetragen wurde, setzten sich im Sediment und in den Biegungen des Flusses ab. Die Ruhe, die der Fluss im Bewegtbild ausstrahlt, lässt einen das kaum glauben – der Kontrast zur rohen Gewalt der Schlacht ist zu stark. Doch auf dieser im Flussbett archivierten Schlacht paddelt Katrin in ruhigen, gleichmäßigen Bewegungen gemeinsam mit dem Mädchen Alina den Fluss hinunter. Durch deren Geschichte

aber wird die Kriegsthematik wieder präsent, diesmal in der Gegenwart: Alina ist vor zwei Jahren mit ihrer Mutter vor dem Krieg in der Ukraine geflüchtet. Ihr Vater ist dortgeblieben, um zu kämpfen. Die friedliche Kanufahrt auf der Tollense wird damit von einer Gewalt überschattet, die nicht nur in der Vergangenheit liegt, sondern andernorts in diesem Moment stattfindet.

Die Beziehung zwischen Katrin und Alina wird stets vom Wasser getragen. So erzählt Katrin von ihrer ersten gemeinsamen Kanufahrt, bei der Alina ihr mitteilte, dass sie aus Saporischschja stamme, einer im Ukrainekrieg stark umkämpften Stadt am Fluss Dnipro. In der Erzählung verknüpft Sven Johne damit zwei Flüsse, die geografisch weit voneinander entfernt liegen, aber durch ihre Bedeutung für die Figuren »ineinanderfließen«. In ihrer Kindheit reiste Katrin nach Saporischschja, das damals in der Sowjetunion lag, um Russisch zu lernen. Zu dieser Zeit hieß die Stadt Saporoschje und der Fluss Dnepr – auch wenn geografisch der gleiche Ort gemeint ist, verrät die Änderung der Namen, dass sich kulturelle Vorstellungen und politische Verhältnisse seitdem verändert haben. Während die Gewässer unverändert weiterfließen, verändert sich doch der menschliche Blick auf sie.

»Fahren wir lieber noch ein Stückchen? Noch ein paar Biegungen?«

Sven Johne verbindet jedoch nicht nur zwei Flüsse, sondern auch verschiedene Zeitebenen. Das Strandbad, an dem Katrin bei ihrer Reise 1985 badete, meint sie auf einer Fotografie von Alina und ihrem Vater wiederzuerkennen. Damals sprang man trotz industrieller Verunreinigungen an heißen Tagen ins Wasser. Im heutigen Kriegsgebiet schwimmen in demselben Fluss immer wieder Leichen. Wie die Tollense vor 3300 Jahren wird auch der Fluss Dnipro zum Archiv einer Schlacht, zu einem Totenfluss.

Damit scheinen die Flüsse in eine Art inversiven Kontrast zueinander zu treten: Der bei Katrins Reise friedliche Badefluss Dnepr ist heute ein Schlachtfeld, die Tollense hingegen der Schauplatz einer friedlichen Kanufahrt. Gerade durch diesen Gegensatz entsteht zwischen beiden Flüssen eine historische Verbindung. Die Gewalt, die die Tollense in sich trägt, ist nur noch als Spur einer vergangenen Geschichte anonymer Menschen präsent. Die Gewalt am Dnipro hingegen ist gegenwärtig und wird als kollektive Wunde immer größer. So wird das Wasser zum Medium einer doppelten Zeitlichkeit: Ein Fluss, der einst Schauplatz grausamer Gewalt war, trägt heute deren Abwesenheit – und wird damit zu einer Hoffnung für den anderen Fluss.

Die Spannung dieser Zeitlichkeiten wird im Mädchen Alina auf die Spitze getrieben: Gemeinsam mit Katrin paddelt sie auf den Spuren einer vergangenen Schlacht die Tollense entlang, während ihr Vater in der Nähe des Dnipro gefallen ist – eine Nachricht, die sie noch nicht erreicht hat. Sven Johne positioniert Alina damit zwischen verschiedenen Zeiten: Sie befindet sich in einer friedlichen Gegenwart, während ihre Zukunft von einem Ereignis bestimmt sein wird, das in diesem Moment noch der Vergangenheit angehört. Die Nachricht über den Tod des Vaters liegt stets eine Flussbiegung voraus. Das Wasser trägt Alina durch die Gegenwart, die sich bald verändern wird. Wie die aus der Tollense geborgenen Schädel einer jahrtausendealten Schlacht



Abb. 28: Sven Johne, Alina, 2026 (Standbild)

zeigen, kann Wasser verbergen, was später wieder sichtbar wird.

In beiden Filmen ist Wasser zugleich Bewegung, Archiv und Spiegel: Es fließt unaufhörlich weiter und bietet dennoch Lebensraum und bewahrt Spuren dessen, was vergangen ist. Es verbindet Zeiten, Orte und Lebewesen, indem es Vergangenes wieder gegenwärtig werden lässt. Damit zeigen die Kunstwerke das Wasser zugleich als den ältesten Spiegel der Menschheit auf: Es bringt nicht nur Verborgenes an die Oberfläche, sondern hält uns unsere eigene Natur vor Augen. Der Blick in diesen Spiegel des Wassers wird damit auch zu einem Blick auf die Geschichte des Menschen als eine Geschichte der Gewalt: auf die Gewalt, die Menschen einander zufügen, und auf die Gewalt gegenüber nichtmenschlichem Leben, die auf sogenannte »invasive« Arten projiziert und somit ausgelagert wird. Vielleicht bedarf es gerade dieses Blickes in den Spiegel des Wassers, um unser eigenes Verhalten zu reflektieren und uns mit den Folgen eigenen Handelns auseinanderzusetzen.

1 Die folgenden Zwischenüberschriften zitieren aus der Tonspur von »As the Earliest Carrier Emerges«.

2 Mehr zur Rippenqualle erfährt man bspw. bei Dagmar Röhrlich: »Meereszensus: Die Welt der Quallen«. In: Deutschlandfunk, 21.9.2010, https://www.deutschlandfunk.de/meereszensus-die-welt-der-quallen-100.html (letzter Zugriff: 30.7.2026).

3 Ulrich Karlowski: »Die Meerwalnuss: eine räuberische Rippenqualle erobert die Ostsee«. In: Deutsche Stiftung Meeresschutz, 27.1.2016, https://www.stiftung-meeresschutz.org/themen/klimawandel/meerwalnuss-erobert-die-ostsee/ (letzter Zugriff: 30.7.2026). Zu einer Beruhigung der Mnemiopsis leidyi-Krise im Schwarzen Meer kam es eher zufällig: Eine weitere Ctenophora-Spezies, eben die Beroe ovata, wurde in den späten 1990ern auf ähnlichem Wege ins Schwarze Meer verschleppt und stellte als natürlicher Fressfeind wieder eine Balance her. Die Ostsee wartet bis heute auf eine Lösung des Problems.

4 Die Debatte um das Anthropozän begann mit Paul Crutzen und Eugene Stoermer: »The ›Anthropocene‹«. In: Global Change Newsletter, Nr. 42 (2000), S. 17–18.

5 Bei den folgenden Zwischenüberschriften handelt es sich um Zitate aus Sven Johnes »Alina«.

Glossar

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.

Camera obscura
Die Camera obscura (lat. »dunkle Kammer«) ist ein optisches Prinzip, das bereits ca. 400 v. Chr. von dem griechischen Philosophen Aristoteles beschrieben wurde. Anlässlich einer Sonnenfinsternis entdeckte er, dass die Projektion der Sonnenscheibe in ihrer unvollständigen Form (als Sichel) tausendfach durch das Blätterdach eines Baumes in umgekehrter Form auf den Boden fiel. Die Weiterentwicklung dieses Prinzips wurde um 1000 n. Chr. von dem aus Kairo stammenden Mathematiker, Optiker und Astronom Alhazen beschrieben: In einer lichtdichten Kammer, die mit einem kleinen Loch auf einer Seite versehen war, entstand durch den Einfall von Lichtstrahlen auf der gegenüberliegenden Innenseite der Kammer ein seitenverkehrtes Bild der Außenwelt. Das Prinzip der Camera obscura bildet die Grundlage der Lochkamera.

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 Pigmenttintenstrahldruck, der Tintenstrahldruck, der Thermosublimationsdruck und der elektrofotografische Druck.

Installation
Eine Installation ist eine Präsentationform, in der verschiedene Elemente eines Kunstwerks im Raum angeordnet werden.

Lichtinstallation
Die Lichtinstallation ist eine künstlerische Gattung, die durch die Modellierung und Komposition von Licht definiert wird.

Lochkamera
Eine Lochkamera ist ein optischer Apparat, auf dessen Prinzip Kameras gründen. Sie besteht aus einer lichtdichten Kammer oder einem Kasten mit einem kleinen Loch auf einer Seite. Fallen Lichtstrahlen in diese Öffnung, entsteht auf der gegenüberliegenden Innenseite der Kammer ein seitenverkehrtes Bild der Außenwelt, das auf lichtempfindliches Material trifft, sodass ein Bild aufgenommen werden kann. Bei einer Camera obscura hingegen wird das einfallende Licht nicht auf einem Bildträger fixiert, sondern nur projiziert.

Skulptur
Eine Skulptur ist ein dreidimensionales Kunstwerk, das durch subtraktive Verfahren entsteht. Aus dem Material wird die Form gehauen, geschnitzt oder gemeißelt. Sie unterscheidet sich dadurch von der Plastik, die durch additive Verfahren entsteht.

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.

Tintenstrahldruck
Beim Tintenstrahldruck oder Inkjet-Print wird Tinte aus Druckerpatronen durch kleine Düsen am Druckkopf meist auf offenporiges Baumwollpapier gespritzt. Tintenstrahldrucke basieren auf digitalen Dateien und werden deshalb zu den Digitaldrucken gezählt. Beim Pigmenttintenstrahldruck wird pigmenthaltige Tinte verwendet. Pigmente sind lichtunempfindliche Farbmittel, die als feste Bestandteile in der Farbe vorliegen und nicht gelöst sind. Sie unterscheiden sich daher von Farbstoffen.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1, 28 und Titelbild (Detail)
Sven Johne, Alina, 2026 (Standbilder)
Bewegtbild, 1-Kanal-Installation, farbig, mit Ton
Laufzeit: 00:23:20 (hh:mm:ss)
© Sven Johne, VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Abb. 2
Lena von Goedeke, Event Horizon, 2024–2026 (Standbild)
Bewegtbild, 1-Kanal-Installation, farbig, ohne Ton
Laufzeit: 00:24:00 (hh:mm:ss)
© Lena von Goedeke, VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Abb. 3
Kristina Õllek und Kert Viiart-Õllek, As the Earliest Carrier Emerges, 2024/2026
Installation 4-teilig, Bewegtbild, 1-Kanal-Installation, farbig, mit Ton
Laufzeit: 00:10:10 (hh:mm:ss)
Drei Liegestühle mit Textildrucken, Metallelemente, Lehm, Silikon, LED-Lichter
© Kristina Õllek und Kert Viiart-Õllek
Tartu Art House, Tartu 2024, Foto: Kristina Õllek

Abb. 4
Rosa John, f-stops, 2019
Installation 9-teilig, 9 Ronden aus Messing
Durchmesser: 5,6 bis 90,5 cm
© Rosa John, VG Bild-Kunst, Bonn 2026
Bildraum01, Wien 2019, Foto: Rosa John

Abb. 5
Rosa John, Solis deliquium (Partielle Sonnenfinsternis am 25. Oktober 2022, Wien), 2022/2026 (Detail)
Fotografie, Digitaldruck, Pigmenttintenstrahldruck auf Vliestapete
Wand: 346 x 436 cm
© Rosa John, VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Abb. 6 bis 9
Rosa John, Weltinnenraum, 2018
Tableau 4-teilig, Collage mit Ausschnitten aus einer Zeitschrift, Handschrift, Handzeichnung mit schwarzem Faserstift auf Karton
Motiv: je 10 cm x 14 cm
© Rosa John, VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Abb. 10
Lena von Goedeke, Mouches Volantes III, 2024/2026, aus der Serie: Mouches Volantes
Digitaldruck, Pigmenttintenstrahldruck auf Baumwollpapier
140 x 100 cm
© Lena von Goedeke, VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Abb. 11 bis 13
Rosa John, Ohne Titel, aus der Serie: Anleitung für eine Kamera, 2016–2021/2026
Digitaldrucke, Pigmenttintenstrahldrucke auf Baumwollpapier
Motiv: je 29,7 cm x 21 cm
© Rosa John, VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Abb. 14
Kirsten Justesen, Sculpture I, 1968/2010
Fotografie, Masonit, Holz, Spiegelfolie, Acrylfarbe, MDF, Fotokopie
Maße: variabel
© Kirsten Justesen, VG Bild-Kunst, Bonn 2026
Foto: Anders Sune Berg

Abb. 15
Kirsten Justesen, Sculpture II, 1968/2010
Karton, Farbe, Fotokopie
Maße: 50 x 60 x 60 cm
© Kirsten Justesen, VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Abb. 16 bis 22
Kirsten Justesen, ...GLAUBE NICHT, DASS ICH DAS SCHON MAL GESAGT HABE, ABER DIE LETZTEN DREI MONATE … Choreography for body, chair and camera, 2025–2026
Tableau 7-teilig, Digitaldrucke, Pigmenttintenstrahldrucke auf Barytpapier
Motiv: je 27,9 x 43,2 cm
© Kirsten Justesen, VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Abb. 23 und 24
Sven Johne, Erste Schlacht, 2026 (Detail)
Tableau 10-teilig, Montage, Digitaldrucke, Pigmenttintenstrahldrucke auf Baumwollpapier
Motiv: je 100 x 70 cm
© Sven Johne, VG Bild-Kunst, Bonn 2026

Abb. 25, 26 und 27
Kristina Õllek und Kert Viiart-Õllek, As the Earliest Carrier Emerges, 2024/2026 (Standbilder)
Bewegtbild, 1-Kanal-Installation, farbig, mit Ton
Laufzeit: 00:10:10 (hh:mm:ss)
© Kristina Õllek und Kert Viiart-Õllek

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

Kurzbiografien

Sven Johne (*1976 Bergen auf Rügen, DDR) studierte Germanistik, Journalistik und Namensforschung an der Universität Leipzig sowie Medienkunst und Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst, unter anderem als Meisterschüler von Timm Rautert. Er entwickelt in seinen Werken ungewöhnliche Perspektiven auf Geschichte und Gesellschaft. In seinen Foto-Text-Kunstwerken, Kurzfilmen und Videoinstallationen sind tiefgreifende gesellschaftliche Umbrüche und soziale Verwerfungen ein wiederkehrendes Thema. Oft bedient er sich dafür einer literarischen Mischform aus Dokument und Fiktion. So entstehen Erzählungen zwi-schen persönlicher Aneignung und historischer Reflexion. Sven Johnes Kunstwerke waren sowohl in Einzelausstellungen unter anderem in Dresden oder Magdeburg sowie Gruppenausstellungen in Chicago, Köln oder München vertreten. 2027/2028 erhält er den Rompreis für Bildende Kunst. Er lebt und arbeitet in Berlin.

Kirsten Justesen (*1943 Odense, Dänemark) zählt zur Avantgarde der dänischen Kunstszene der 1960er Jahre. Ihre Ausbildung in klassischer Bildhauerei an der Jutland Kunstakademie in Aarhus und der Königlich Dänischen Kunstakademie in Kopenhagen bildet den Ausgangspunkt für ein ebenso vielschichtiges wie medienübergreifendes Werk. Es umfasst verschiedene Genres, von Körper- und Performancekunst bis hin zu Skulptur, Fotografie und Installation. Charakteristisch für ihre Kunst ist ein konzeptueller Ansatz in der Bildhauerei, der ständig neu verhandelt wird und dessen Schwerpunkt auf Körper, Zeit, Prozess und Aktion liegt. Seit den 1970er Jahren ist Kirsten Justesen in internationalen Ausstellungen vertreten, darunter auch wegweisende Präsentationen wie »Images of Women« 1970 in Kopenhagen, »MAGNA FEMINISMUS« 1975 in Wien sowie die Wanderausstellungen »WACK! Art and the Feminist Revolution«, 2007–2008 in den USA und »Feministische Avantgarde der 1970er-Jahre«, seit 2016. Sie lebt und arbeitet in Kopenhagen.

Lena von Goedeke (*1981 Duisburg, BRD) studierte Kunstgeschichte und Philosophie an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster sowie Freie Kunst an den Kunstakademien Münster, Trondheim und Düsseldorf. In ihrer künstlerischen Praxis schafft sie multimediale Kunstwerke, die auf den gravierenden Einfluss des Menschen selbst auf entlegene Gebiete der Erde hinweisen. Die Künstlerin lebt und arbeitet in Berlin und auf der norwegischen Inselgruppe Spitzbergen, wo sie in ständigem Austausch mit Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern der Forschungsstationen steht. In ihren Kunstwerken beschäftigt sich Lena von Goedeke mit natürlichen Phänomenen wie dem Kosmos, der arktischen Landschaft sowie den physikalischen Eigenschaften von Materialien und Oberflächenstrukturen. 2021 erhielt sie das Jahresstipendium der Villa Concordia in Bamberg; ihre Werke waren in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen vertreten, unter anderem in Ratingen, Berlin oder Washington DC, USA.

Rosa John (*1982 Wien, Österreich) studierte Fotografie an der Schule für künstlerische Photographie in Wien sowie Theater-, Film- und Medienwissenschaften an den Universitäten Wien und Athen. 2025 verteidigte sie ihre Promotion »Material, Medium, Muse. Das Objekt der Kamera und der Akt des Filmens« an der Universität Wien. Parallel zu ihrer Forschungsarbeit hat sie in den letzten Jahren künstlerische Arbeiten zur Vor-Geschichte der Fotografie und der Idee von Sonnenlicht als Rohstoff erschaffen. Dies umfasst Experimente ausgehend vom physikalischen Phänomen jenseits der Kameratechnik bis hin zum Ereignis im Inneren der Kamera. 2022 erhielt sie das Staatsstipendium für künstlerische Fotografie und nahm an internationalen Ausstellungen unter anderem in Antwerpen, Wien und San Francisco teil. Rosa John lebt und arbeitet in Wien.

Kristina Õllek (*1989 Tallinn, Estnische Sozialistische Sowjetrepublik) studierte Bildende Kunst und Fotografie an der Estnischen Kunstakademie, der Kunsthochschule Weissensee und dem Piet Zwart Institute in Rotterdam. In ihrer künstlerischen Praxis arbeitet sie mit Fotografie, Bewegtbild, Installation sowie mikrobiellen und chemischen Prozessen. Im Mittelpunkt stehen marine Ökosysteme und geologische Materie wie auch die Auswirkungen von menschlichem Handeln darauf.
Kert Viiart-Õllek (*1989 Tallinn, Estnische Sozialistische Sowjetrepublik) studierte Textildesign an der Estnischen Kunstakademie und Grafikdesign an der Königlichen Kunstakademie in Den Haag. Er arbeitet als Grafikdesigner und bildender Künstler mit besonderem Interesse an posthumanen Zuständen, materiellen Transformationen und der Verflechtung technologischer und ökologischer Systeme. Seit 2022 ist er außerordentlicher Professor im Fachbereich Grafikdesign der Estnischen Kunstakademie. Aufbauend auf ihren früheren Kooperationen verbindet das Künstlerpaar forschungsbasierte Methoden mit spekulativem Storytelling, um zu hinterfragen, wie Umweltwissen produziert und vermittelt wird. Zu ihren gemeinsamen Präsentationen zählt unter anderem die Einzelausstellung »As the Earliest Carrier Emerges« 2025 in Bern. Sie leben und arbeiten in Tallinn.

Die Jury



Die Jury (v. l. n. r.):
Ruth Horak (Freie Kuratorin und Autorin, Wien)
Anja Manfredi (Direktorin, Schule Friedl Kubelka für künstlerische Fotografie, Wien)
Christina Töpfer (Chefredakteurin, Camera Austria, Graz)
Dr. Franziska Kunze (Kuratorin, Pinakothek der Moderne, München)
Dr. Kathrin Thomschke (Kuratorin, Kunststiftung DZ BANK, Frankfurt am Main)
in Vertretung von Felix Ruhöfer (Künstlerischer Leiter, basis e.V., Frankfurt am Main)
Dr. Christina Leber (Geschäftsführerin und Künstlerische Leiterin, Kunststiftung DZ BANK, Frankfurt am Main)
Ingo Clauß (Kurator, Weserburg Museum für moderne Kunst, Bremen)

Von 1994 bis 2001 und wieder seit 2013 fördert die DZ BANK zeitgenössische Kunstschaffende mit einem Stipendium. Alle zwei Jahre vergibt die Kunststiftung DZ BANK zwei Förderstipendien an Künstlerinnen und Künstler aller Altersgruppen, die sich auf vielfältige Weise mit Praktiken des Fotografischen befassen und so die Gattungsgrenzen aufbrechen. Die Nominierung und Auswahl erfolgt über Vorschläge einer siebenköpfigen Jury aus Expertinnen und Experten, die sich sowohl aus Ausstellungsmacherinnen, Kunsttheoretikern wie auch Kunstschaffenden zusammensetzt. Dieses Kuratorium wird für jeden Vergabeprozess neu festgelegt.

Die Jury benennt zwei Preisträgerinnen oder Preisträger, die über zwölf Monate hinweg eine Fördersumme von je 15.000 € für die Umsetzung ihrer Projektskizze erhalten. Um diese beiden Positionen zu erweitern, wählt die Jury drei weitere Kunstschaffende aus, deren Kunstwerke die Auswahl variieren oder vertiefen. Gemeinsam werden alle Kunstschaffenden am Ende des Folgejahres präsentiert und Kunstwerke für die Sammlung der DZ BANK erworben.

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

Kuratorische Führungen
Dienstag, 3. November 2026, 18 Uhr; mit Dr. Clara Bolin
Donnerstag, 10. Dezember 2026, 18 Uhr; mit Franziska Derksen
Donnerstag, 21. Januar 2027, 18 Uhr; mit Dr. Christina Leber, Künstlerische Leitung

Denkanstöße
»Alte Funde, neue Fragen«
Donnerstag, 3. Dezember 2026, 18 Uhr; mit Dr. Wolfgang David (Archäologisches Museum Frankfurt)

»Friedensmeditation«
Donnerstag, 18. November 2026, 18 Uhr; mit Barbara Beste (Zen Dojo Frankfurt)

»Körpermaß: ein performativer Ausstellungsdialog«
Donnerstag, 14. Januar 2027, 18 Uhr; mit Studierenden des Masterstudiengangs Performative Künste in Sozialen Feldern (Frankfurt University of Applied Sciences)

Weitere Veranstaltungen im Rahmen der Ausstellung »Aus heiterem Himmel. Förderstipendien 2025/2026« 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 den Themenfeldern und den Kunstwerken finden.

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

Fortbildung für Lehrkräfte
Zu jeder Ausstellung in der Kunststiftung DZ BANK gibt es eine Fortbildung für Lehrerinnen und Lehrer. Diese besteht aus einer einstündigen Führung sowie der Vorstellung der angebotenen Workshops. Das Vermittlungsprogramm wurde an das schulische Curriculum angepasst. Nächster Termin: Montag, 19. Oktober 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@kunststiftungdzbank.de

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

Workshops

Workshop I: Lichtfänger

(Primarstufe, Sek I)

Bestimmt habt ihr schon einmal beobachtet, wie an sonnigen Tagen kleine Lichtkreise unter den Bäumen über den Boden tanzen? Diese sogenannten »Sonnentaler« entstehen, wenn Sonnenstrahlen durch die Blätter fallen. Die Künstlerin Rosa John beschäftigt sich in ihren Arbeiten mit solchen flüchtigen Lichtphänomenen. Gemeinsam beobachten wir die Sonnentaler im Außenraum und entdecken, wie Licht und Schatten unsere Umgebung verändern. Bei schlechtem Wetter erzeugen wir ähnliche Effekte mit einer Taschenlampe. Anschließend bauen wir eine eigene »Camera obscura«, also eine »dunkle Kammer«, einen Vorläufer unserer heutigen Fotoapparate. So erleben wir, wie aus Licht ein Bild entsteht, und lernen dabei etwas über unser Auge, über Lichtbrechung und die älteste Form des fotografischen Prinzips.

Workshop II: Künstlerisches Forschungslabor

(Sek I und Sek II)

Nicht nur in naturwissenschaftlichen Laboren wird experimentiert, sondern auch in der Kunst. Die Arbeiten von Kristina Õllek entstehen durch das Zusammenspiel unterschiedlicher Materialien und Prozesse. Zufall, Beobachtung und Veränderung sind dabei wichtige Bestandteile ihres künstlerischen Arbeitens. In unserem Forschungslabor arbeiten wir mit Pigmenten, Wasser, Salz und weiteren Materialien in unterschiedlichen Verhältnissen. Wir beobachten, welche Formen und Strukturen entstehen, und halten unsere Versuche fotografisch fest. Anschließend vergleichen wir die Materialien mit ihren fotografischen Abbildern und überlegen, wie sich ihre Wirkung verändert, wenn sie zweidimensional erscheinen. Im Mittelpunkt stehen das offene Experimentieren und die Freude am Entdecken.

Workshop III: Zeitschichten

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

Vergangenheit hinterlässt Spuren – in Landschaften, Gebäuden und Erinnerungen. Die Fotografien und Filme von Sven Johne erzählen von Menschen und Orten, deren Geschichten sich oft erst auf den zweiten Blick erschließen, auf fiktiver und auf realer Ebene. Während der Führung übernehmen wir einen Forschungsauftrag: Mit Bildkarten suchen wir in den Werken nach Licht, Wasser, Eis, Schatten, Menschen und Spuren. Gemeinsam vergleichen wir unsere Beobachtungen und entdecken, wie unterschiedlich Bilder gelesen werden können. Im anschließenden Workshop gestalten wir eigene »Zeitschichten«. Mit Transparentpapier, Farben und Collagematerial überlagern wir verschiedene Zeit- und Erinnerungsebenen. Persönliche Erlebnisse treffen auf historische Ereignisse und zeigen, wie Zeit gestalterisch sichtbar werden kann.

Workshop IV: Körper im Raum

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

Der eigene Körper kann zum künstlerischen Material werden. Die dänische Künstlerin Kirsten Justesen setzt ihn in Beziehung zu Architektur und Raum und untersucht das Verhältnis zwischen Körper, Raum und Sprache in einem breiteren Kontext. Ausgehend von ihren Arbeiten entwickeln wir eigene fotografische Bildserien. Wir experimentieren mit Größenverhältnissen, Körperhaltungen und Perspektiven: Wir machen uns klein in großen Räumen, groß in kleinen Räumen oder wir fotografieren verschiedene Haltungen am selben Ort. Auch Möbel und Architektur werden Teil der Inszenierung. So entstehen Fotografien, die den Dialog zwischen Körper und Raum erfahrbar machen und die Frage aufwerfen, wie viel Macht die Kamera hat.

Impressum
Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
»Aus heiterem Himmel. Förderstipendien 2025/2026«
15.10.2026–30.1.2027

Herausgeberin
Christina Leber

Redaktion
Clara Bolin

Bildredaktion
Jana Zimmermann
Jan Steuer

Texte
Clara Bolin
Franziska Derksen
Brandon Kaaz
Jonatan Kurzwelly
Christina Leber

Glossar
Jan Steuer
David Holzapfel

Lektorat
Anna Sophia Herfert
Aimée Gessner-Ducey
Dr. Cathrin Nielsen,
LEKTORATPHILOSOPHIE.DE

Übersetzung
Aimée Gessner-Ducey (DE > EN)
Dr. Cathrin Nielsen (EN > DE)

Grafische Gestaltung
Iconic Consulting Ltd.

Produktion und Druck
KOMMINFORM GmbH & Co. KG
Offsetdruck Ockel GmbH

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

Printed in Germany, Erstauflage 2026
Printausgabe:
ISSN 2748-3681
ISBN 978-3-9826894-5-6

DZ BANK Kunststiftung gGmbH
Platz der Republik
60325 Frankfurt am Main

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

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

Diese Publikation ist auf Recyclingpapier gedruckt,
das mit dem BLAUEN ENGEL ausgezeichnet ist.

Ausstellung

Kuratorinnen der Ausstellung
Christina Leber
Clara Bolin

Ausstellungsmanagement
Clara Bolin
David Holzapfel, Assistenz

Registrar
Dietmar Mezler

Kustodin
Jana Zimmermann

Assistenz der Kustodin
Jan Steuer

Bildung und Vermittlung
Tomke Aljets

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
Claudia Haevernick

Kunstvermittlung
Tomke Aljets
Moritz Behner
Anika Benkhardt
Berenike Berentzen
Danila Sophie Bischof
Berby Krägefsky
Juliane Kutter
Robert Mondani
Maurice Steinbrück
Jan Steuer
Bianca Grüger (Düsseldorf)

Konservatorische Betreuung
Dierk Gessner

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

DZ BANK Kunststiftung gGmbH
Platz der Republik
60325 Frankfurt am Main

Eingang: Cityhaus 1
Friedrich-Ebert-Anlage

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

Telefon +49 69 7680588 00
info@kunststiftungdzbank.de
kunststiftungdzbank.de
instagram.com/kunststiftungdzbank
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

ISBN 978-3-9826894-5-6

Weitere Informationen
finden Sie hier:

DZ BANK KUNST STIFTUNG