

A close-up photograph of a dark, textured rock surface. A deep, dark crevice runs vertically through the center of the image. The rock is covered in various types of lichen, including white, yellow, and green patches. The lighting is dramatic, highlighting the rough texture of the rock and the intricate patterns of the lichen.

Passagen

Reihe Kunststiftung DZ BANK
Band 4

DZ BANK KUNST
STIFTUNG

Mit Werken von:

Gwenneth Boelens
Christian Boltanski
F&D Cartier
Raphael Hefti
Sven Johne
Timo Kahlen
Sandra Kranich
Lilly Lulay
Beatrice Minda
Richard Mosse
Manfred Paul
Stephan Schenk

Passagen

01.06. – 15.10.2022

Grußwort

Steffen Siegel

Als wir im Frühjahr 2020 an der Folkwang Universität der Künste das Sommersemester beginnen wollten, war – wie überall sonst auch – große Spontaneität gefragt. Erst wenige Wochen zuvor war die Pandemie in Europa angekommen. An den zu diesem Zeitpunkt lange schon geplanten Seminaren ließ sich nicht ohne Weiteres festhalten. Universitäten leben von direkter Interaktion, vom gemeinsamen Nachdenken an einem Ort. Wie jedoch sollte sich das verwirklichen lassen, wenn unsere Lehrveranstaltungen nur noch aus einer Addition vieler kleiner Bildschirme bestehen würden? Es liegt auf der Hand: Mit diesem neuen Alltag an der Hochschule haben wir einzig geteilt, was für die Gesellschaft als ganze galt. Es ist wohl keine Übertreibung, wenn wir behaupten: Von einem Tag auf den nächsten hatte sich unser aller Leben dramatisch verwandelt.

Handelte es sich um eine Passage? Wohl eher nicht. Passagen beschreiben einen Prozess des Übergangs. Er führt nicht allein von A nach B, entscheidend ist vielmehr jener Weg, der zwischen diesen beiden Punkten liegt. Bereits vor

mehr als hundert Jahren hat der französische Ethnologe Arnold van Gennep in seinem Buch »Les rites de passage« (1909) diese dreiteilige Struktur beschrieben. Er unterscheidet dabei folgende Phasen: den Moment der Ablösung, eine Zeit des Dazwischen und die Phase der Integration. Es handelt sich um ein Schema, das uns auch heute noch in unserer Lebensführung immer wieder begegnet, zum Beispiel in den Übergangsriten der Taufe, der Eheschließung oder auch der Beerdigung.

Wie es bereits der Titel dieses längst klassischen Buches ausspricht, interessierte sich Arnold van Gennep dabei vor allem für den rituellen Charakter solcher Übergänge. Passagen, so seine grundlegende These, ereignen sich nicht einfach, sie werden vielmehr gestaltet, ja inszeniert. Schon deshalb wird es nicht zutreffen, unsere kollektive Erfahrung aus dem Frühjahr 2020 als eine Passage zu beschreiben. Für solche rituellen Gestaltungen blieb uns damals keine Zeit. Vielmehr wurden wir in etwas Neues gestürzt; und wohl erst ganz allmählich ließ sich begreifen, worum es sich überhaupt handelte.

Auf vertraute Muster, auf bereits Eingebühtes haben wir uns kaum verlassen können.

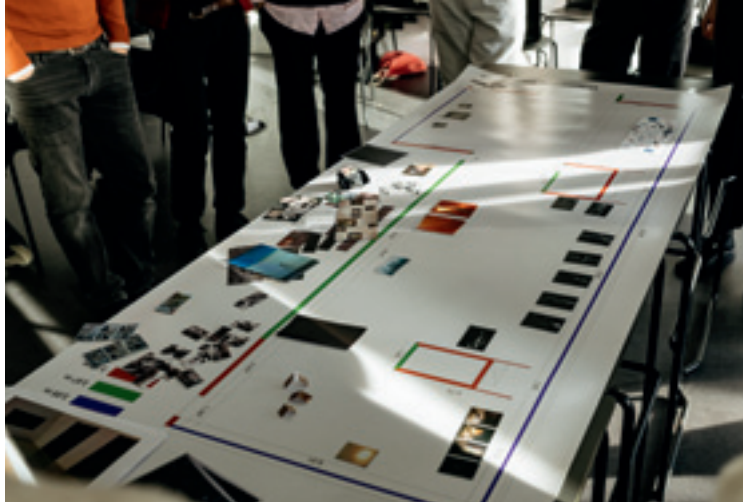
An unserer eigenen Hochschule haben wir versucht, aus dieser Zumutung eine Tugend zu machen. An die Stelle des längst geplanten Seminars trat eine wöchentliche Veranstaltung, die wir »Orientierung in Bildern« nannten. In Bildern drückte sich nicht allein ein großer Teil der uns erreichenden Nachrichten aus, vielmehr lebten und arbeiteten wir ja nun selbst in zahlreichen Bildräumen. Der Alltag wurde zu einer Sache von Bildschirmen, vor denen wir uns versammelten und mit denen wir auf noch einmal ganz neue Weise umzugehen lernten. Heute, mehr als zwei Jahre später, lohnt es, sich noch einmal an diese Tage und Wochen zu erinnern, denn längst schon ist uns selbstverständlich geworden, was noch vor Kurzem eine ganz neue Erfahrung war.

Was wir seinerzeit nicht wissen konnten, zeichnet sich nun aber umso deutlicher ab: Nicht der plötzliche Beginn der Pandemie, sehr wohl aber die anschließenden Monate und bald schon Jahre waren und sind eine Zeit des Übergangs. Beschrieben wird mit ihnen eine Passage, die uns alle – ob wir nun wollen oder nicht – verändert hat und auch weiterhin verändern wird. Vielleicht haben wir im Frühjahr 2020 daran geglaubt, dass wir kaum mehr als einige Wochen werden improvisieren müssen, dann aber würden wir in unsere vertrauten Lebensformen zurückkehren können. Doch wissen wir längst, dass sich solche Vorstellungen als Irrtum erwiesen haben. Unsere Gesellschaft ist eine andere geworden; unser

Zusammenleben befindet sich auch weiterhin im Übergang. Und dabei bleibt es eine offene Aufgabe an uns alle, wie die von Arnold van Gennep beschriebene dritte Phase der Integration – und damit das Neue – aussehen wird.

Können uns Fotografien dabei helfen, diese Form des Übergangs genauer zu verstehen? Wir meinen ja! Formuliert ist damit eine These, die am Beginn einer Kooperation steht, die die Kunststiftung DZ BANK und die Folkwang Universität der Künste aufgenommen haben. Gemeinsam wollen wir nach Orientierungen suchen, die sich in den Werken von zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern finden lassen. Kaum eines der von uns für die Ausstellung ausgewählten Bilder wurde geschaffen, um einen direkten Bezug zur Pandemie der jüngsten Jahre herzustellen. Tatsächlich sind die meisten dieser Werke bereits älter als diese neueste Erfahrung. Dennoch laden sie uns dazu ein, über die vielfältigen Formen des Übergangs nachzudenken und deren Logik genauer zu durchdringen.

Mit der Kunststiftung und der Universität haben sich zwei Partner zusammengeschlossen, die sich auf je ganz eigene, beide Male aber in besonders intensiver Weise der künstlerischen Fotografie verpflichtet fühlen. Beide Institutionen tragen seit Jahrzehnten zur Gegenwart dieser Kunstform bei – als ein Gegenstand der künstlerischen Ausbildung, der theoretischen Reflexion, des Sammelns, Ausstellens und der Vermittlung. Wir teilen die Neugier auf künstlerische Formen, die mit dem Fotografischen besondere Möglichkeiten der Orientierung in Bildern verbin-



Gemeinsames Erarbeiten der Ausstellungshängung anhand eines Grundrisses der Ausstellungshalle; Christina Leber und Steffen Siegel mit Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Seminars »Passagen« im Wintersemester 2021/22 an der Folkwang Universität der Künste, Essen. Fotos: Silviu Guiman

den. Dass uns diese Bilder stets ihre eigene Wahrheit erzählen, liegt auf der Hand. Doch wollen wir gerne genauer wissen, welche es sind. Unter dem programmatischen Titel »Passagen« haben wir sehr unterschiedliche Annäherungen zusammengetragen: nüchterne und dramatische, politische und poetische, zugängliche und verschlossene.

Hinter diesem Parcours aus vielen verschiedenen künstlerischen Stimmen steht ein ungewöhnliches kuratorisches Team. Oder sollten wir besser sagen: ein beinahe unmögliches? Auf Einladung der Kunststiftung DZ BANK haben sechzehn Studierende der Folkwang Universität der Künste gemeinsam mit Christina Leber und mir an dieser Ausstellung gearbeitet. Mehrere Tage lang haben wir diskutiert, welche Arbeiten wir zeigen wollen, warum sie für unsere Reflexion der Passagen wichtig sind, in welcher Form sie zur Erscheinung gebracht werden sollen, wie

sie aufeinander bezogen werden können und wie sie schließlich das gemeinsame Ganze bilden, das wir von einer Ausstellung erwarten.

Ein solches Ergebnis lässt sich nicht durch Abstimmung herbeiführen, bei der die Mehrheit entscheidet – dies würde zu sonderbaren Kompromissen führen. Vielmehr musste und sollte unsere Zusammenarbeit selbst die Form einer Passage annehmen. Es galt, eine gemeinsame Bewegung herzustellen, die von Fragen nach dem Übergang ihren Ausgang nahm und zu Perspektiven führen sollte, von denen aus sich über die Herausforderungen unserer eigenen Zeit nachdenken lässt. Gemeinsam kuratieren wollten wir aber eine Kunstaussstellung, und daher sollten nicht Thesen, sondern künstlerische Werke im Mittelpunkt stehen. Wir wollen die von uns gemeinsam gefundene Form als eine Konstellation verstehen, die zur weiteren Diskussion einlädt. Im besten Fall

wird sie uns helfen können, die Aufgabe des Übergangs, die uns seit 2020 gegeben ist, genauer in den Blick zu nehmen.

Die Studierenden der Folkwang Universität der Künste sind in zwei verschiedenen Studiengängen eingeschrieben: Der Master »Photography Studies and Research« widmet sich – in dieser Form einmalig innerhalb des deutschsprachigen Raums – den Fragen von Theorie und Geschichte der Fotografie. Der Master »Photography Studies and Practice« wiederum ist der künstlerischen Fotografie in all ihren gegenwärtigen und zukünftigen Formen verpflichtet. Wichtig ist uns dabei stets das Miteinander dieser beiden Studiengänge, praktisches und theoretisches Wissen sollen sich gegenseitig durchdringen können. Daher eröffnen die Texte, die die Studierenden für diesen Katalog geschrieben haben, sehr unterschiedliche Perspektiven auf die von uns gemeinsam ausgewählten Werke.

So stehen kurze kunstwissenschaftliche Interpretationen neben ganz persönlichen Annäherungen an einzelne Bilder, nüchterne Analysen neben essayistischen Kommentaren. Eine solche Vielfalt an Textformen scheint uns gerade deshalb richtig zu sein, weil wir alle auf ganz persönliche Weise den Fragen der Passage begegnen. Wir alle haben in den zurückliegenden Monaten ein bemerkenswert breites Spektrum an Reaktionen beobachten und erfahren können: Abwehr und Angst, Ungewissheit und Sorge, aber auch Neugierde, Hoffnung und Zuversicht. Oft genug begegnen uns diese Emotionen ungeordnet, ja durcheinander. Indem wir den Blick auf einzelne, von uns besonders geschätzte fotografische Werke lenken, wollen wir dazu einladen, inmitten einer Zeit des Übergangs über Erfahrungen nachzudenken, die am Beginn von etwas Neuem stehen werden.



Abb. 1
Beatrice Minda, Dawei, 2014–2016,
aus der Serie: Dark Whispers

En passant – Im Vorübergehen

Christina Leber

Ereignisse »passieren«. Sie geschehen scheinbar »en passant«, im Vorübergehen. Machen uns zu »Passanten«. Die »Passage« entstammt eigentlich einer Architekturform des 19. Jahrhunderts. »Sie ist charakterisiert durch Eingang, Durchgang und Ausgang und bildet ein Verbindungsglied zwischen frequentierten Straßen – eine Abkürzung, die nur dem Fußgänger, dem Passanten, zugänglich ist«, so Bernadette Malinowski, Inhaberin der Professur für Neuere Deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft an der TU Chemnitz in ihrer Antrittsvorlesung 2011. Sie steht für den gesellschaftlichen Wandel im 19. Jahrhundert.

In der Ausstellung »Passagen« geht es uns jedoch weniger um den kulturgeschichtlichen oder den ethnologischen Begriff der Passage und seine Interpretationen als vielmehr um Übergänge im Allgemeinen, um Situationen des Wandels, befinden wir uns doch selbst einmal mehr in einer Phase des gesellschaftlichen Umbruchs. Was sind seine Ursachen und wie werden die Wirkungen aussehen? In jedem Fall hinterlassen Übergänge Spuren, im Guten wie im Schlechten.

Es war wohl vor allem den erschreckenden Wandlungen im Zeitgeschehen wie den Auswirkungen der Klimakrise oder der globalen Pandemie geschuldet, dass wir uns eher politischen und gesellschaftlichen Passagen zugewendet haben als rein persönlichen. Übergänge des Lebens wie die

Geburt, der Eintritt in die Adoleszenz, der Übergang ins Berufsleben oder dann in den Ruhestand spielen in der Ausstellung eine eher untergeordnete Rolle. Auch Transformationen, die aus biologischen Gründen auf uns einwirken, wie die körperlichen Veränderungen im Laufe eines

Lebens, haben wir weniger bedacht. In der Vorbereitung konnten wir nicht ahnen, dass ein erneuter Krieg in Europa diese Entscheidung noch untermauern würde.

Schauen wir auf die Geschichte, scheint das Verweilen meist nicht von langer Dauer zu sein. Im Grunde lässt sich daraus folgern, dass die »Passage« der natürliche Zustand jeglicher Existenz ist: von einem Tag zum nächsten, von einer Begebenheit zu einer anderen. Nicht nur das Festhalten an lieb gewordenen Menschen und Strukturen bestimmt unseren Alltag, sondern ebenso das Loslassen und Freilassen, um sich immer wieder neuen Aufgaben und Verbindungen zuzuwenden. Schlimm ist es, wenn dies zu existenziellen Traumata führt.

Bei einer ersten Durchsicht der DZ BANK Kunstsammlung zu den Themengebieten »Wandel, Veränderung, Passage« haben wir über 1000 Werke zusammengetragen. Die Auswahl in unserer Ausstellung »Passagen« beläuft sich auf 28. Auch der Weg zur Reduktion der Kunstgegenstände bis hin zu einer endgültigen Zusammenstellung lässt sich als eine Passage bezeichnen, wie Steffen Siegel das in seinem Vorwort so schön nachzeichnet. Eine Passage gemeinsam mit anderen Menschen und anhand von Themengebieten: Jeder und jede von uns musste Vorstellungen aufgeben und hat dabei neue Erkenntnisse dazugewonnen. Jeder und jede hat sich bei der Auseinandersetzung mit den Kunstwerken verändert, vielleicht sogar gewandelt, und lieb gewordene Überzeugungen aufgegeben. Kurz, wir alle haben viel gelernt. So liefert die Ausstellung einmal mehr nur einen

Ausschnitt auf ein Thema, das jeden von uns immer wieder auf so unterschiedliche Weise ereilt. Jede andere Zusammenstellung aus den über 1000 Kunstwerken hätte andere Schwerpunkte ergeben und damit andere Geschichten erzählt.

Beginnen wir unsere »Passage« mit **Lilly Lulay** (* 1985, Frankfurt am Main, Deutschland), die wir bereits aus der letzten Ausstellung »Durchblick. Lilly Lulay und Susa Templin« kennen. Im Rahmen eines Stipendiums, das mit einem Aufenthalt in Istanbul verbunden war, entstand die Collage »Istanbul up and down«, 2015 (Abb. 2). Im Kontext der Ausstellung »Passagen« erhält die filmische Aneignung fotografischer Motive eine ganz neue Bedeutung. Die verwendeten Fotografien, die die Künstlerin teils gefunden hat, teils geschenkt bekam und die aus ganz unterschiedlichen Zeiten stammen, setzt sie zu ihrem persönlichen Porträt der Stadt am Bosphorus zusammen. Sie verbindet mit den Bildern durch ihre Erlebnisse und auch durch die Arbeit mit ihnen andere Assoziationen als wir. Diejenigen von uns, die schon einmal in Istanbul waren, fühlen sich vielleicht erinnert, andere begeben sich gedanklich und visuell auf eine Reise. Warum hat sich Lilly Lulay gerade für diese Ausschnitte entschieden? Warum legt sie die Bilder ausgerechnet in dieser Reihenfolge übereinander? Hat dies etwas mit dem zeitlichen Ablauf ihres Aufenthaltes zu tun oder verbergen sich darin andere, möglicherweise spontane Beweggründe? Was in der filmischen Arbeit sichtbar wird, ist ein Charakter der Stadt. Die häufig vorkommenden Ornamente spielen dabei ebenso eine Rolle

wie die Farben und Häuser, die Plätze und Straßen. Im Grunde ist die Stadt selbst ein Ort des Übergangs, denn sie liegt bekanntlich an der Grenze zwischen Europa und Asien. Gleichzeitig erhält Istanbul in einer Ausstellung mit politischen Inhalten eine ganz andere Bedeutung – ist die Stadt gegenwärtig doch der Ort, an dem mögliche Friedensverhandlungen zwischen der Ukraine und Russland stattfinden. Das Phänomen der neuen Konnotation aus aktuellen Gegebenheiten kennen wir schon aus anderen bildlichen Verbindungen. So haben die Umgebung bzw. der Zusammenhang, in dem Kunstwerke gezeigt werden, grundsätzlich Einfluss auf die Lesart einer Arbeit.

Auch **Beatrice Minda** (* 1968, München, Deutschland) hat sich für ihre Serie »Dark Whispers« von 2016 auf die Reise begeben. Myanmar, früher auch Birma oder Burma genannt, hat eine lange Geschichte der Umbrüche erlebt; teils von außen, durch eine britische und dann eine japanische Kolonialzeit im 19. und 20. Jahrhundert, teils von innen, durch Aufstände von einzelnen Volksgruppen des über 135 Ethnien umfassenden Vielvölkerstaates in Südostasien. Einzige Konstante war die immer wieder durchgreifende Militärherrschaft, die die Bevölkerung nach der Wahl 2020 wieder verstärkt zu kontrollieren begann. Die Orte, die Beatrice Minda 2016 besuchte, wirken wie aus »Tausendundeiner Nacht«. Es sind Häuser und Wohnungen, die keiner Veränderung unterworfen zu sein scheinen. Sie scheinen zu ruhen, ja zu schlafen. Sie scheinen entleert. Viele Menschen haben ihre Wohnorte verlassen. Zurück bleiben Einzelne, die zum Beispiel in Zelten, also



Abb. 3 und 4
Beatrice Minda, Dawei, 2015,
aus der Serie: Dark Whispers

Übergangswohnungen, in den Gebäuden ausharren (Abb. 1, 3 und 4). Vielleicht tun sie dies, weil die Häuser undichte Dächer haben, vielleicht aber auch nur, um sich eine Höhle zu bauen, in der sie sich sicher fühlen können. Selbst wenn Möbel in großen Teilen Asiens eine andere Bedeutung haben und nicht so raumgreifend sind wie beispielsweise in Europa, so wirken die Häuser doch leer. Andere Motive des sorgfältig angeordneten Tableaus zeigen Lagerräume, in denen verstaubte Skulpturen und Gegenstände schon lange darauf zu warten scheinen, wieder ans Licht und ins Leben geholt zu werden. Unweigerlich fragt man sich, ob die Besitzer wohl zurückkehren werden. Die Künstlerin hat die Flure und Fenster, die Türen und Fluchten, die in der Kunstgeschichte sämtlich als Übergangsräume verstanden werden, so fotografiert, als würden sie in die Ferne weisen. Gleichzeitig wirkt die Stille, die sie

umfängt, wie die »angehaltene Luft« aus der Arbeit »Holding My Breath«, 2020 von Timo Kahlen in dieser Ausstellung, ganz so, als warteten die Zurückgelassenen auf den Kuss des Prinzen, der sie aus dem Zustand des Wartens befreit. Beatrice Minda befasst sich nicht zum ersten Mal mit einer Fremde, die durch starke politische Auseinandersetzungen und Umbrüche geprägt wurde. Auch im Iran hat sie Häuser fotografiert, die im Dornröschenschlaf zu ruhen scheinen. Biografisch ist es nicht verwunderlich, dass sich die Künstlerin mit Übergangsorten beschäftigt, haben doch auch ihre Eltern ihre Heimat Rumänien verlassen. Als Kind hat Beatrice Minda die Herkunftsorte ihrer Eltern bei Besuchen immer wieder auch deswegen als heil erlebt, weil sie dort Menschen begegnet ist, die ihr nahe waren, die eine ähnliche Vergangenheit hatten und mit denen sie sich verbunden fühlte. In »Dark Whis-



Abb. 2
Lilly Lulay, Istanbul up and down,
2015 (Detail)



Abb. 5
Timo Kahlen, Holding My Breath, 2020,
aus der Serie: Arbeiten mit Wind, 1989–2021 (Detail)

pers« wird spürbar, wie sehr das Aufbrechen aus einer vertrauten Umgebung ein Leben prägen kann, sowohl derjenigen, die gegangen sind, wie auch jener, die zurückbleiben. Ja es wirkt sogar in die nächsten Generationen hinein. Wie wäre ihrer aller Leben verlaufen, hätten sie bleiben können?

Die Polaroids von **Manfred Paul** (* 1942, Schraplau, DDR) führen uns an die deutsch-deutsche Grenze und zum Zusammenbruch der DDR, einer Passage, die bis heute nachwirkt. Mit »Mauerfall«, 1990 wollte der Künstler den rasant fortschrei-

tenden Abbau der Mauer dokumentieren (Abb. 15–18). Es kam ihm fast so vor, als solle so schnell wie möglich unsichtbar werden, was niemals hätte sein sollen, wurde doch die Mauer innerhalb nur weniger Wochen abgerissen. Was man passivisch als den »Fall der Mauer« bezeichnet, war also ganz im Gegenteil ein aktiver Akt der Zerstörung. Der Künstler hielt ihn in als vergänglich und provisorisch geltenden Polaroids fest, die er mit dem Datum und der Uhrzeit der fortschreitenden Ereignisse bezeichnete. So ist das Flüchtige schon in das verwendete

Material eingeschrieben. Manfred Paul, der selber Bürger der DDR war, wollte die Erinnerung wachhalten. Nicht etwa aus nostalgischen Gründen, sondern vielmehr aus Gründen der möglichen Verarbeitung einer Staatsform, die 40 Jahre lang die Geschicke der dort lebenden Bevölkerung und auch die Geschichte aller Deutschen und Europäer geprägt hat. Ihm war wohl bewusst, dass mit dem Einreißen der Mauer die Erfahrungen nicht ebenso verschwunden sein würden. Auch ließe sich fragen, was beide Seiten voneinander hätten lernen können und sollen. Immerhin erleben wir heute, nach über 30 Jahren der Wiedervereinigung, eine andere Verarbeitung der Geschehnisse, die in Ausstellungen und Veranstaltungen des Endes der DDR gedenkt und danach fragt, ob die überhasteten Ereignisse 1989/90 einer integrativen Aufarbeitung womöglich entgegenstanden. Die politischen Konsequenzen der überstürzten Verbindung beider deutscher Staaten erleben wir bis heute.

Mit »Holding My Breath«, 2020 bezeichnet **Timo Kahlen** (* 1966, Berlin, Deutschland) seinen Film, den er während des ersten Corona-Lockdowns aufgenommen hat (Abb. 5). Das Anhalten des Atems ließe sich gleichermaßen auf die Aerosole beziehen, die als primärer Übertragungsweg der Pandemie identifiziert wurden, wie auf die Unbeweglichkeit, die mit dem Ausbrechen von Corona verbunden war und die für zwei Jahre die ganze Welt zu einem Umdenken zwang und immer noch zwingt. Die Bewegungsmöglichkeiten wurden massiv eingeschränkt, die globale Welt kam gleichsam zum Erliegen. Dabei

scheint Timo Kahlen die Konsequenzen eher leicht zu nehmen, wendet er sich doch dem Spiel mit Seifenblasen zu. Immer wieder pustet er durch den Kunststoffring und lässt die entstehenden Blasen mal kleiner, mal größer werden oder bringt sie zum Platzen. Auch diese Größenveränderung der Seifenblasen kann man auf die Pandemie beziehen, die im weiteren Verlauf des Sommers abnahm, um dann im Herbst und Winter wieder anzuschwellen und alle erneut in ihren Bann zu ziehen. Was auf den spiegelgleich reflektierenden Seifenblasen in Erscheinung tritt, ist das Umfeld des Künstlers, die Wohnung, sein Schutzraum. Man kann das Zimmer, die Möbel und den Künstler selbst deutlich erkennen. Die Spiegelung wird zum Brennglas und dient hier auch als Instrument der Selbstreflexion. Wie gehe ich mit dem verordneten Rückzug und der Bedrohung von außen um? Als über den Film gelegte Klangstruktur vernehmen wir das Schnurren eines Katers oder einer Katze, das durch eine erhöhte Atemfrequenz ausgelöst wird. Das Tier mag es genossen haben, dass seine Mitbewohner mehr zu Hause waren und sich so intensiver um es kümmern konnten. Auch das ein Phänomen, das sich auf die Pandemie beziehen ließe und das vielleicht nicht nur die Katze des Hauses als angenehm empfand – wobei es auch nicht wenige Geschöpfe gab, die unter den einengenden Bedingungen gelitten haben mögen.

Die sehr poetisch anmutende Arbeit »Wait and See«, 2022 von **Françoise Cartier** (* 1952, Tavannes, Schweiz) und **Daniel Cartier** (* 1950, Biel, Schweiz)

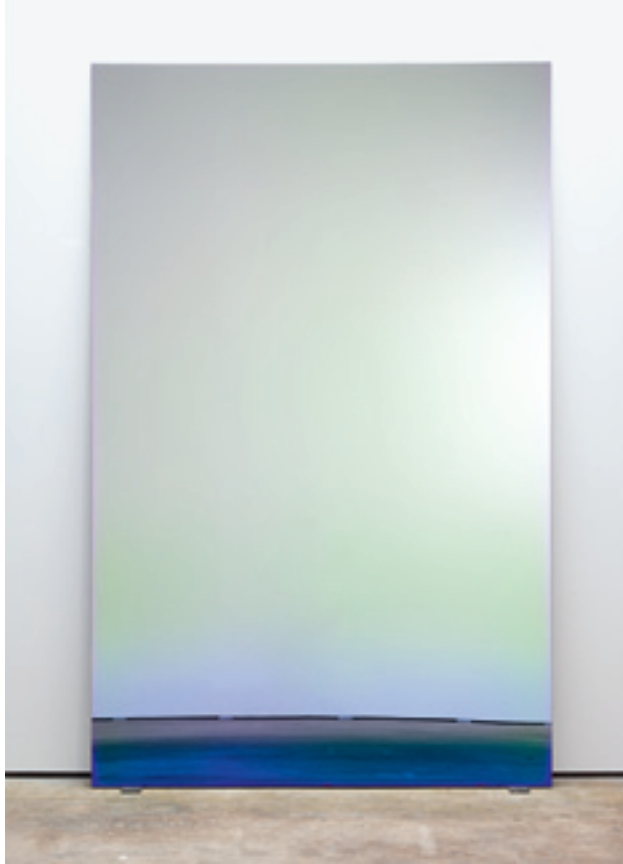


Abb. 6
Raphael Hefti, From the series:
Subtraction as Addition, 2012,
aus der Serie:
Subtraction as Addition,
2012–2018 (Rückseite)

Abb. 7 (rechte Seite)
Christian Boltanski,
Les Ombres, 1986,
Foto: Rudolf Nagel

nicht nachzuvollziehen und beeinflussen doch unser Leben. »Erst wenn digitale Produktionsprozesse wie Belichtungsparameter und Blendenzahl in der analogen Fotografie für den Normalbürger ›durchschaubar‹ werden – erst wenn Zielsetzungen der verwendeten Algorithmen wie physikalische Gesetze vollständig ›nachvollziehbar‹ werden, kann jeder eine Entscheidung über Richtig und Falsch treffen. Bis dahin bleiben viele Menschen nur unmündige Mitläufer in der digitalen Revolution.« – so die Aussage des IT-Experten Ludger Freitag während einer dialogischen Kunstführung im Rahmen unserer diesjährigen Frühjahrsausstellung. Das Künstlerpaar Françoise und Daniel Cartier konfrontiert uns somit nicht nur mit nostalgisch Schönem, sondern auch mit der Zeitenwende, der Passage zwischen einer analogen und einer digital gesteuerten Welt, die uns einen anderen Zugang zu alltäglichen Mechanismen abverlangt.

Ein Erkenntnisprozess vollzieht sich auch beim Betrachten der Arbeit »Subtraction as Addition«, 2012 von **Raphael Hefti** (* 1978, Boudevilliers, Schweiz). »Wegnahme durch Zugabe« – so ließe sich sein absurd erscheinender Titel übersetzen. Durch das Aufdampfen einer Beschichtung wird dem Glas der reflektierende Charakter genommen, da die Lichtbrechung verändert wird. Derart beschichtete Scheiben kommen vor allem bei der Verglasung von hochwertigen Kunstwerken zum Einsatz oder werden für Objektive und andere Werkzeuge der Optik verwendet. Für seine Arbeiten nutzt der Künstler eigens für ihn hergestellte Glasscheiben, die er zigfach beschichten ließ. Dadurch hebt sich nicht nur der antireflexive Effekt auf, es werden auch Farben sichtbar, die ausschließlich durch die Brechung des Lichts entstehen (Abb. 6). Damit führt uns der Künstler vor Augen, dass Farben keine Substanzen sind, sondern mit der Lichtbrechung und der Funktion unseres Seh-

führt uns die Vergänglichkeit vor Augen, der alle Dinge und Lebewesen unterstehen. Unter Verwendung von unbelichteten analogen Fotopapieren aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert, die sie meist auf digitalen Plattformen finden und bestellen, präsentiert das Künstlerpaar ein Tableau, das uns die Vielfältigkeit eines Materials vor Augen führt, das es aufgrund der digitalen Entwicklung heute immer weniger gibt (Abb. 14). Nicht nur die Größe der Papiere variiert, sondern

auch ihre Farbigkeit. Wer sich an die entwickelten Filme der 1970er und 1980er Jahre erinnert, weiß um diese unterschiedlichen Farbtöne, hatten doch die Filme von Agfa eine andere Anmutung als die von Kodak oder Fuji. Je länger die Fotopapiere dem Licht ausgesetzt sind, desto dunkler werden sie, wobei der Prozess irgendwann zu einem Stillstand kommt, was seinerseits die Verschiedenheit der Papiere dokumentiert. Die heute vorherrschenden digitalen Prozesse sind für die meisten Menschen



apparates zusammenhängen. Unter einem anderen Winkel betrachtet, ändert sich die Farbmischung auf dem Glas. Den meisten nichtmenschlichen Lebewesen bleibt dieses Phänomen verborgen.

Der Vorgang des Sehens wird bei Raphael Hefti zu einem physikalischen Prozess und somit zu einer Passage der Erkenntnis. Auch die Kamera verdankt ihre Funktion physikalischen Phänomenen. Wie von Geisterhand wird in einer Camera obscura die Umwelt durch die Brechung des Lichts auf dem Kopf stehend abgebildet. So hinterlässt das Licht, das durch ein kleines Loch in das Innere der »Kammer« eindringt, ein Bild der Außenwelt an der gegenüberliegenden Wand. Raphael Hefti ist ein Analytiker. Er will die Funktionen verstehen und für uns Betrachtende sichtbar machen. So verwendet er bei jeder Arbeit ein anderes Verfahren, das sich aber immer wieder mit physikalischen Gesetzen auseinandersetzt. Das kommt sicher nicht von ungefähr. Raphael Heftis Vater ist Physiker. Vielleicht hat es den Künstler ja bereits als Kind interessiert, die Physik erlebbar und dadurch nachvollziehbar zu machen.

Schatten und Geister begegnen uns in vielfachen Variationen in dieser Ausstellung, und das nicht nur bei **Christian Boltanski** (1944–2021, Paris, Frankreich). Es sind unsere eigenen Schatten, mit denen der Künstler uns konfrontieren möchte, Schatten, die ebenso durch persönliche Erfahrungen hervorgerufen werden wie durch gesellschaftliche Prozesse, die uns aus der Gegenwart und der Vergangenheit mitgegeben werden. Christian Boltanski weiß, dass die Erlebnisse und Erinnerun-

gen unserer Vorfahren in die nächsten Generationen hineinwirken. Je einschneidender sie waren, desto unerbittlicher klopfen sie bei uns an und möchten bewusst betrachtet und verarbeitet werden. Die Arbeit »Ohne Titel«, 1993 aus der Serie »L'Ombre Blanche« ist eine von zahllosen Variationen, in denen der Künstler sich mit Schattenbildern auseinandergesetzt hat (Abb. 20). Sein Theater der Schatten (»Théâtre d'ombres«) hat er an zahlreichen Orten präsentiert, wie beispielsweise auch im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main in der Rauminstallation »LES OMBRES« von 1986 (Abb. 7).

Kleine Metallfiguren werden hier mithilfe eines Teelichts von unten beleuchtet und an die Wand projiziert. Durch die Bewegung der Flamme tanzen die Figuren an der Wand und rufen Assoziationen an asiatische Schattentheater und ihre märchenhaften Erzählungen wach. In der Serie »L'Ombre Blanche« werden die schwarzen Schatten umgekehrt, indem Christian Boltanski sie als Fotogramme auf einem großformatigen Film belichtet hat. Sie erinnern zugleich an archaische Tänze, mit denen beispielsweise versucht wird, Kontakt zum Jenseits aufzunehmen. »Man stirbt jeden Tag. Man verliert jeden Moment etwas«, erklärt der Künstler in einem seiner vielen Interviews. »Was mich am Tod interessiert, ist dieses Verschwinden. Die Umwandlung in etwas Namenloses.«

Wie Christian Boltanski beschäftigen auch **Stephan Schenk** (* 1962, Stuttgart, Deutschland) die Namenlosen, was er in seiner Serie »Kreuzweg«, 2011/12 zum Ausdruck bringt (Abb. 8). Es sind die un-

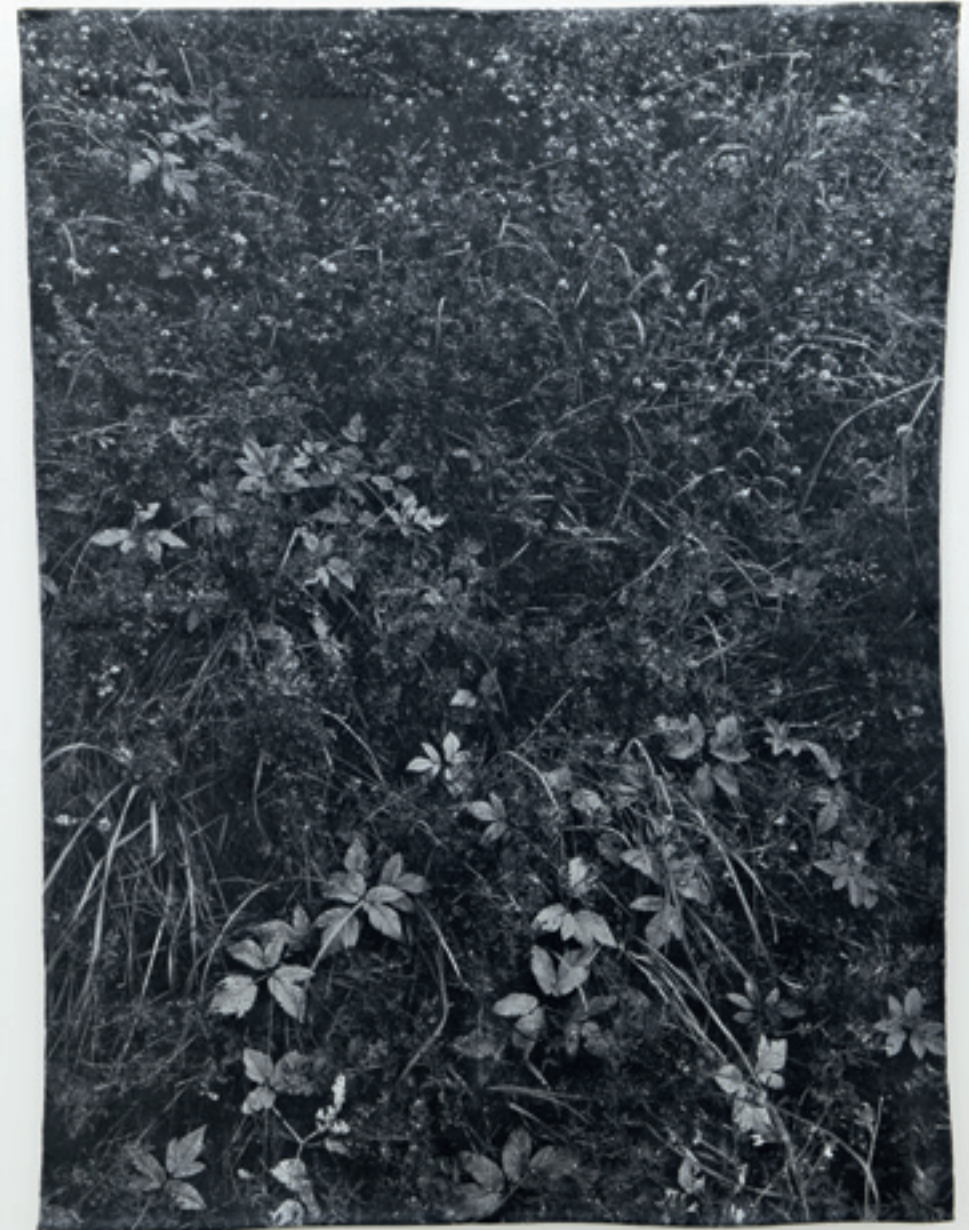


Abb. 8
Stephan Schenk, Tannenberg, 2012,
aus der Serie: Kreuzweg

zähligen namenlosen Soldaten des Ersten Weltkriegs, von denen auch sein Großvater einer war. Er kämpfte auch im Zweiten Weltkrieg, den er nicht überleben sollte. Auf diese Weise verlor der Vater von Stephan Schenk seinen eigenen Vater. Wie auch bei Christian Boltanski ist diese Arbeit eine sehr persönliche: Sein alter Herr habe nie gesprochen, berichtet der Künstler über die Wahrnehmung seines Vaters. Ein Schweigen, das fast alle Überlebenden von Kriegen befällt, als könne man für das Grauen keine Worte finden und als sei das Alltägliche zu profan, um es in Sätze zu bannen. Der Künstler hat die Schlachtfelder des Ersten Weltkrieges besucht und von den Bauern vor Ort erfahren, dass sie auch noch nach 100 Jahren menschliche Knochen im Boden finden. Es könnten die Gebeine für die Knochenmänner von Christian Boltanski sein. Einige der Silbergelatineabzüge hat Stephan Schenk von einer belgischen Firma in Tapisserien übertragen lassen. Belgien hat eine lange Tradition in der Herstellung von Gobelins, die schon im Mittelalter nicht selten von den Heldentaten der Könige und Fürsten auf ihren Kreuzzügen berichteten. Diese Tradition nimmt Stephan Schenk auf und verbindet sie mit Schauplätzen kriegerischer Auseinandersetzungen. Dabei ist das Erlebnis in der Weberei nachhaltig: Die mit den Fäden bestückten Schiffe werden mit einer solchen Geschwindigkeit durch die bis zum Bersten gespannten Kettfäden geschossen, dass der Lärm, der dabei entsteht, an das Maschinengewehrfeuer auf dem Schlachtfeld erinnert. So nimmt selbst die Produktion der Wandteppiche das ohrenbetäubende Gedonner des Krieges wieder auf.

Die Feuerwerke von **Sandra Kranich** (* 1971, Ludwigsburg, Deutschland) muten dagegen harmlos an. Sie erzeugen keinen Schmerz. Doch auch sie haben mit Zerstörung – oder ihrer Umkehrung – zu tun. Die Künstlerin hat sich von Anfang an mit Konstruktion und Dekonstruktion beschäftigt und nimmt sich dazu immer wieder auch den Weltraum zum Vorbild. Das hat sie sich von den Chinesen abgeschaut, die das All in ihren Feuerwerken verehrten und versuchten, es durch Nachahmung zu verstehen. Hier wird das Schwarzpulver nicht zum Töten von Menschen verwendet, sondern es werden Fragen gestellt: Wie ist der Kosmos zu verstehen? Welche Phänomene erwachsen aus ihm? Welche Ordnung liegt ihm zugrunde? Mit Fragen wie diesen setzt sich Sandra Kranich in Form von Zeichnungen bereits seit ihrem Studium auseinander. Eine Ausbildung zur Pyrotechnikerin befähigt sie dazu, Feuerwerke zu planen und die Sprengkörper geordnet abbrennen zu lassen. Dabei baut sie zunächst Skulpturen, an denen die Böller befestigt werden. In ihrer Formensprache bezieht sie sich dabei immer wieder auf konstruktivistische Versatzstücke. Da lag es nahe, sich auch mit dem neokonstruktivistischen und früh verstorbenen brasilianischen Künstler Hélio Oiticica (1937–1980) zu befassen. Es wurde erzählt, dass ein Großteil seiner Grafiken bei einem Brand seines Kunstlagers zerstört worden sei. Das nimmt Sandra Kranich zum Anlass, sie wieder erstehen zu lassen. In ihren Filmen »Back 1–4«, 2010 hat sie vier grafische Motive ihres Vorbilds mit Hilfe einer Zündschnur »nachgezeichnet« und ließ den Prozess des Ab-

fackeln filmen. In der Ausstellung laufen die Filmstreifen rückwärts, so dass die zerstörten Bilder wieder auferstehen. Ein Feuerwerk, das Sandra Kranich 2012 in Zürich inszenierte (Abb. 9), brannte nicht in der geplanten Weise ab, so dass schon auf dem zweiten Motiv ihrer Serie »Firework 8.6.2012, 23.9.2012«, 2012 eine große, kosmisch wirkende Explosion zu sehen ist, während die Bildteile drei und vier dagegen wie ein verglühender Vulkan in Erscheinung treten. Anschließend presste die Künstlerin die Überreste der zu einem Haufen gestapelten und abgebrannten »Montage-Dosen« zusammen mit denen der Knallkörper und Zündschnüre zu der Skulptur »Compact Time«, 2012 (Abb. 10). In dieser ist nicht nur die Zeit, sondern auch die Energie gespeichert, die das Feuerwerk abgegeben hat. Wie Françoise und Daniel Cartier geht es auch Sandra Kranich um die unabänderliche Vergänglichkeit. Ganz wie die Fotopapiere in den schönsten Farben leuchten, bevor sie durch den Einfluss des Lichts verdunkeln, verglühn auch die strahlenden Feuerwerkskörper.

Das Tuch, das **Gwenneth Boelens** (* 1980, Soest, Niederlande) als Fotogramm direkt auf das Fotopapier belichtet und entwickelt hat, wird als »Liar's cloth (guileless note)«, 2015 bezeichnet (Abb. 11). Es ist ein Umhang, der seinen Träger in die Lage versetzen soll, Lügner zu entlarven. Das Vorbild zu diesem Mantel (»nkontomo ntama«) stammt aus dem 19. Jahrhundert und wurde einer westafrikanischen Webtechnik nachempfunden, die bis in die Zeit des Aschantireichs (das heutige Ghana) zurückreicht.

Es heißt, das Kleidungsstück sei dem König vorbehalten gewesen, wenn dieser Hof hielt, »um zweifelhafte Wahrheiten zu widerlegen«. Das Kleidungsstück dient also der Verwandlung der Funktion einer Person, ähnlich wie die Talare, die einen Richter dazu befähigen sollen, Recht zu sprechen. Die alten Techniken hat die Künstlerin um neue Materialien wie reflektierende und leitfähige Fäden sowie Aramide (eine spezielle Textilfaser) ergänzt. Man kann die Arbeit »Liar's cloth (guileless note)« auch als Aufforderung verstehen, sich angesichts des sogenannten postkolonialistischen Zeitalters zu aktuellen Fragen zu positionieren. Welche Rolle kann und soll Afrika in der Weltgemeinschaft spielen? Es ist ein Kontinent, der durch die Eingriffe der westlichen Welt zahlreiche Wunden davongetragen hat, sei es durch seine Ausbeutung oder durch den Einfluss auf die Staatslenker, die als Marionetten nicht selten gegen ihre eigene Bevölkerung agierten.

»Eine Reise durch Europa, von Calais nach Idomeni«, so beginnt **Sven Johné** (* 1976, Bergen auf Rügen, DDR) seinen Text über das 2017 entstandene Tableau »47 Faults between Calais and Idomeni« auf seiner Webseite (Abb. 12). Diese scheinbar lapidaren Worte beziehen sich auf eine Reise, die man auch als Horrortrip bezeichnen könnte. Die »47 Faults« ließen sich mit Schuld, Mangel, Störung, Verschulden, Verwerfung, Defekt, Bruch, Schwäche, Störstelle, Abschiebung übersetzen und alle diese Begriffe könnten zutreffender nicht sein. »Auf meinem Weg (entlang) dieser 47 Fehler: zugeschüttete Schützengräben und Bombenkrater, abge-



Abb. 9 (links)
Sandra Kranich, Firework 8.6.2012,
23.9.2012, 2012 (Detail),
Foto: Maren Kindler

Abb. 10
Sandra Kranich, Compact Time, 2012,
aus der Serie: Compact Time



baute oder immer noch existierende Grenzanlagen, ehemalige Munitionsdepots, verlassene Kasernen, nationalistische Denkmäler. Paradeplätze, ehemalige Konzentrationslager, Orte von Massakern. Ruinen und Gräber. Das gemeinsame Erbe von Europa hat sich nicht nur in die Gesellschaften und persönlichen Biografien eingeschrieben, sondern auch in Backsteine und Granit, in Asphalt und Beton. Der Boden hat ein Gedächtnis. Eine Reise durch Europa, vom (französischen) Calais bis zum (griechischen) Idomeni.« Es ist eine Route, auf der die flüchtenden Syrerinnen und Syrer in umgekehrter Richtung ihren Weg nach Europa zurückgelegt haben. »Auf meinem Weg (entlang) dieser 47 Verschulden: 3.407 gefahrene Kilometer, kein Auge für die Umgebung oder die Menschen, auch nicht für ihre Schönheit. Die Kamera wird nur auf den Boden gerichtet, auf die früheren und zukünftigen Schlachtfelder.« Denn, wie Sven Johné schreibt, auch der Boden hat ein Gedächtnis, was wir bereits bei Stephan Schenk erfahren durften. Beide Künstler richten ihren Blick nach unten, auf die Erde. Wie kann man das Grauen abbilden? Und als hätten sie es geahnt, finden in unmittelbarer Nähe der alten Stationen heute neue Gräueltaten statt, die die endlose Serie von verstümmelten Orten fortschreiben und Menschen einmal mehr zur Passage zwingen, zum Aufbruch ins Ungewisse.

Das Konvolut aus fotografischen und filmischen Aufnahmen, das **Richard Mosse** (* 1980, Kilkenny, Irland) mit dem Titel »Heat Maps« versehen hat, wurde mit Wärmebildkameras erzeugt (Abb. 21). Die Szenen geschossen und die Filme auf-

genommen an Orten der Flucht. Richard Mosse haucht den Böden, die der gesenkte Blick von Sven Johné einfängt, menschliches Leben ein. Dabei wirken die monumentalen Aufnahmen wie »Yayladagi, Turkey«, 2017 zunächst wie gigantische Zeichnungen nahezu idyllischer Landschaften. Erst bei eindringlicher Betrachtung erkennt man das Camp, das sich im Tal an den Berg zu schmiegen scheint. Die Menschen, die sich dort aufhalten, werden auf dem Film weiß abgebildet. Sie tarnen sich also nicht in der Dunkelheit; ihre ausströmende Wärme macht sie sichtbar, verrät ihre Gegenwart. Richard Mosse geht immer wieder in Krisengebiete und wendet dort fotografische Verfahren an, die die Perfidität der Geschehnisse unterstreichen. Wo Wärmebildkameras eingesetzt werden, können sich die Menschen auf der Flucht nicht verstecken. Selbst in den verborgensten Winkeln, in denen sie Zuflucht suchen, werden sie ausgemacht.

Mit Richard Mosse schließt sich zugleich der Kreis der präsentierten Künstlerinnen und Künstler. Mit seiner Aufnahme kehren wir zurück in die Türkei, mit deren Hauptstadt Istanbul wir anhand von Lilly Lulays Collage »Istanbul up and down«, 2015 gestartet sind. Und so gerät die Ausstellung am Ende zu einer Rundreise. Wir kehren noch einmal in ein Land zurück, das sich – wie so viele andere auch – in einer Passage befindet. Politische und gesellschaftliche Umbrüche prägen die Türkei seit vielen Jahren. Auch hier mussten Menschen ihre Heimat verlassen. Es bliebe zu hoffen, dass das Flüchten zugunsten des Reisens irgendwann ein Ende hat.



Abb. 11
Gwenneth Boelens, Liar's cloth (guileless note), 2015

Zusammen mit den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Seminars »Passagen« im Wintersemester 2021/22 an der Folkwang Universität der Künste unter Leitung von Steffen Siegel haben wir als Kunststiftung DZ BANK einmal mehr versucht, neben einer Erzählung, die mit den Motiven einhergeht, auch die Geschichte der fotografischen Materialvielfalt in den Blick zu nehmen. Sie reicht in dieser Ausstellung von den malerischen Farbverläufen der Fotopapiere des Künstlerpaares

F&D Cartier bis hin zu den dokumentarischen Erzählstrukturen bei Sven Johne und Beatrice Minda. Sie wird von filmischen Momentaufnahmen wie bei Timo Kahlen und Lilly Lulay bis hin zur Philosophie des Fotografischen bei Raphael Hefti gedacht. Sie schließt Plastiken von Sandra Kranich genauso ein wie die Tapisserien von Stephan Schenk oder die kameralosen Fotografien von Gwenneth Boelens und Christian Boltanski. Dabei spielen immer wieder auch fotografische Verfahren eine

entscheidende Rolle, wie der Einsatz der Wärmebildkamera von Richard Mosse und die Polaroids von Manfred Paul zeigen. Jedes Material untermauert dabei eine andere inhaltliche Struktur und unterstreicht die Erzählungen der Autorinnen und Autoren.

Abschließend möchten wir Steffen Siegel und all seinen Studentinnen und Studenten Danke sagen. Das Ergebnis der Ausstellung hat sich als erschreckend aktuell erwiesen. Bleibt zu wünschen,

dass auch die Hoffnung sichtbar wird, die in der Zusammenstellung der Werke mitschwingt. Denn in der Auseinandersetzung mit den Themen liegt immer auch der Wunsch, die Verhältnisse, die uns gegenwärtig so beunruhigen, besser zu verstehen. Vielleicht hinterlässt diese Ausstellung ja bei dem einen oder der anderen eine Spur. Eine Spur im guten, im besten Sinne.



Abb. 12
Sven Johne, 47 Faults between Calais and Idomeni, 2017



Abb. 13
Beatrice Minda, Daungyi, 2016,
aus der Serie: Dark Whispers

»Daungyi«, 2016

Sarah Gramotke und Özlem Arslan

Eine Ruine wie ein Fantasma hinter grünblauem Monsun-Schleier.

Aufgetürmter Koloss, gleich dem British Empire?

Welche Geister atmen mit dir?

Unsichtbare Stimmen soufflieren Fragmente menschlichen Seins. Ich laufe durch die menschenleeren Räume und erblicke all die verstaubten Gegenstände.

Ist zerrinnende Pracht ein Durchbruch des Scheins?

Eingefärbte Erinnerungen derer, die dich verlassen haben.

Doch wie viele Staubschichten kannst du tragen?

Dich in die Passage der unaufhaltsamen Zeit wagen?

Wovor versteckst du dich?

Ist es das Licht, das deine wahren Farben zeigt?

Ist es das unaufhaltsame Spurenschreiben der Zeit?

Ich schaue dich an, du ziehst mich hinein.

Du bist wie ein altes Buch.

Und ich blättere in deinen vergilbten und eingeknickten Seiten.

Welche Geschichten sind es, die du mir erzählen willst?

Sie offenbaren mir Rudimente der Vergangenheit.

Ihre hinterlassenen Narben beschwören Gespenster mit vielsagenden Blicken herauf.

Ich werde verfolgt von ihrem Geflüster.

Ihre Stimmen folgen mir überallhin.

Gehüllt in Schatten, gehüllt in Dunkelheit.

Was ist es, das sie mir erzählen wollen?

Sind es Geschichten aus einer versunkenen Vergangenheit?

Zu F&D Cartier, »Wait and see«, 2022

Max Beck

Vor einigen Jahren bin ich auf eine alte Fotografie gestoßen, die eine Straßenecke in Halberstadt zeigt. Es war erstaunlich zu bemerken, wie gut ich mich in diese Situation einer unbestimmten Vergangenheit versetzen konnte. Klirrendes Geschirr ist aus den Fenstern der Fachwerkhäuser zu hören und das Klackern von Pferdehufen auf dem Kopfsteinpflaster hallt durch den Raum. Die Straße ist menschenleer, die Geschäfte sind geschlossen. Langsam gehe ich an der feucht riechenden steinernen Fassade des mittelalterlichen Gebäudes vorbei. Die Luft ist kalt und ich lausche meinen Schritten.

Häufig habe ich mich gefragt, warum mir das Erleben dieser Stimmung durch das Bild klarer erscheint als beim wirklichen Entlanggehen einer Straße.

Während des Betrachtens der Fotopapiere, die sich extrem langsam und dadurch unbemerkt verändern (Abb. 14), bin ich Teil des fotografischen Prozesses. Kein Raum, keine Gegenstände sind zu erkennen, und so gibt es auch nicht die Möglichkeit, mich in einen vergangenen Moment zu versetzen. Die Zeit steht nicht still – der Blick kann sich nicht an einem Ausschnitt erfreuen.

Das Blau ist schön und draußen rauschen die Autos über die Straße.

Wait ...

Marie Lansing

Warten – ein ungeliebter Zustand. In einer wettbewerbsorientierten Gesellschaft, in der jede Verzögerung verhindert, jede Minute, jede Sekunde effizient genutzt werden soll, ist das auferzwungene Warten für die meisten Menschen ein Zustand, der Nervosität und Unzufriedenheit auslöst.

Warten ist Verlust. Verlorene Zeit.

Wir wollen immer mehr in immer weniger Zeit erreichen, erfahren, erleben. Wo immer es also möglich ist, versuchen wir, das Warten zu umgehen oder so kurz wie nur unbedingt nötig anzuhalten. Während des Wartens werden wir auf uns selbst zurückgeworfen. Wir müssen uns aushalten – mit all unseren Gedanken und Gefühlen. Kein Wunder, dass wir am liebsten jede Sekunde, die leer zu bleiben droht, mit Beschäftigung füllen wollen.

Dank unseres Smartphones ist das mittlerweile auch problemlos möglich, es bietet eine unerschöpfliche Unzahl an Beschäftigungsmöglichkeiten. So können wir schon auf dem Weg zur Arbeit E-Mails beantworten oder uns auf Social-Media-Kanälen bis ins Unendliche scrollen.

Gleichzeitig streben wir nach mehr Zeit für uns selbst, nach Entspannung und Erholung – nach Entschleunigung. Freie Zeit wird zum Luxusgut, während zeitgleich das Leben immer schneller zu werden scheint und es immer schwieriger wird, das Tempo zu halten.

Doch liegt nicht die eigentliche Intention dieses geschäftigen Treibens gerade darin, irgendwann einmal langsam sein zu dürfen? Warum ist uns das Warten dann so sehr verhasst? Ist es nicht paradox, dass diese vehemente Vermeidung von auferlegten Warte-Pausen letztlich ein Pausieren zum Ziel hat? Sind es nicht gerade diese vermeintlichen Zwangspausen, die es uns ermöglichen, in unserer von Effizienz getriebenen Lebenswelt für einen Moment zur Ruhe zu kommen?

... and see

Erblindende Papiere

Malte Radtki

Fotografien zirkulieren und migrieren, sie werden verteilt, gehandelt und reproduziert. Dabei unterhalten fotografische Bilder ein prekäres Verhältnis zu ihren Trägermaterialien. Bild und Träger bewegen sich in unterschiedlichen Geschwindigkeiten. Immateriell gehen Bilder den Objekten voraus, überholen und überleben diese. Als Objekte wiederum überdauern Fotografien, bezeugen vergangene und vergessene Gebrauchswerte und tragen ihre Bilder in neue Kontexte.

Das Schweizer Künstler:innen-Duo F&D Cartier insistiert auf dieser Spaltung. Für die ortsspezifischen Installationen der Werkgruppe »Wait and See«, 2022 werden einzelne Bögen Silbergelatinepapier, ohne belichtet, entwickelt und fixiert zu werden, im Raum montiert und mit Ausstellungsbeginn dem Umgebungslicht ausgesetzt (Abb. 14). Die Papiere, die sie dafür zusammengetragen haben, überspannen einen Zeitraum von 110 Jahren Zeit-, Medien- und Bildgeschichte: Die ältesten wurden 1890 produziert, die jüngsten im Jahr 2000.



Abb. 14
F&D Cartier, aus der Serie: Wait and See,
1998 – fortlaufend, Foto: Daniel Cartier

Bereits mit fortschreitendem Alter nimmt die Empfindlichkeit von fotochemischem Material ab. Das Potenzial, zum Träger zirkulierender Bilder zu werden, erlischt jedoch spätestens im abrupten Moment der vollständigen Belichtung. Langsam, aber unaufhaltsam setzt ein Veränderungsprozess ein. Die Papiere beginnen mit dem Licht zu reagieren, sie verdunkeln sich und nehmen individuelle Farbtöne an. Von der Verpflichtung abzubilden befreit,

gewinnen die instabilen Blätter an ästhetischer Autonomie. Das Glas des Fensters – um jene Metapher aufzugreifen, die die Fotografie seit ihren Anfängen begleitet – ermattet und rückt dabei selbst in den Fokus. In einer Geste der Verweigerung scheinen Bild und Träger vollends geschieden. Und doch bewahrt das Material eine Potenzialität. Die fotografischen Bilder zeigen sich beharrlich. Sie huschen als Geister über das erblindete Papier, das als

Projektionsfläche zur Reflexion all jener Bilder einlädt, die sich dort hätten materialisieren können: die künstlerischen wie die profanen. Die Bilder des Alltäglichen wie die des Besonderen und der Katastrophe. Jene, die für die Öffentlichkeit bestimmt waren, genauso wie die privaten und intimen. Die propagandistischen wie die emanzipatorischen, die gewaltvollen wie die verbindenden. Die Bilder der Täter und die Bilder der Opfer.



Abb. 15 und 16
Manfred Paul, Mauerfall 1 und 2, 1990

Überlieferungen des Übergangs

Dortje Fink

Der Zusammenbruch der Sowjetunion, postkoloniale nationalstaatliche Unabhängigkeit, historische Regimewechsel – Übergänge von einem politischen System in ein anderes sind Veränderungen, die den Menschen, anders als physische oder seelische Transformationsprozesse, von außen widerfahren. Solche historischen Passagen bzw. Momente des politischen Wandels werden auch in drei Arbeiten dieser Ausstellung auf ihre jeweils eigene Weise greifbar.

So streift etwa in der Serie »Mauerfall«, 1990 (Abb. 15–18) der Fotograf Manfred Paul durch die Straßen, Wege



und Brachen entlang der Mauer in Berlin, wo sich noch kurz zuvor der Todesstreifen befand. Mit einem Vermerk zu Datum und Ort auf jeder Sofortbildfotografie archiviert er die urbanen Relikte eines gerade erst zusammengebrochenen politischen Systems und den damit verlorenen Schrecken des symbolhaften Bauwerks. Dass er sich eines fotografischen Verfahrens bedient, das wie kein anderes für die unmittelbare Verhaftung im Moment der Aufnahme steht, unterstreicht den Vorsatz, die unaufhaltsamen und geschichtsträchtigen Veränderungen vor seinen Augen festzuhalten.



Abb. 17 und 18
Manfred Paul, Mauerfall 6 und 9, 1990

Demgegenüber kommt bei Beatrice Mindas Serie »Dark Whispers«, 2016 die Vergangenheit als etwas bereits Abgeschlossenes ins Bild (Abb. 1). Die oft aus dunklem Teakholz errichteten Gebäude mit ihrer pittoresken ruinenhaften Anmutung datieren allesamt aus der Zeit des Kolonialismus in Myanmar und sind trotz ihrer kulturellen Hybridität vornehmlich Relikte einer gewaltvollen Zeit der Fremdbestimmung. Zwar wirken die menschenleeren Räume, als wäre in ihnen die Zeit stehengeblieben, aber sobald die improvisierten Schlafplätze der Bewohner:innen ins Bild kommen (Abb. 4), wird der Kontrast zwischen heutiger Nutzung und historischem Verweischarakter des Ortes offenkundig.

Unter anderen Vorzeichen treffen auch in Lilly Lulays Bewegtbildcollage »Istanbul up and down«, 2015 verschiedene Zeitebenen aufeinander (Abb. 2). Zwar schreibt sich der mitunter klischeebehaftete touristische Blick in den Mix



aus verschiedenen fotografischen Trägermaterialien, Entstehungszeiträumen und Urheber:innen ein. Aber wenn sich im Verlauf der Videoarbeit die im Postkartenformat gehaltenen Stadtansichten von prägenden Ornamenten, Bauten und Strukturen überlagern und durchdringen, so tun dies die ihnen innewohnenden Bedeutungsschichten ebenfalls.

Durch ihren historischen Bezug überliefern die drei verschiedenen Arbeiten allesamt Bilder des Übergangs – ob nun als Bruch wie bei Manfred Paul, als schleichender Prozess wie bei Beatrice Minda oder als Palimpsest wie bei Lilly Lulay. Dabei werden die Fotografien selbst zu historischen Quellen und sind zugleich aktiv an der Konstruktion von geschichtlichen Narrativen beteiligt.

Wir alle erwarten Antworten

Tabea Funke und Deborah Herber

Die Passage des Spiegels ist die Reflexion. Ein Spiegel ist nie einfach nur ein Spiegel, sondern steht in Abhängigkeit zu dem, was er spiegelt. Er befindet sich gleichsam im ständigen Dialog.

Der Spiegel ist im wörtlichen Sinne ein Basiswerkzeug der Selbstreflexion. Ein Mittel, um mich optisch zu reflektieren und mir die Chance zu geben, mein äußeres Selbst mit meinem inneren Selbst in Verbindung zu bringen.

Weil der Mensch sich selbst zu ergründen und zu verstehen versucht, ist der Spiegel ein »Phänomen« des Humanum. So hat der Spiegel seit Jahrtausenden eine andere Wertigkeit als die sonstigen Werkzeuge, die uns im Alltag nützlich sind. Ausgenommen hiervon ist die relativ moderne Technik von Fotografie- und Videoaufnahmen, die man von sich und anderen macht. Diese funktionieren in einer ähnlichen Weise wie der Spiegel.

Ich trete fragend vor den Spiegel – er gibt mir Antwort und setzt mich dadurch zu mir selbst in ein Verhältnis. Im Märchen geschieht das, indem ein Zauberspiegel zu sprechen beginnt. Auch mit dem ästhetischen Aspekt der Spiegelung von Spiege-

lung arbeitet der Mensch seit jeher – das Instrument der Selbstreflexion wird potenziert und reflektiert sich in weiteren Spiegelungen, so etwa in den großen Spiegelsälen von Versailles, in denen Spiegel genutzt werden, um ein Gefühl der Unendlichkeit und Ewigkeit zu erzeugen.

Dieses »Spiegel-Spiel« spielt auch der Schweizer Künstler Raphael Hefti in dem Werk aus der Serie »Subtraction as Addition«, 2012, das wir in dieser Ausstellung sehen (Abb. 6 und 19).

Um den Nutzen von Glas, ungehindert hindurchsehen zu können, zusätzlich zu verstärken, arbeitet Raphael Hefti mit eigens für Museen im Voraus entspiegeltem Glas: Reflexion als Charakteristik wird

am Glas unsichtbar gemacht. Doch der Künstler schafft daraus etwas doppelt Paradoxes: Er nimmt das Glas, dem die reflexive Eigenschaft genommen wurde, um sie ihm wieder zurückzuerstatten, indem er es mehrfach schichtet und addiert. Eine Passage vom Spiegeln zum Entspiegeln zurück zum Spiegeln: So wird bereits in seiner Arbeitsweise das Phänomen des Spiegeln im Werkstoff reflektiert.

Die künstlerische Position Raphael Heftis geht über einen Fotoabzug hinaus und bildet trotz seiner unbeweglichen, skulpturalen Erscheinung eines der interaktivsten Werke hier im Raum. Wie es reflektierende Dinge so an sich haben, tritt das Werk in einen direkten Dialog mit dem Raum und verbindet auf diese Weise alle sich in ihm spiegelnden Kunstwerke zu einer dreidimensionalen Wirklichkeit. Und auch ich als Betrachter:in kann mich in dieser Wirklichkeit positionieren, reflektieren oder einfach nur betrachten. Durch die farbige Füllung der addierten Spiegel entdecke ich mich neu – in einer imaginären Landschaft.

Wir alle erwarten Antworten von einem Spiegel.

Spieglein, Spieglein an der Wand – Übungen zur Selbstreflexion im Ausstellungsraum

- Was sehe ich, wenn ich in den Spiegel blicke? Sehe ich zuerst mein Spiegelbild und das des Raumes, in dem ich mich befinde, oder sehe ich die Materialität des Spiegels?
- Wenn ich auf die Materialität achte, was fällt mir auf? Reflektiert das zunächst entspiegelte und dann künstlerisch durch Mehrfachschichtung generierte spiegelnde Material anders?
- Verändern sich die anderen Werke des Raumes in der Reflexion durch das Werk von Raphael Hefti? Wie nehme ich den Raum durch die Spiegelung seines Werkes wahr?
- Kann eine Kamera den gleichen Zweck erfüllen wie der Spiegel?

»Nicht jeder Spiegel ist gleich«

Philipp Niemeyer



Abb. 19
Raphael Hefti,
From the series: Subtraction as Addition, 2012,
aus der Serie: Subtraction as Addition,
2012–2018 (Vorderseite)

Der Fluss er fließt und dreht sich um
Er schaut hinauf und fällt herab

Der Wind hört nie auf zu bewegen
Er treibt uns an so gut er kann

Dem Augenblick ist jetzt zu glauben
Dem Augenblick ist die Ewigkeit

Nicht jeder Spiegel ist gleich
Nicht jeder Spiegel ist gleich

Die menschliche Schlange beweist
Jeder will weiter immer fort

Man hat ja nur begrenzte Zeit
Was auch die Zeit ganz gern beweist

Das längste Leben ist zu kurz
Und nur der Weg dorthin ist weit

Nicht jeder Spiegel ist gleich
Nicht jeder Spiegel ist gleich¹

Wen oder was lässt man, getrieben, zurück?

Kann die Frage nach dem »Zurücklassen« eine spezifische Frage zur Gegenwart sein – auch zu unserer eigenen Lebensrealität? Erzeugen moderne Gesellschaften stärkere Kräfte und Dynamiken des Zurücklassen-Müssens, des Vergessens?

Eine Passage bringt eine neue Luftmasse heran, die gegenüber der vorherigen andere physikalische Eigenschaften hat.²

Wird die Passage als ein Moment des Zustandswechsels begriffen, so dient sie als Übergang zwischen einem Vorher und einem Nachher. Kann eine Fotografie demnach eine Passage sein? Das Betätigen des Auslösers der Kamera teilt die Zeit in ein Davor und ein Danach. Andererseits funktioniert das Bild selbst rückwirkend als ein Fixpunkt zeitlicher Verortung und provoziert eine Auseinandersetzung mit dem Ist-Zustand durch eine Konfrontation mit Vergangenem.

Wann werden aus scheinbar flüchtigen, fliehenden Augenblicken feststehende, unverrückbare Ereignisse – im Jetzt oder erst im zeitlichen Kontext?

Wann entfalten Zustandswechsel ihren vollen Umfang, ihre volle Konsequenz – im Jetzt oder erst im zeitlichen Kontext?

¹ Auszug aus »Nicht jeder Spiegel ist gleich« – Der Nino aus Wien

² <https://www.wetter.net/wetterlexikon/eintrag/passage>

Untitled

Ein fiktives Gespräch. Zwei Stimmen aus dem Off

Silviu Guiman und Annekathrin Müller

A. Nicht zu wissen, wo man herauskommt – das kennzeichnet für mich eine Passage. Es ist, als würde man das Leben als Ganzes betrachten: Man sieht diese Aufgabe vor sich und muss sich darauf einlassen, ohne vorhersagen zu können, wann und wie ein Ende erreicht sein wird.

B. Das Ende ist unbekannt und offen. Hinzu kommt, dass die Passage, die wir selbst erfahren, oft etwas Flüchtliges in sich trägt.

A. Du meinst, dass du nicht immer merkst, ob du dich in einer Passage befindest?

B. Ja, so in etwa. Und du kannst Ausschau halten nach etwas, was dich möglicherweise zu einem besseren und wissenderen Menschen werden lässt. Das macht die Passage aus, sie verändert dich – oder eben auch nicht.

A. Lässt sich dieses Etwas gestalten? Und wie geht man mit Kontingenz um?

B. Damit hat sich seit jeher die Philosophie beschäftigt. Wie steht es aber in der Kunst?

A. Susan Sontag sagt, die Kunst sei der Wille selbst.¹

B. Die Kunst ist der Wille selbst? Das hieße, der Künstler oder die Künstlerin drücken durch Kunst den eigenen Willen aus?

A. Nicht nur. Wenn man sich mit Kunst beschäftigt, ist das ähnlich, wie wenn man sich mit dem Leben auseinandersetzt. Man übt auf diese Weise, zu leben. Wenn du dich auf das Kunstwerk einlässt, kann es dich verändern, und dann siehst und erlebst du dein Leben anders – offener und reicher.

B. Vielleicht. Ich glaube, wir Menschen erkennen im Grunde nicht, was ist, wir nutzen vielmehr unsere Fähigkeit zur Imagination.

A. Ja, und dabei ist oft das, was sein könnte, wichtiger als das, was ist. Die Vorstellungskraft ist die treibende Kraft, durch eine wie auch immer geartete Passage hindurchzukommen.

B. Ich finde das mit Blick auf die Relevanz von Bildern sehr treffend. Auch ein Bild kann eine bewegende, konkrete Erfahrung auslösen und meinen Zustand verändern.

A. Mir geht es oft so, wenn ich bestimmte Fotos anschau. Dann erscheint es mir fast, als würde ich eine Erfahrung wiederholen, etwas noch einmal erleben, unabhängig davon, ob ich dabei war oder nicht.

B. Ich verstehe eine Passage, übertragen auf das Leben, zugleich als einen Prozess der fortwährenden – bewussten oder unbewussten – sozialen Interaktion. Wir gehen diesen Weg nie allein, es gibt immer den Einfluss anderer. Kooperation, aber auch Abwehr und Konkurrenz prägen dieses Aufeinandertreffen und sind stets Teil davon.

A. Dieser Einfluss der anderen bringt noch mehr Offenheit ins Spiel. Ähnlich kann auch die Wirkung von Kunst auf uns verstanden werden.

B. Hinzu kommt, dass im wechselseitigen Austausch immer Passagen eintreten.

A. Ich kenne das auch so von mir: Wenn ich etwas versprachlichen oder verbildlichen möchte, um es zum Ausdruck zu bringen, ist das, was beim anderen ankommt, nie deckungsgleich mit dem, was ich mir gedacht habe.

B. Ja, es liegt immer eine Praxis des Übersetzens vor. Bei diesem Über-Setzen gehen auch Informationen verloren. Oder? Warum sagt eine Fotografie dennoch mehr als tausend Worte?

A. Das macht die Fotografie ganz sicher nicht. Sie sagt nichts. Vielmehr zeigt sie womöglich etwas, was man nicht in

Worten vermitteln kann. Und was ein Bild zeigt, ist von der oder dem Sehenden abhängig. Am besten ist es, wenn es etwas mit dir macht.

B. Auch fotografische Bilder sind wie Zustände, die während der Betrachtung äußerst individuell ausgehandelt werden.

A. Und dann spielen Verbindungen und Verhältnisse zwischen den Bildern eine entscheidende Rolle. Solche Beziehungen von Bildern zueinander existieren a priori.

B. In der Ausstellung werden ganz neue Möglichkeiten durchgespielt. Dadurch entstehen weitere Bedeutungsebenen, die vielleicht nur in diesem Zeigemodus, in dieser Situation der Ausstellung erlebt werden können.

A. Auch hier sollte man bei der Entschlüsselung möglicher Bedeutungen behutsam vorgehen und sich nicht von Deutungshoheiten vereinnahmen lassen.

B. Das würde Susan Sontag unterstreichen, zumindest verstehe ich sie so in ihrem Essay »Against Interpretation« mit Bezug auf die Kunstkritik.

A. Ja, die persönliche Erfahrung steht an erster Stelle und bestimmt die Bedeutungen in der Bildbetrachtung mit. Diese Erfahrung ist notwendig als Katalysator für Transformation.

B. Wenn die Bildbetrachtung zu einem Zustand werden kann, in dem ich mich verändere, was ist dann die Ausstellung?

A. Eine Passage ...?

Stille. Vollkommene Dunkelheit

¹ Vgl. Susan Sontag: »On Style«. In: dies., Against Interpretation and Other Essays. A Delta Book, New York 1979, 15–36, hier S. 28.

Passagen – Verortungen des Fotografischen

Clara Mühle, Lily Wild und Julia Wolf

Orte werden oft mit Erinnerungen, Gefühlen oder gar Gerüchen verbunden. Betrachten wir Fotografien, sehen wir hingegen selten Orte, die wir explizit zuordnen können. Vielmehr sind sie eine Vermittlung dessen, was uns die Fotografie vorgibt zu sehen – ganz gleich, ob wir jemals an diesem Ort gewesen sind oder etwas mit ihm assoziieren.

Der Ethnologe und Anthropologe Marc Augé war es, der 1992 in seinem bedeutenden Buch »Nicht-Orte«¹ argumentierte, dass als Kehrseite der Postmoderne eine Übermoderne entstanden sei, die eine neue räumliche Ordnung mit sich bringe. Neben Orten, die sich in unser aller Leben identitätsstiftend, relational und historisch verhalten, seien Räume entstanden, die sich diesen Merkmalen entzögen und als Nicht-Orte dem anthropologischen Ort entgegenstellten. Augé selbst nennt Shoppingzentren, Lager für Geflüchtete oder Räume, die einzig und allein dem Zweck dienen, Reisende von A nach B zu bringen, als Beispiele dieses neuen Typus. In einer Selbstbeobachtung lässt sich leicht feststellen, dass wohl jede Person schon einmal, ob bewusst oder nicht, an einem solchen Nicht-Ort gewesen ist. In unserer

nach Effizienz strebenden Welt, in der marktwirtschaftliche Interessen über allem zu stehen scheinen, nehmen wir diese als Nicht-Orte betitelten, beinahe allgegenwärtigen Funktionsräume kaum noch wahr. Obwohl begrifflich zwischen Orten und Nicht-Orten unterschieden wird, entziehen sie sich doch einer trennscharfen Kategorisierung. Die Verwendung dieser Bezeichnungen ist von der individuellen Raumwahrnehmung geprägt und macht die dazugehörige Einordnung zu einer subjektiven und fluiden Auslegungssache. »Ort und Nicht-Ort sind fliehende Pole; der Ort verschwindet niemals vollständig, und der Nicht-Ort stellt sich niemals vollständig her – es sind Palimpseste, auf denen das verworrene Spiel von Identität und Relation ständig aufs Neue seine Spielung finde.«²

Was bedeutet diese theoretische Annäherung nun für die Betrachtung fotografischer Werke und ihr Verhältnis zu Passagen? Um diese Frage zu beantworten, muss zunächst geklärt werden, was in diesem Kontext unter einer Passage verstanden wird. Zur Erläuterung soll abermals das Denkgerüst von Augé dienen. Aufbauend auf der Theorie des Soziologen Michel de Certeau erkennt Augé den Charakter einer Passage vor allem darin, dass Räume die Möglichkeit besitzen, sowohl Ort als auch Nicht-Ort sein zu können. Entscheidend für die Wahrnehmung ist dabei vor allem die individuelle Verortung derer, die diesen Raum erfahren, und die Frage, welchen Namen sie ihm geben. »Diese Namen schaffen Nicht-Orte an Orten; sie verwandeln sie in Passagen.«³ Die Beziehung eines Menschen – sei sie auch manchmal fiktiv – zu dem, was er oder sie räumlich wahrnimmt, entscheidet über den Status desselben. Somit bilden der fluide Übergang und das theoretisch gleichzeitige Sein und Nicht-Sein eines Ortes seine Passage. Sie ist die Möglichkeit, durch unterschiedliche Interpretationen bei jeder und jedem andere Vorstellungen auszulösen.

Verstärkt wird dieser Effekt durch die mediale Vermittlung fotografischer Bilder. Die Wahrnehmung von Fotografien und ihren Bildinhalten unterliegt einem sich in jeder Betrachtungssituation neu zusammensetzenden Verhältnis verschiedener Einschreibungen und Subjektivitäten. Fotografie schafft eine fiktive Beziehung zwischen dem betrachtenden Blick und dem Bildinhalt.

Versteht man den Akt des Fotografierens als höchst individuelles, situationsbedingtes und stets durch einen bestimmten Zeitgeist geprägtes Gestaltungsverfahren, wird die Analogie zur oben erklärten ortsbezogenen Passage nach Augé deutlich. Fotografische Bilder schaffen durch die unzähligen Möglichkeiten ihrer visuellen Erscheinung bereits von Grund auf ein unendliches Potenzial an variablen Zuschreibungen. Die gleichzeitige Möglichkeit, jede Fotografie als persönlich oder generisch, als abstrakt oder konkret, als schön oder abstoßend empfinden zu können, macht sie von vornherein zu einem passagenhaften Medium. Vor der Entstehung einer jeden Fotografie besteht also eine nahezu grenzenlose Offenheit des-



Abb. 20
Christian Boltanski,
aus der Serie: L'Ombre Blanche, 1993 (Details)

sen, was sie abbilden kann beziehungsweise als was sie gesehen wird.

Lilly Lulay zeigt in ihrer Videoarbeit »Istanbul up and down«, 2015 händisch verfremdete Aufnahmen der Stadt Istanbul. Das Bildmaterial der türkischen Metropole beinhaltet konkrete Ansichten bestimmter Straßen und Plätze, die durch Bewohner:innen, Besucher:innen und die Künstlerin selbst erstellt wurden (Abb. 2). Durch Manipulation und Überlagerung vonseiten Lilly Lulays werden die Fotografien in ihrem geografischen Wiedererkennungswert gestört. Auf dem schmalen Grat zwischen der persönlichen Aufladung spezifischer Orte und einer übergreifenden Postkarten-Ästhetik, zielt die Arbeit als bewegte Collage verschiedenster Fotografien auf assoziative Reaktionen der Betrachtenden ab.

Wird die Erkennbarkeit der Bildinhalte so weit reduziert, dass die Fotografie lediglich durch eine farbliche Reaktion des Fotopapiers kreierte wird, wie es beispielsweise in der Arbeit »Wait and See«, 2022 von F&D Cartier der Fall ist (Abb. 14), schreibt sich das Werk auf Grundlage der künstlerischen Intention gleichsam selbst fort.

Der Ursprungszustand jedes Fotopapiers verändert sich hier aufgrund der chemischen Zusammensetzung je nach wirkenden Lichtverhältnissen des Ausstellungsraums unterschiedlich. Auch bei der gezielten Arbeit mit Belichtungen, bei der sich Gegenstände oder das Licht selbst in das Fotopapier einschreiben, wie es bei Christian Boltanskis Arbeit »Ohne Titel«, 1993 (Abb. 20) und Gwenneth Boelens »Liar's cloth (guileless note)«, 2015 der

Fall ist (Abb. 11), wird ein passagenhafter Zustand erzeugt. Es wird ein Raum geschaffen, der in Verbindung mit der Intention der Künstler:innen zu einem Ort der Repräsentation wird – aber gleichzeitig ein Nicht-Ort ist. Denn auch dieser wird – sofern es kein explizit abgebildeter Ort ist – je individuell erfasst und wahrgenommen. Es entsteht eine Passage durch das Abbild selbst aufgrund seiner materiellen Gegebenheiten.

Noch abstrahierter zeigt sich dieses Spannungsverhältnis bei Raphael Hefti. Er unterzieht in seiner Serie »Subtraction as Addition«, 2012 Museumsglas einer mehrfachen chemischen Behandlung (Abb. 6 und 19). Die vormals reflexionsarme Fläche verwandelt sich durch die Bearbeitung in eine spiegelnde und undurchsichtige Fläche. Die opake Verfremdung

des Grundmaterials führt im nächsten Schritt jedoch zur Verstärkung seiner vormals verbannten Charakteristika, nämlich zu einer Vielfalt an farbigen Reflexen. Das abstrakte Endprodukt erlaubt keine direkten Rückschlüsse auf seine Entstehung und stellt der konkreten Materialität seine interpretative Wirkung entgegen. Bildinhalt und Material schieben sich in einem schier unendlichen Spiel immer wieder übereinander, wodurch sich das Werk als Passage einer eindeutigen Zuschreibung entzieht.

1 Marc Augé: Nicht-Orte. Aus dem Französischen von Michael Bischoff, München 2019 (frz. Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, Paris 1992).

2 Augé, Nicht-Orte, S. 83f.

3 Michel de Certeau: Kunst des Handelns. Aus dem Französischen von Ronald Vouillé, Berlin 1988 (frz. L'invention du quotidien. 1. Arts de Faire, Paris 1980), S. 199.

Ambivalenz als Passage: Ein Dialog

Jakob Schnetz und Paul Werling

Auf den ersten Blick scheint die Werke von Richard Mosse und Christian Boltanski jenseits ihrer düsteren und morbiden Anmutung wenig zu verbinden. Sie opponieren nicht allein durch ihre Positionen in der Ausstellung, die uns gewissermaßen als Start- und Endpunkt mit wuchtigem Format und monochromer Tonalität begegnen, sondern auch durch ihre Beschaffenheit, die unterschiedlicher kaum sein könnte. Eine digitale Collage aus der Serie »Heat Maps« (Richard Mosse, »Yayladagi, Turkey«, 2017), produziert mit einer üblicherweise militärisch eingesetzten Infrarot-Kamera, steht Fotografien aus der Werkreihe »L'Ombre Blanche« (Christian Boltanski, »Ohne Titel«, 1993) gegenüber. Doch gerade die Opposition dieser medialen Pole eröffnet uns Möglichkeiten, in einen Dialog über Sichtbarkeiten und Sichtbarmachungen von medienhistorischen und politischen Passagen einzutreten.

Die Entwicklung von bildgebender Technologie kann unmöglich als abgeschlossen gelten. Gerade im Vergleich beider Arbeiten zeigt sich eine weiterhin offene Genese der Darstellbarkeit. In Fotografien, einer sehr frühen fotografischen Technik, fixiert Christian Boltanski die flüchtigen Schatten von Blechfiguren (Abb. 20). Bei diesem »Lichtnichtabdruck« wird das

Objekt – ähnlich wie im Röntgen-Verfahren – dadurch sichtbar, dass es seiner Opazität entsprechend Strahlung blockiert. Christian Boltanskis Reihe erinnert durch die dämonische Vergrößerung von Miniaturen zugleich auch an frühe Bilder der *Laterna magica*, die häufig zu erzieherischen Zwecken genutzt wurden.

Anders verhält sich das bei Richard Mosse. Das digital collagierte Panorama erinnert zunächst an die klassische, zumeist gefällige Vedute (Abb. 21). Erst eine längere Betrachtung eröffnet die Abgründigkeit des Bildes. Die hier gegen ihren Zweck gebrauchte Technologie des Wärmebildes dient eigentlich der Überwachung von Illegalisierten an staatlichen Außengrenzen oder gewährleistet im Krieg in Kombination mit Waffensystemen die Identifizierung, Verfolgung und Vernichtung von vermeintlichen Zielobjekten. Die Kamera registriert die Infrarotstrahlung, die jedes Objekt, das wärmer ist als der absolute Nullpunkt (-273 °C), für das Auge unsichtbar abstrahlt, und wandelt die Signale in ein Graustufenbild. Sichtbar werden die Subjekte also dadurch, dass sie sich in ihrer Temperatur von jener der Umgebung abheben. Auf den »Heat Maps« leuchten die Menschen beinahe weiß – die Wärme der Körper ließe sich als Hinweis auf menschliches Leben, vielleicht auch auf Menschlichkeit lesen. Doch gleichzeitig wirken die Subjekte entmenschlicht und in der Logik des Apparates potenziell feindlich. Richard Mosses Bild reproduziert damit provokant einen machtvollen Blick, der für uns üblicherweise unsichtbar ist, für den wir aber Verantwortung tragen.

In beiden Arbeiten werden also Aspekte der Macht durch Sichtbarkeiten und Medienkompetenz thematisiert. Die Strategien der bildlichen Annäherung und daran geknüpfte Rezeptionserfahrungen weichen dabei, ähnlich ihrer medialen Polarität, erheblich voneinander ab. Während »L'Ombre Blanche« sich in einer spielerischen Metaphorik äußert, bei der

die Autorität des Todes ihre anfängliche Bedrohlichkeit schnell verliert, findet die »Heat Map« ihre brüchige Konkretion in nüchterner Technizität. Richard Mosse zwingt uns, den Blick einer militärisch operativen Begutachtung einzunehmen. Zusammen mit der geografischen wie bildlichen Distanz stellt diese entmenschlichende Nüchternheit die erhabene Blickposition der Betrachter:innen in Frage. Der hier thematisierte sichere Abstand zum Geschehen stößt uns in eine kritische Reflexion der möglichen eigenen Privilegiertheit. Dadurch entfaltet sich auch eine Option zur empathischen Betrachtung, die aber unauflösbar mit der eigentlich militärischen Motivation des Bildgebungsverfahrens kontrastiert bleibt.

Die Reflexion des distanzierten Verhältnisses von Betrachtenden und Betrachtetem liegt auch dem Werk Christian Boltanskis zugrunde. Seine monumentale Aneinanderreihung metaphorischer Gerippe zum Totentanz zitiert dabei ein altes und mitunter unheilvolles Bild, das gleichzeitig fasziniert und abstößt. Doch noch im selben Moment wird diese Dürsterkeit von einer spielerischen Leichtigkeit irritiert, die sich nicht nur durch die Art der Darstellung des Motivs äußert, sondern bis in die luftig-wehende Materialität der Präsentation fortgeführt ist. Diese deziert ambivalente Auseinandersetzung kann als eine Befragung unserer kulturellen Entfremdung vom Tod gelesen werden.

So fern die Sujets von Richard Mosse und Christian Boltanski einander vordergründig zu sein scheinen, so ist doch für beide künstlerischen Positionen zentral und immanent wichtig, dass die in ihnen



Abb. 21
Richard Mosse, Yayladagi, Turkey, 2017,
aus der Serie: Heat Maps

angelegte Ambivalenz unauflösbar bleibt und das Bild seinen Zustand als Passage nicht beendet. Beide Positionen einen sich zudem in ihrer Auseinandersetzung mit einem grundlegenden intellektuellen Problem: dem Tod. So adressiert uns »L'Ombre Blanche« auch in unserem

gegenwärtigen, beinahe normal gewordenen Ausnahmezustand, in dem uns der einsame Tod durch Covid täglich vor allem als abstrakte Zahl begegnet. Zugleich erinnert uns das Wärmebild an die derzeitige mediale Überdeckung deutlich prekärer Lebensrealitäten wie jene in den

unzähligen Geflüchtetenlagern. Einmal mehr zeigen sich darin Grenzen unserer (medialen) Wahrnehmung – und nicht zuletzt die Wichtigkeit, sie als stetige Passage zur Welt zu begreifen.

Vermittlungsangebote zur Ausstellung*

Öffentliche Führungen

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

Kurator:innenführung

Samstag, 25.06.2022, 14 Uhr; mit Prof. Dr. Steffen Siegel

Donnerstag, 08.09.2022, 18 Uhr; mit Dr. Christina Leber

Dialogführungen

»Flucht und Vertreibung«

Donnerstag, 22.09.2022, 18 Uhr; Dr. Christina Leber im Dialog mit Akbar Anwarzada (Mitarbeiter der DZ BANK AG mit Fluchtbiografie)

»Fotografie und Wirklichkeit«

Donnerstag, 28.07.2022, 18 Uhr; Dr. Christina Leber im Dialog mit Jürgen Strasser (Fotokünstler und Leiter der Wiesbadener Fototage)

Denkanstöße

(Dialogführungen mit Studentinnen und Studenten der Folkwang Universität der Künste, Essen)

»Wandel im Hier und Jetzt«

Donnerstag, 07.07.2022, 18 Uhr; mit Jakob Schnetz

»Aggregatzustände. Fotografische Materialitäten«

Samstag, 13.08.2022, 16 Uhr; mit Malte Radtki

»Wendepunkte«

Freitag, 26.08.2022, 17.30 Uhr; mit Clara Mühle, Lily Wild und Julia Wolf

»Zustandsbeschreibungen«

Samstag, 01.10.2022, 16 Uhr; mit Annekathrin Müller und Paul Werling

»(Selbst-)Reflexion«

Donnerstag, 13.10.2022, 18 Uhr; mit Deborah Herber und Tabea Funke

Kunst für Kids

Neben den individuell buchbaren Workshops bieten wir an jedem ersten Samstag im Monat von 15.30 bis 17.30 Uhr »Kunst für Kids« an. Die Teilnehmenden können alleine oder in Kleingruppen zu uns kommen und sich durch eigene künstlerische Praxis den Themen der Ausstellung widmen. Das Angebot richtet sich an Kinder und Jugendliche zwischen 5 und 15 Jahren. Eltern sind ebenso willkommen.

Kunstquiz

Mit unserem Kunsträtsel können Inhalte der Ausstellung auf spielerische Weise erforscht werden. Das Quiz beinhaltet einen praktischen Kreativteil, der mit Materialien aus unserer »Art-Box« umgesetzt werden kann. Das Rätsel und die Box liegen im Ausstellungsraum bereit.

Fortbildung für Lehrkräfte

Zu jeder Ausstellung in der Kunststiftung DZ BANK gibt es eine Fortbildung für Lehrerinnen und Lehrer. Diese besteht aus einer einstündigen Führung sowie der Vorstellung der angebotenen Workshops. Das Vermittlungsprogramm wurde an das schulische Curriculum angepasst. Nächster Termin: Mittwoch, 15.06.2022, 16 bis 18 Uhr.

Sonderführungen und Workshops auf Anfrage

Ab einer Gruppengröße von 6 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/90min/120 min

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

Der Eintritt, die Führungen sowie die Workshops sind kostenfrei. Eine Anmeldung ist für alle öffentlichen Führungen und Workshops erforderlich. Informationen zu unserer Anmeldung finden Sie auf unserer Webseite: <https://kunststiftungdzbank.de>

* Aufgrund der anhaltenden Corona-Situation kann es kurzfristig zu Einschränkungen der Vermittlungsangebote kommen. Die aktuellen Besucherhinweise finden Sie auf unserer Webseite: <https://kunststiftungdzbank.de>

Workshops

Workshop I: Wir machen eine Ausstellung

(Primarstufe, Sek I)

Für die Ausstellung »Passagen« hat sich unser Kuratorenteam überlegt, welche Kunstwerke in der Ausstellung gezeigt werden. Nachdem die Auswahl feststand, wurde gemeinsam entschieden, in welcher Reihenfolge die Arbeiten gehängt oder positioniert werden sollen. Wir schauen uns zunächst einmal genau an, welche Werke alle zu sehen sind. Aus welchem Material sind die Bilder und Skulpturen jeweils gefertigt? Was ist auf den Arbeiten zu sehen? Welche Geschichten werden erzählt? Und warum hängen manche Arbeiten direkt nebeneinander?

Anschließend werden die Teilnehmerinnen und Teilnehmer selbst zu Ausstellungsmachern. Arbeiten der Ausstellung werden ausgedruckt und bearbeitet: Es wird geschnitten, gezeichnet und mit Papier modelliert. Die neuen Werke finden dann Platz in einem kleinen Karton, und jeder überlegt sich selbst, welches Kunstwerk in diesem Raum wo hängen soll, welche Arbeiten miteinander kombiniert und welche Geschichte(n) mit ihrer Ausstellung erzählt werden sollen.

Workshop II: Ich, ich und nochmal ich

(Primarstufe, Sek I)

Vor mittlerweile mehr als zwei Jahren hat sich das Coronavirus rasant verbreitet. Kindergärten und Schulen wurden geschlossen, Museen, Theater und Kinos mussten zumachen, Konzerte durften nicht mehr stattfinden, Sportvereine mussten die Trainings absagen und man durfte sich nicht mal mehr mit Freunden treffen. Es war eine Zeit des Rückzugs und der Isolation. Plötzlich musste man so viel wie möglich zu Hause bleiben und war ganz auf sich gestellt – das eigene Spiegelbild vielleicht sogar das einzige Gegenüber. Die beiden Künstler Timo Kahlen und Raphael Hefti beschäftigen sich in ihren Arbeiten mit dem Moment von Selbstreflexion: So zeigt Raphael Hefti eine riesige Glasscheibe, die er so beschichten ließ, dass wir uns darin spiegeln können. Auch in dem Film »Holding My Breath« von Timo Kahlen erleben wir das Phänomen der Spiegelung. Der Künstler hat den Film während des ersten Lockdowns im Frühjahr 2020 gedreht. Zu sehen ist sein Spiegelbild in einer Seifenblase.

Wie hast du die Zeit der Lockdowns erlebt? Was hast du zu Hause gemacht? Was hast du am meisten vermisst? Und wie hat damals wohl dein Spiegelbild ausgesehen? Gelangweilt und müde, zufrieden und glücklich, wütend, unruhig oder gar ängstlich? Und worin kann man sich überhaupt alles spiegeln? Nach einer Führung durch die Ausstellung fertigen die Teilnehmerinnen und Teilnehmer ein Spiegelbild ihrer selbst an. Dafür stellen wir verschiedene Materialien zur Verfügung. Die Spiegelbilder werden abschließend fotografisch dokumentiert und können als Ausdruck mit nach Hause genommen werden.

Workshop III: Mit der Zeit

(Sek I, Sek II und gymnasiale Oberstufe / Kerncurriculum Q 2.1, Q 2.2, Q 2.5, Q 4.1, Q 4.4)

Sandra Kranich und das Künstlerduo F&D Cartier thematisieren in ihren Kunstwerken den Entstehungsprozess ihrer Arbeiten. Während wir in Sandra Kranichs Filmen und Fotodokumentationsreihen das Abbrennen von Zündschnüren oder die spektakuläre Explosion einer Feuerwerksskulptur beobachten können, führen uns Françoise und Daniel Cartier die geräuschlose, extrem langsame und in diesem Fall für das menschliche Auge kaum nachvollziehbare Entwicklung von Fotopapieren vor. Das Fotomaterial ist seit Beginn der Ausstellung dem Tageslicht ausgesetzt und entwickelt nun im Laufe der Ausstellung seine Farbigkeit.

Ob nun laut knallend im Bruchteil einer Sekunde oder lautlos im Laufe mehrerer Wochen: Beiden Arbeiten gemein ist die Veränderung des Materials in der Zeit. In dem Workshop greifen wir genau diesen Aspekt auf. Die Kinder arbeiten eigenständig mit noch unbelichtetem Fotopapier. Mit Hilfe der Cyanotypie werden verschiedene Gegenstände auf dem Papier abgelichtet. Um die Prozesshaftigkeit der Entstehung selbst zum Kunstwerk werden zu lassen, halten wir einzelne Zwischenschritte des Entwicklungsprozesses fotografisch fest und fügen die Dokumentationsbilder abschließend als Collage auf das fixierte Fotopapier.

Workshop IV: Emotionsgeladen

(gymnasiale Oberstufe / Kerncurriculum Q 4.2, Q 4.3, Q 4.4, Q 4.5)

Die Ausstellung »Passagen« zeigt Arbeiten von Beatrice Minda, Manfred Paul und Stephan Schenk, Sven Johne und Richard Mosse, in denen sich verschiedene historische Ereignisse thematisiert finden. Es geht um den Ersten Weltkrieg, den Fall der Berliner Mauer oder die Flucht vor dem Bürgerkrieg in Syrien. In unterschiedlichen Materialien und Präsentationsformen umgesetzt, erzählen die Kunstwerke von Krieg und Zerstörung, Flucht und Vertreibung. Welchen Zugang zu den Geschehnissen wählen die Künstlerinnen und Künstler? Wie wirken die Arbeiten auf die Betrachterinnen und Betrachter? Welche Emotionen werden mit den Darstellungen verbunden?

In einer Führung durch die Ausstellung werden die einzelnen Werke in der Gruppe erschlossen. Im Workshop greifen wir die herausgearbeiteten Emotionen auf und suchen sie mittels unterschiedlicher Techniken – dem Verfassen eines Textes, der fotografischen Dokumentation von Pantomime oder dem Erstellen einer Klang- oder Geräuschcollage auf dem eigenen Handy – zu einem künstlerischen Ausdruck zu bringen.

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

DZ BANK Kunststiftung gGmbH
Platz der Republik
60325 Frankfurt am Main

Eingang: Cityhaus I
Friedrich-Ebert-Anlage

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

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

Nutzen Sie für Ihre Beiträge in
den Sozialen Netzwerken
#kunststiftungdzbank

Öffnungszeiten

Di. bis Sa. 11–19 Uhr
Eintritt frei

Öffentliche Führungen

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

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

ISBN 978-3-9823290-3-1

Der Weg zu uns
einfach und mobil

