

# Förderstipendium

## Sophie Thun und Sara Cwynar

22.09.2021 – 05.02.2022

Mit Werken von:

Sara Cwynar  
Sophie Thun

sowie

Katarína Dubovská  
Philipp Goldbach  
Talisa Lallai

Titelbilder:

Cover: Sophie Thun, *While holding (passage closed)* (Y110,8M17,4D+59F8m18,142CA3T69,2b100l240),  
2018 (Detail); Rückseite: Sara Cwynar, Foto: Jody Rogac

# Die Sprache der Bilder

Wie ist Kunst der Gegenwart zu verstehen? Was soll transportiert werden? Wie lassen sich die Inhalte von Kunstwerken erschließen und auf welche Weise(n) kann man das Dargestellte erfassen? So oder ähnlich lauten häufig die Fragen, wenn wir mit zeitgenössischer Kunst konfrontiert sind.

Ganz ähnliche Fragen stellen sich auch die Jurorinnen und Juroren bei der Auswahl der Positionen für die Förderstipendien, stellt doch die Lesbarkeit der eingereichten Vorschläge immer wieder eine Herausforderung dar. Dabei spielt nicht nur die Einordnung der künstlerischen Positionen eine wichtige Rolle, sondern auch der Abstraktionsgehalt der eingereichten Projekte. Selbst wenn die Künstlerinnen und Künstler mithilfe von Abbildungsmaterialien auf ein bis zwei vorangegangene Serien verweisen können, um ihre Methoden vorzustellen, bleibt die Präsentation und damit die Imagination der geplanten Projekte immer wieder eine besondere Aufgabe – vor allem dann, wenn es sich bei der Umsetzung um neue inhaltliche und formale Lösungen sowie Materialien handelt. Bei dem Versuch,

ihre innere Auseinandersetzung und ihre Überlegungen dem Gremium verständlich zu machen, greifen Kunstschaffende auf mehr oder weniger individuell gestaltete Skizzen und Texte zurück. Das heißt, dass sie von ihren genuin künstlerischen Materialien zumeist Abstand nehmen müssen. Das wiederum bedeutet für die Jurorinnen und Juroren, dass sie antizipieren sollen, wie das Kunstwerk, das zunächst oft nur in Abbildungen und Worten beschrieben wurde, seine Form finden wird. Das ist nicht immer ein leichtes Unterfangen.

Bei der Imagination der Projekte kann uns unsere kunstwissenschaftliche wie auch unsere persönliche Erfahrung dienlich sein. Das Wissen um die verschiedenen Wege der Bilderzeugung, die Themen und die Materialität im Allgemeinen sowie

die Kenntnis von bereits bestehenden Kunstwerken der Bewerberinnen und Bewerber im Besonderen hilft uns dabei, ihrer Ideen habhaft zu werden.

Aus einer übergeordneten Perspektive kann uns ein kleiner Blick zurück in die Wissenschaften der Kunst die Lesbarkeit von Artefakten erleichtern. Die Kunstgeschichte oder Kunstwissenschaft ist ein noch verhältnismäßig junges Forschungsgebiet, das sich erst Ende des 18. Jahrhunderts auszuprägen begann. Das erste »Handbuch der Kunstgeschichte« (1842) befasste sich zunächst noch mit »allen Zeiten und allen Völkern«<sup>1</sup>. Im weiteren Verlauf wurde das Forschungsgebiet immer stärker eingegrenzt, was auch mit der Vorherrschaft des europäischen und amerikanischen Einflusses in der Welt zusammenhing. Heute werden die Kunstwissenschaften – bedingt durch die kritische Auseinandersetzung mit den kolonialistischen Bestrebungen der westlichen Welt und vor allem durch eine erweiterte Rezeptionspraxis mithilfe einer fächerübergreifenden Analyse – wieder einem inhaltlich, zeitlich und örtlich sehr viel breiteren Gegenstandsgebiet zugeführt. Das wieder-

um bedeutet eine erweiterte Komplexität. Bei der Wahrnehmung von künstlerischen Werken dürfen wir nun immer wieder unterschiedliche Traditionen und Disziplinen mit einbeziehen, die uns teilweise zunächst fremd erscheinen.

Was daran deutlich wird, ist, dass neben kulturellen immer auch politische und soziale Entwicklungen Auswirkungen auf die Kunst und ihre Wissenschaften, wie auch auf alle anderen Disziplinen, haben können und damit ihre Deutungen nicht unerheblich beeinflussen. Wir tun also gut daran, die Methoden der Kunstgeschichte heranzuziehen und gleichzeitig ihre Bedeutung in der Entwicklung der Disziplin zu reflektieren, um uns den Themen und den Materialien der künstlerischen Ausdrucksformen anzunähern.

Kunstgeschichte beschäftigt sich zunächst vor allem mit dem »Was« (Was ist abgebildet?), dem »Wie« (Auf welche Weise fand das Kunstwerk seine Form?), dem »Wann«, also der zeitlichen Einordnung eines Werks, und dem »Wo«, dem Ort der Herstellung.

Das »Was« beschreibt die Genres, also die Bildthemen wie Porträt, Interieur,

Stilleben, Landschaft, Genreszenen etc. Immer wieder kommen auch gesellschaftliche Inhalte hinzu. Ebenso spielt jegliche Ausprägung der Abstraktion sowie der ungegenständlichen Kunst eine Rolle. Lassen sich in der abstrakten Bildsprache noch Verbindungen zu erkennbaren Gegenständen herstellen, verzichtet das Ungegenständliche gänzlich auf einen Bezug zur dinglichen Welt und zu wiedererkennbaren Objekten. Die ungegenständliche Kunst wendet sich vielmehr der Untersuchung von übergeordneten Ideen und unserer Wahrnehmung von Farben, Formen und Proportionen zu.

Im »Wie« werden die Gattungen – also Malerei, Bildhauerei, Zeichnung und Grafik sowie Architektur – beschrieben. Darüber hinaus existiert innerhalb der Gattungen eine Vielzahl verschiedener Techniken, die von Kunstschaffenden bewusst gewählt werden und mit denen sie ihren persönlichen Ausdruck finden. Die Architektur eines Holzhauses folgt dabei einer anderen kulturellen Einordnung als die eines Gebäudes aus Stein oder Beton. Ein Maler, der sich für Eitempera (eine Mischung aus Ei, Leinöl und Farbpigmenten) als Werkstoff entscheidet, steht in einer anderen Tradition als einer, der Öl- oder Acrylfarbe verwendet. Gleichzeitig beeinflusst die Wahl der Werkstoffe die Verarbeitungszeit: So trocknet beispielsweise Ölfarbe ausgesprochen langsam, so dass Eingriffe in die Entstehung des Kunstwerks über mehrere Tage möglich sind. Andere Farben müssen schnell verarbeitet werden. Auch die Fotografie, die als künstlerische Gattung erst seit den 1960er Jahren langsam Einzug in die Kunstwissenschaften

fand, weist eine enorme Vielfalt an inhaltlichen und technischen Ausprägungen auf.

Ein weiterer wichtiger Richtwert ist das »Wann«. Das Wissen um die zeitlichen Rahmenbedingungen bei der Entstehung von bildender Kunst spielt eine zentrale Rolle, um einordnen zu können, ob Künstler sich mit aktuellen Zusammenhängen beschäftigen oder eher vergangenen Themen und Materialien zuwenden.

Einige nehmen Strömungen sogar vorweg.

Auch das »Wo«, also der Ort der Produktion und die Herkunft des Künstlers, ist von zentraler Bedeutung. Ob ein Kunstwerk in Afrika, Europa oder Asien hergestellt wurde, bezieht jeweils andere Traditionen mit ein. Dabei spielt es natürlich auch eine Rolle, ob es sich bei den Kunstschaffenden um einheimische oder zugewanderte Personen handelt, die immer auch einem anderen Einflussbereich unterliegen und dadurch nicht selten in der Lage sind, Kulturen miteinander zu verbinden oder doch zumindest ihre Unterschiede deutlich zu machen.

So lassen das »Was«, das »Wie«, das »Wann« und das »Wo« schon einige Rückschlüsse darauf zu, was mit einem Kunstwerk intendiert wird und welche Innovationskraft ihm innewohnt.

Schließlich spielen ästhetische Lösungen, die mit allgemeingültigen Schönheitsidealen brechen, um zu neuen Resultaten zu kommen, immer wieder eine zentrale Rolle. »Sollte sich die Kunstgeschichtsschreibung nicht gerade mit der Schönheit, mit der Harmonie, mit dem Ästhetischen schlechthin befassen? Warum lehnt sie dies so kategorisch ab? Eben um an die Stelle von immer wieder unterschiedlich

geprägten normativen Ästhetiken den Nachweis des zeitlichen Wandels ästhetischer Gesetze rücken zu können.«<sup>2</sup> Würde sich die Definition dessen, was »schön« ist, nicht fortwährend wandeln, würden wir noch immer denselben künstlerischen und ästhetischen Standards anhängen wie der Homo sapiens vor 40 000 Jahren.

Der deskriptiv-phänomenologische Ansatz ist eine weitere Methode, sich Kunstwerken anzunähern. Das Beschreiben von Kunst kann helfen, ihren Gehalt zu erfassen. Dabei ist das Forschen nach einer passenden Wortwahl genauso wichtig, wie die Gedanken gelegentlich laut auszusprechen, da dies einen Bewusstwerdungsprozess über das, was man denkt, fördern kann. So lässt sich immer wieder die Erfahrung machen, dass mit einer ausgesprochenen Beschreibung der strukturellen Phänomene auch ein Sich-bewusstwerden ihrer Inhalte einhergeht. Dieser gesprochene oder auch geschriebene Bericht bezieht sich auf alle sichtbaren Aspekte eines Kunstwerks, also auf die Größe und die Gestalt ebenso wie auf die verwendeten Materialien und das Produkt, das dabei entsteht. Ganz wie Heinrich von Kleist es 1805 in seinem Aufsatz »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« ausführt, ist davon auszugehen, dass auch Künstlerinnen und Künstler ihre Gedanken beim Malen, Bildhauen, Drucken, Fotografieren und Entwickeln etc. in eine Form bringen.

Durch die sich ständig erweiternden künstlerischen und forschenden Disziplinen kommen immer wieder neue Fragestellungen in den Kunstwissenschaften hinzu. So wurden die sozialen und politi-

schen Einflüsse genauso wie die persönlichen Kontexte der Künstler sowie der Betrachterinnen mit einbezogen. Über die Jahre lassen sich auf diese Weise weitere Ansätze zur ästhetischen und historischen Deutung ergänzen, was erneut zu einer enormen Komplexität in der Rezeption führt, da alle Parameter bedacht und einbezogen werden wollen.

All diesen Fragen dürfen sich nicht nur Kunstwissenschaftlerinnen und Ausstellungsmacher stellen, die sich mit Werken auseinandersetzen, sondern immer wieder auch die Betrachterin oder der »Beobachter«, wie Hans Dieter Huber<sup>3</sup> den Besucher einer Ausstellung nennt. Der Begriff ist dabei wohl gewählt und spricht für sich selbst: Die »Ob-acht«<sup>4</sup>, die den Wortstamm des Begriffes markiert, impliziert eine Wachsamkeit der Sinne und des Geistes sowie ein Aufnehmen, ohne vorschnell zu bewerten. Das Trachten nach etwas<sup>5</sup>, das im »Be-trachter« enthalten ist, formuliert hingegen eher eine Zielsetzung und ein Streben nach etwas Bestimmtem. Es kommt also nicht von ungefähr, dass Hans Dieter Huber sich eher den Beobachter in einer offeneren Haltung vorstellen möchte als den Betrachter in seiner Zielgerichtetheit. Der Wechsel der Begriffe dient in jedem Fall einer größeren Bewusstheit bei der Rezeption.

Hans Dieter Huber bezieht neben den zeitlichen, örtlichen, sozialen und historischen Verhältnissen in besonderem Maße auch die persönlichen »Koordinaten« mit ein. Wir alle sind Menschen, die bestimmten Zusammenhängen entwachsen sind, haben Eltern, Geschwister (oder eben nicht), hatten Lehrerinnen und Leitbilder,



Abb. 1  
Sara Cwynar, Sahara, 2020  
Digitaler Pigmentdruck, Blatt: 76,2 x 91,4 cm

die uns geprägt haben. Wir stammen aus bestimmten sozialen Schichten und Ländern, deren Traditionen wir übernommen oder gegen die wir uns zur Wehr gesetzt haben. Dieser persönliche Ansatz spielt nach Hans Dieter Huber in die Interpretation von Kunst immer schon hinein, auch wenn er nur selten explizit genannt und in die Analyse einbezogen wird. »Die Erfahrung des Individuums ist jedoch stets in einen sozialen Kontext eingebettet aus Traditionen, Konventionen und Normen, welche die Variationsbreite der ›subjektiven‹ Kunsterfahrung stark einengt. Kunsterfahrung muss daher als eine soziale Konstruktion beschrieben werden, weil sie eine aktive, konstruktive Leistung des Beobachters ist, die stets in einen spezifischen, sozialen Raum aus Normen, Gewohnheiten und Sprachgebräuchen eingebettet ist, der ihre Bedingungen und Möglichkeiten kontrolliert, bestimmt und eingrenzt.«<sup>6</sup> Ganz analog ergeht es dem Künstler, der seinerseits seine individuelle Prägung und Erfahrung in seine Kunstwerke einschreibt.

Diese sehr subjektive Sichtweise in die Lesbarkeit von Kunst zu integrieren, macht die Rezeption von Werken überaus komplex, denn nun gilt es neben den analytischen Parametern auch persönliche mit einzubeziehen. Es setzt voraus, dass wir mit einem distanzierteren Blick der Supervision nicht nur die äußerlich sichtbaren Fakten beleuchten, sondern auch versuchen, die Analyse von Kunstwerken durch Empathie für uns selbst und die Künstlerinnen und Künstler zu ergänzen.

Das bedeutet, dass uns die Rezeption von Kunst stets von Neuem ein nicht geringes Maß an Selbstreflexion abverlangt,

die je nach innerer Entwicklung auf jeweils andere Weise gelingt. Damit wird auch die sich ständig wandelnde Wahrnehmung von Kunstwerken verständlich: Je tiefer jeder Einzelne in die Zusammenhänge des Kunstwerks, des Künstlers sowie seiner selbst eindringt, desto vielschichtiger und komplexer wird die Wahrnehmung von Kunst.

In der Kunststiftung DZ BANK haben wir uns die Offenheit des aufmerksamen Beobachters zur Aufgabe gemacht. Dazu dienen nicht zuletzt die Ausstellungen, die sich mit den Künstlerinnen und Künstlern der Förderstipendien und dem erweiterten Kreis aus der Shortlist beschäftigen. Hier möchten wir Kunstschaffende zu Wort kommen lassen – oder vielleicht besser »ins Bild setzen« –, die sich im besonderen Maße einer Auseinandersetzung mit fotografischen Ausdrucksformen verschrieben haben, die weit über eine Verwendung von Motiven hinausgehen. Begleitet werden die Ausstellungen von einem vielseitigen Vermittlungsprogramm in Form von Kunstführungen, Workshops und Symposien.

In der zeitgenössischen Kunst greifen nicht nur die Gattungen mehr und mehr ineinander, auch die Bildthemen sind längst nicht mehr voneinander abzugrenzen. So kann die Arbeit von Sophie Thun (\* 1985) sowohl als Stillleben – als Arrangement alltäglicher Gegenstände – wie auch als Porträt, also als Abbild ihrer Persönlichkeit gelesen werden. Gleichzeitig ließe sich ihre Serie auch als Konsumkritik interpretieren: Mit wie vielen Gegenständen umgebe ich mich? Was brauche ich davon wirklich?

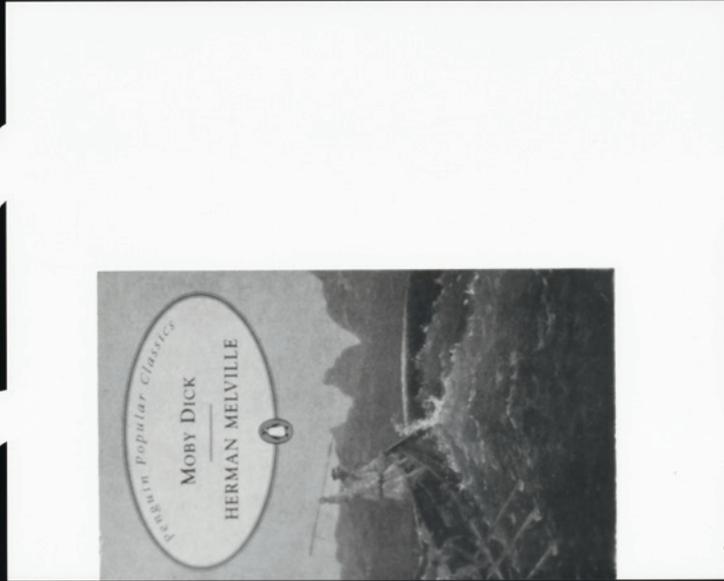
Für die beiden Förderstipendien 2019/20, die wir pandemiebedingt erst in diesem Jahr zeigen können, wurden die in New York arbeitende Kanadierin Sara Cwynar (\* 1985) und die heute in Wien lebende Polin Sophie Thun mit ihren eingereichten Projekten ausgewählt – zwei in ihrer Herangehensweise und Verarbeitung der Fotografie gänzlich unterschiedliche Künstlerinnen.

Die Präsentation der beiden Gewinnerinnen wird durch die Arbeiten der in Leipzig wohnenden Slowakin Katarína Dubovská (\* 1989), des Kölner Philipp Goldbach (\* 1978) und der von italienischen Einwanderern abstammenden und in Deutschland geborenen Talisa Lallai (\* 1989) ergänzt. Jeder und jede von ihnen hat eine andere Herkunft, die auch in ihren gewählten Themen und Materialien nachvollzogen werden kann. So weisen allein die biografischen Daten der Künstlerinnen und Künstler auf eine große Vielfalt an unterschiedlichen kulturellen Traditionen sowie historischen und gegenwärtigen Einflüssen hin, denen wir uns als Ausstellungsmacher und Rezipientinnen immer wieder nur annähern können. In jedem Fall tun wir gut daran, uns neben den sichtbaren Kunstwerken auch mit den Lebenszusammenhängen der Kunstschaffenden auseinanderzusetzen, denen sie ausgesetzt sind und waren und die sie beeinflusst haben. Dies können natürlich immer wieder nur Annäherungen sein. Dasselbe gilt für uns als Beobachter. Auch wir haben Vorlieben und Abneigungen, haben eine Geschichte, die wir bei der Rezeption von Kunst immer wieder als Kriterien anlegen. Sie geben uns eine

Orientierung, die wir ständig anpassen und neu justieren dürfen, um immer wieder neue Aspekte an Kunstwerken entdecken zu können. Daher freuen wir uns ausdrücklich auf den Austausch mit unseren Besucherinnen und Besuchern, um uns der Lesarten der Kunstwerke im Laufe der Ausstellungszeit und darüber hinaus bewusster zu werden.

Während sich **Sara Cwynar** in verschiedenen Serien und Einzelbildern mit einem Fundus an kommerziellen und kunsthistorischen Bildern beschäftigt, denen sie in der Werbung, auf ihrem Smartphone sowie ihrem Computer ausgesetzt ist (Abb. 1), entwickelt **Sophie Thun** in ihrer Arbeit »All Things in My Apartment Smaller Than 8 x 10“« von 2020 in der Anreicherung privater Gegenstände, die sie umgeben, ein komplexes Selbstporträt. Bei einem Besuch in ihrem Atelier sagte sie, dass sie sich mit dieser Serie viel stärker ausgesetzt fühle als in den in anonymen Hotelzimmern aufgenommenen Aktbildern, die sie zuvor angefertigt habe. Denn ihre privaten Gegenstände ließen mehr Rückschlüsse auf ihre inneren Gedankenwelten zu, was ihr den Eindruck einer größeren Nacktheit vermittelte, als das in ihren Akten der Fall sei.

Formal findet Sara Cwynar ihren Ausdruck in am Computer erzeugten, mehrfach überlagerten Tableaus und Filmen, in denen sie die Bilderflut einerseits und die scheinbare Gleichwertigkeit von Inhalten andererseits thematisiert. Bilder aus der Werbung werden neben Gemälden aus dem Mittelalter oder aus der Moderne gezeigt.



Sophie Thun hingegen greift auf eine traditionsreiche kameralose Fotografie zurück, indem sie Schattenbilder in Form von Fotogrammen mit Gegenständen aus ihrer Wohnung erzeugt, die kleiner als 8 x 10 Inches sind, um sie direkt auf dem Fotopapier belichten zu können (Abb. 2). Ihre Bilder erwachsen einer haptischen, in der Dunkelkammer ertasteten Bilderzeugung, von der die Künstlerin nicht immer weiß, ob und wie die Umsetzung gelingt. So spielt auch der Zufall bei ihr immer wieder eine nicht unwesentliche Rolle.

Sicher hat auch die Herkunft der beiden Künstlerinnen Einfluss auf ihre Bildfindung: Vielleicht kommt es nicht von ungefähr, dass sich Sophie Thun als Europäerin mit einer traditionellen fotografischen Bildform beschäftigt, die in ihrer Abstraktion zur Selbstreflexion einlädt, während Sara Cwynar den Konsum der neoliberalen Gesellschaft, in der sie lebt, förmlich fühlbar macht und auf digitale Weise verarbeitet.

**Katarína Dubovská** zerstört das erkennbare Abbild ihrer fotografischen Aufnahmen und scheint zum Bildersturm zu blasen, als wolle sie uns in Zeiten der Bilderflut auffordern, uns kein Bild mehr zu machen. Indem sie die Pigmentdrucke in einem Wasserbad in ihre Bestandteile Farbe und Papier auflöst, bringt sie ihre Inhalte in eine andere, neue Form. Das Ergebnis sind Farbbeutel und Pappmaché-

kugeln und -bilder sowie kleine Filme, die den Prozess dokumentieren. Die Bildinformationen sind den Bestandteilen nach wie vor eingeschrieben, für uns als Betrachter jedoch nicht mehr erkennbar. Dabei arbeitet die Künstlerin ganz intensiv auch mit ihren Händen, indem sie das aufgeweichte Papier knetet und verformt. Sie ist also nicht nur eine Fotografin, sondern ebenso eine Bildhauerin oder -formerin. Die damit verbundene Freiheit, die in diesen Arbeiten steckt, wirft den Beobachter auf sich selbst zurück. Die zerstörerische Kraft kann dabei gleichermaßen auch als Neuschöpfung verstanden werden. Dass alle Teile ihrer Installation »Intertwined Conditions« miteinander in Beziehung stehen und darin auch andere, neue Motive verborgen liegen, symbolisieren Schläuche, die die Artefakte miteinander verbinden. Ein einziges kleines Motiv befindet sich sichtbar an der Wand: eine von Farbe befleckte, spielerisch geöffnete Hand – das wichtigste und zugleich sinnlichste Werkzeug des Menschen (Abb. 24).

Auch **Philipp Goldbach** erfasst seine Kunstwerke, indem er gefundene Gegenstände verarbeitet und in neue Formen überführt. Dabei kann der manuelle Prozess, genau wie bei Katarína Dubovská und auch bei Sophie Thun, immer zugleich ein kognitives Gewahrwerden bedeuten. Wie bei Katarína Dubovská findet auch bei Philipp Goldbach eine Transformation von Inhalten statt, indem er die ursprünglichen Motive für das Auge unsichtbar macht. Das ist so ähnlich, wie wenn unbewusste Informationen zum Beispiel in biografischen Daten – wie Fluchterfahrungen und Vertreibung in der Elterngeneration – im

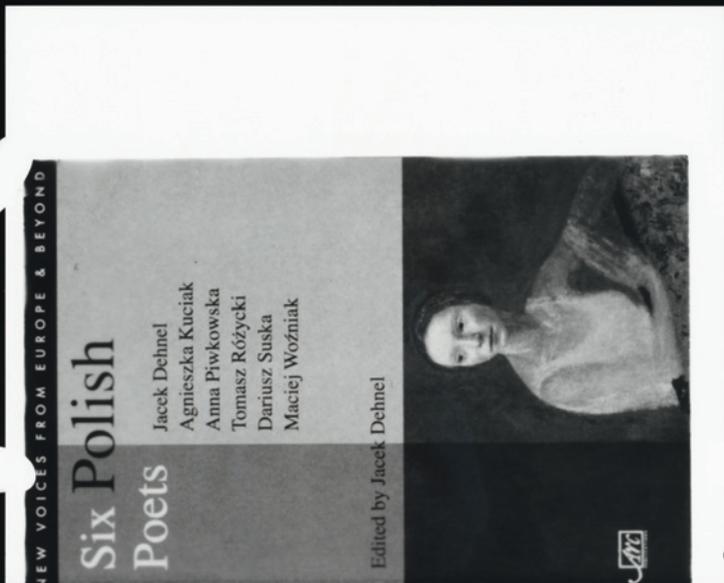


Abb. 2  
Sophie Thun, All Things in My Apartment  
Smaller Than 8 x 10", 2020 (Detail)  
Fotogramm, Silbergelatine-Abzug auf Barytpapier,  
Blatt: je 40 x 30 cm

Unterbewusstsein ihre Arbeit beginnen. Aus 70 000 Kleinbild-Dias, die kunsthistorischen oder archäologischen Instituten von Universitäten entstammen, entsteht eine Plastik aus seiner Werkgruppe »Loss-less Compression«, die an digitale Pixelbilder oder QR-Codes erinnert (Abb. 16). Philipp Goldbach überführt also die analogen Abbilder von historischen Kunstgegenständen mit analogen Mitteln in einen Speicher, der an digitale Bildinformationen aus aus Einsern und Nullen erinnert. Indem er die Glasrahmen in die Horizontale verlegt, treten die mit schwarzem Klebeband umfassten Ränder der Reproduktionen von Artefakten aus anderen Jahrhunderten in den Fokus. Unterbrochen werden die schwarzen Streifen von weißen Etiketten, die von der Beschriftung der Bilder herrühren. Wie nah hier die reale Ansammlung von Bildern der digitalen Bildverarbeitung kommt, ist frappierend. Wie in der Transformation der formalen und materialen Lösung bei Katarína Dubovská verschwinden auch bei Philipp Goldbach die einzelnen Motive der 70 000 Dias in einer neuen Gestalt und bleiben als historische Verweise im Kunstwerk dennoch gegenwärtig.

**Talisa Lallai** hat sich in Bewegung gesetzt und Italien, das Heimatland ihrer Eltern, der Länge nach bereist. Reisen stellen immer wieder auch eine Transformation dar, eine äußerliche wie innerliche Veränderung. Talisa Lallai ist in Deutschland geboren. Hier war sie nicht selten die Italienerin und in Italien »la tedesca«. In »Autosole« befragt sie das Herkunftsland ihrer Ahnen, indem sie kleine, fast meditative Filme von anstrandendem

Meer oder anderen natürlichen Bewegungen wie Wind herstellt. Diese kombiniert sie in ihren raumgreifenden Installationen mit Pigmentdrucken von Parkanlagen, erhabenen Ausblicken über Landschaften sowie historischen Gebäuden, die sie selbst aufgenommen hat. Bei ihren Aufnahmen recurriert sie auf traditionelle architektonische sowie landschaftliche Klischees Italiens und fügt ihnen gefundene Gegenstände wie Briefmarken, Postkarten und Bücher hinzu (Abb. 14), die sie teilweise von ihrer Mutter ausgehändigt bekam. Diese Objekte sind, wie sie selbst, viel »gereist«. Hände haben Spuren an ihnen hinterlassen, bevor sie ihren Platz in einer der Arbeiten von Talisa Lallai gefunden haben. Auf diese Weise lässt sich ihre Serie, ähnlich wie die von Sophie Thun, zugleich als ein Porträt ihrer selbst lesen.

Es ist auffällig, dass vier der fünf Künstlerinnen und Künstler eine innere oder äußere Wandlung vollziehen, ganz als würden sie die »Passage« – das Leitthema des Jahres 2022 – vorwegnehmen. Die Befragung dessen, was Fotografie sein kann, wozu sie dient und was mit ihr in Zeiten einer immer noch größer werdenden Flut an Bildern transportiert wird, ist dagegen bei allen fünf Kunstschaffenden Teil ihrer Suche. Bei Sophie Thun, Philipp Goldbach, Katarína Dubovská und Talisa Lallai schwingt auch die Philosophie der Fotografie mit, also eine Befreiung vom Material hin zu einer gedanklichen Offenheit, zu der Idee eines Weltbildes, das sich nicht (allein) an sichtbaren Bildern orientiert, sondern an den tieferen Qualitäten einer Suche danach,

was das Leben sein kann. Ob in den Schattenbildern von Sophie Thun, in Philipp Goldbachs Transkription des Buches »Ins Universum der technischen Bilder« von Vilém Flusser oder in der Auflösung der fotografischen Prozesse bei Katarína Dubovská – immer schreiben sich diese Künstler mit ihren handwerklichen Techniken formbildend in ihre Kunstwerke ein und befragen auf diese Weise auch die Wahrnehmung unserer subjektiven Wirklichkeit.

Die siebenköpfige Jury des Förderstipendiums 2019/20 setzte sich aus folgenden Fachleuten zusammen (Abb. 3):

Felix Hoffmann, Hauptkurator C/O Berlin Foundation, Berlin; Albrecht Haag, Projektleitung Darmstädter Tage der Fotografie (Vertretung für Alexandra Lechner, Freie Fotografin und Kuratorin, Frankfurt am Main); Kathrin Schöneegg, zum Zeitpunkt der Jurysitzung noch freie Kuratorin und Autorin, heute Kuratorin C/O Berlin Foundation, Berlin; Christin Müller, Freie Kuratorin, Leipzig; Mario Kramer, Sammlungsleiter und Kurator, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main; Christina Leber, Geschäftsführerin Kunststiftung DZ BANK und Leiterin DZ BANK Kunstsammlung, Frankfurt am Main; Gertrud Peters, Künstlerische Leitung KIT – Kunst im Tunnel, Düsseldorf.

Die Kunststiftung DZ BANK hat die Aufgabe übernommen, Kunst zu fördern, auszustellen und zu vermitteln. So gelangte das Förderstipendium (ehemals f/12.2 Projektstipendium) der DZ BANK Kunstsammlung in die Hände der Kunststiftung.

In der Stiftung werden wir es in den kommenden Jahren weiterführen und weiterentwickeln.

Wir freuen uns sehr, dass wir eine ausdrückliche Förderung für Künstlerinnen und Künstler ausschreiben können, die sich im Bereich fotografischer Ausdrucksformen eine Position erarbeitet haben oder dabei sind, dies zu tun. Wir werden die Preisträgerinnen und Preisträger im Blick behalten und freuen uns über neue Impulse für die Kunstsammlung der DZ BANK.

*Christina Leber*

1 Heinrich Dilly: »Einführung«. In: Hans Belting u. a. (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, 3., durchgesehene u. erweiterte Aufl., Berlin 1988, S. 10.

2 Ebd., S. 13.

3 Vgl. Hans Dieter Huber: Bild – Beobachter – Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft, Ostfildern-Ruit 2004. Hans Dieter Huber ist Gründungs- und Vorstandsmitglied der Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaften. Er studierte Malerei und Grafik an der Akademie der Bildenden Künste in München, Kunstgeschichte, Philosophie und Psychologie an den Universitäten München und Heidelberg und wurde zum Thema »System und Wirkung. Rauschenberg – Twombly – Baruchello. Fragen der Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst. Ein systemtheoretischer Ansatz« promoviert. 1994 habilitierte Huber mit der Arbeit »Paolo Veronese. Kunst als soziales System«. Es folgten Professuren für Kunstgeschichte an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig sowie für Kunstgeschichte der Gegenwart, Ästhetik und Kunsttheorie an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, wo er bis heute lehrt.

4 Das Substantiv »Obacht« ist ein Kompositum aus der Präposition »ob« (»über«, »auf«) und dem Substantiv »Acht« (»Beachtung«) und seit dem 17. Jahrhundert belegt.

5 Das Verb »trachten« (»bestrebt sein«, »beabsichtigen, etw. Bestimmtes zu erreichen«) geht zurück auf das mittelhochdeutsche »trahten« (»betrachten«, »woran denken«, »nach etwas streben«). Vgl. DWDS, Deutsches Wörterbuch der deutschen Sprache.

6 Hans Dieter Huber: »Wissenschaftliche Grundlagen«. In: ders., Kunst als soziale Konstruktion, Paderborn, München 2007, S. 34.



Abb. 3:  
Die Jury (v.l. n. r.):

Felix Hoffmann  
(Hauptkurator,  
C/O Berlin Foundation)

Albrecht Haag  
(Projektleitung Darmstädter  
Tage der Fotografie)

Kathrin Schöneegg  
(Kuratorin,  
C/O Berlin Foundation)

Christin Müller  
(Freie Kuratorin, Leipzig)

Mario Kramer  
(Sammlungsleiter und Kurator,  
Museum für Moderne Kunst,  
Frankfurt am Main)

Alexandra Lechner  
(Freie Fotografin und  
Kuratorin, Frankfurt am Main)

Christina Leber  
(Geschäftsführerin Kunst-  
stiftung DZ BANK und Leiterin  
DZ BANK Kunstsammlung,  
Frankfurt am Main)

Gertrud Peters  
(Künstlerische Leitung KIT –  
Kunst im Tunnel, Düsseldorf)

# Kartografieren, ausschöpfen, begegnen, neu betrachten, transformieren – über die künstlerische Erforschung des Fotografischen in der Gegenwart

»Im 21. Jahrhundert stellt die Fotografie keine Praxis der angestaubten Augenweide dar, sondern die Erforschung dessen, was etwas zu einem Bild macht«, schreibt Daniel Rubinstein über den Status quo der gegenwärtigen künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie. Durch die zunehmende digitale Vernetzung und den wachsenden Einfluss von Algorithmen verliert die klassische Repräsentationsfunktion des Mediums an Bedeutung. Stattdessen sieht Rubinstein die Fotografie als ein Mittel zur Erforschung »der Arbeitsweisen, die diese Welt durch Massenproduktion, Komputation, Selbstreplikation und Mustererkennung prägen«<sup>1</sup>.

In den Arbeiten der beiden Stipendiatinnen des Förderstipendiums 2019/2020 Sara Cwynar und Sophie Thun sowie der zwei Künstlerinnen und dem Künstler der Shortlist Katarína Dubovská, Talisa Lallai und Philipp Goldbach finden Rubinsteins Annahmen einen Widerhall. Sie alle setzen für ihre Befragung des fotografischen Bildes bei den genuinen Charakteristika des Mediums an und untersuchen so die Variabilität des fotografischen Prozesses und der Ausdrucksmittel. Mit ihren Arbeiten verorten sie sich darüber hinaus innerhalb unserer stark von Bildern geprägten

Lebenswelt. Die Künstlerinnen und Künstler halten unserer Wahrnehmung und Nutzung des Mediums nicht nur einen Spiegel vor, sondern erweitern zugleich die Grenzen dessen, was als das Fotografische verstanden werden kann.

## Kartografieren digitaler Bilderwelten – Sara Cwynar

Die Arbeiten von Sara Cwynar gleichen auf den ersten Blick einem opulenten Bilderrausch. Sie schichtet eigene und gefundene Bilder und Objekte so

neben- und übereinander, dass sich beim Betrachten zunächst eine visuelle Überforderung einstellt (Abb. 4). Diese Überforderung ist gewollt – Cwynar geht es genau um die künstlerische Übersetzung des »chaos of living through phones and social media, chaos of information and how hard it is to situate oneself«<sup>2</sup>. Dieses Gefühl prägt unsere Gegenwart und hat sich mit den Kontakt- und Bewegungseinschränkungen aufgrund der Coronapandemie in den Jahren 2020/21 potenziert. Die Begegnung mit Bildern und der Austausch verlagern sich immer stärker in den digitalen Raum. Dort verschieben sich die Hierarchien von Bildern durch die komplexe Vernetzung von visuellem Material.

In ihrem künstlerischen Werk untersucht Sara Cwynar, wie Ideologien und Geschichte(n) über Bild-Ikonen, Kunstwerke und Gebrauchsgegenstände transportiert werden. Sie fragt, wie Nachrichten und Werbung, Kunst und Populärkultur bestimmte Weltbilder und Machtverhältnisse vermitteln und welche Sehnsüchte und Verhaltensweisen durch Bilder hervorgerufen werden. Sara Cwynars fotografische und filmische Collagen lassen sich bei

genauerer Betrachtung als Kartografien der Vernetzung und Transformation von Bildern im digitalen Raum verstehen.

Paradigmatisch für das Spannungsfeld, in dem ihr Werk zu verorten ist, steht ein kleines Bild im rechten oberen Bereich der Collage »Opps (Tools of Power)«, das leicht übersehen werden kann. Es zeigt den Handy-Screenshot einer Instagram-Story, in der die Titelsequenz der vierten Episode von John Bergers Serie »Ways of Seeing« eingefangen ist. Das Bild verbindet das schnelle, flüchtige Konsumieren von Bildern über Social Media mit dem analytischen Betrachten und Hinterfragen, zu dem John Berger in seiner BBC-Serie von 1972 einlädt. Berger appelliert in der vierten Episode der Serie daran, Medienbilder und deren Veröffentlichungskontexte auf ihren ideologischen Gehalt zu untersuchen und unsere eigenen Erfahrungen zu diesen Bildwelten in Beziehung zu setzen. Indem Sara Cwynar das Beziehungsgeflecht der uns umgebenden Bilderwelt kartografiert, verleiht sie Bergers analytischem Ansatz eine visuelle Entsprechung. Sie sucht nach den bewussten und unbewussten Einflüssen von Bildern im





Abb. 5  
Sara Cwynar, Red Rose II, 2020,  
aus der Serie: Marilyn  
Digitaler chromogener Abzug auf PE-Papier,  
Blatt: 76,2 x 61 cm

und Dingen. Versammelt hat sie dazu Frauendarstellungen von vorwiegend männlichen Künstlern wie Leonardo da Vinci, René Magritte, Man Ray, Salvador Dalí, Paul Cezanne, Constantin Brancusi und Pablo Picasso. Ergänzt werden diese durch gefundene und private Fotografien, Alltagsgegenstände und aus der Mode gekommene Designobjekte. Auf das Vergehen von Zeit verweisen Uhren, zerbrochene Tassen ebenso wie das Nebeneinander eines Festnetztelefons mit Wählscheibe und eines Werbefotos für brandneue Smartphones. Ein Bild von Donald Trump verortet die Arbeit zudem in der politischen Gegenwart der späten 2010er Jahre.

An manchen Stellen bricht diese Versuchsanordnung auf und es öffnen sich neue, scheinbar endlose Welten hinter den Bildern. Die Kameraperspektive springt von fotografischen Bildern zu filmischen Aufnahmen des jeweils gleichen Motivs: Beim Heranzoomen auf ein Studiofoto wird plötzlich das Posieren des Models als bewegte Filmsequenz sichtbar. An einer anderen Stelle probiert die Künstlerin selbst typische Gesichtsausdrücke der Modebranche aus. Von einer Fotografie des Kolosseums wechselt das Bild zu einer Filmaufnahme mit Passanten vor Ort; in einer anderen Filmsequenz hantiert eine Arbeiterin mit Strumpfhosen in einer Fabrik. Eine weitere Form von Unterbrechung findet statt, wenn die Künstlerin in ihren Versuchsaufbau eingreift, wenn sie auf einzelne Bilder zeigt oder diese zurechtrückt. Oder wenn sie unter den Plexiglasscheiben liegend direkt in die Kamera schaut und sich durch Zwinkern

nen der Bilder und Objekte ungleichmäßig in verschiedene Richtungen – als Sinnbild für die unstete Aufmerksamkeit im digitalen Raum. Je nach Perspektive gehen die versammelten Gegenstände zeitweise visuelle Verbindungen ein, ergänzen, verdecken und kontrastieren einander.

Inhaltlich befragt Sara Cwynar mit »Scroll 1« die sich wandelnden Vorstellungen und Wertschätzungen von Körpern

als lebendige Person zu erkennen gibt. Die verschiedenen Realitäten der stillen und bewegten Bilder treten an diesen Stellen in einen vielschichtigen Dialog.

Neben diesen zwei Werken enthält Sara Cwynars Zusammenstellung für die Kunststiftung DZ BANK fotografische Collagen, die als Gegenbewegungen zu der Fülle an visuellen Eindrücken zu verstehen sind. Der Bilderstrom scheint sich in den stilllebenartigen Aufnahmen »Red Rose«



Abb. 6  
Sara Cwynar, Hands, 2019/2020  
Digitaler Pigmentdruck,  
Blatt: 133,4 x 108 cm

(Abb. 5), »Hands« (Abb. 6) und »Tabacco Silk 1« (Abb. 7) kurz zu beruhigen. In »Fawn (Protection from Predators)« begegnet uns ein Rehkitz, das sich durch die Farbe und Struktur seines Fells im Wald tarnen kann. Es steht für den Rückzug in die Natur und den Versuch, dort den überbordenden Bildern und Nachrichten zu entkommen. Dass dies nicht gelingt, vermitteln fragmentarische Bildelemente, die bis in die Natur vordringen. In zwei



Abb. 7  
Sara Cwynar, Tobacco Silk 1 (Ceramic Art), 2020,  
aus der Serie: Tobacco Silk  
Digitaler Pigmentdruck,  
Blatt: 76,2 x 61 cm

weiteren Arbeiten – »Sahara from Ssense with Swimmers from TurboSquid« und »Sahara from Ssense.com (As Young as You Feel)« – wird das Bildmodell schließlich selbstständig. Das Modell des kanadischen Luxus-Onlinehändlers Ssense probiert inmitten einer skulpturalen Installation aus Bildfragmenten verschiedene Rollenmuster wie Kleider an und bewegt sich dabei souverän zwischen den ideologischen Frauendarstellungen.

Die Konstruktion ihrer Bilder setzt Sara Cwynar in ihren Arbeiten als produktive Strategie ein. So glättet sie die Materialität ihrer analogen und digitalen Werkzeuge nicht, sondern stellt sie eigens heraus. Die Schnittkanten der Abbildungen sind ein ebenso wichtiger Bestandteil wie die Navigationstools der digitalen Medien oder das Verwackeln einer Kameraaufnahme. Einzelne Bildelemente wiederholt sie in unterschiedlichen Konstellationen und Größen immer wieder. Papierne Studiohintergründe knittern, sind teilweise zerrissen. Die verwendeten Plexiglasscheiben reflektieren Licht und haben feine Kratzer. Unsichtbares Hilfsmaterial aus dem Studio wie Stative, Lampen, Klammern, Schnüre und Klebebänder integriert Sara Cwynar in ihre Installationen (Abb. 1). Mit Hilfe des Programms Photoshop verschiebt sie schließlich subtil Farben und Bildebenen, um die analog angelegten Tromp-l'œil-Effekte und den Dialog der Bildelemente zu verstärken. Mit solchen visuellen Bruchlinien destabilisiert sie unsere Wahrnehmung und stellt das Betrachten selbst als aktive Tätigkeit heraus: »I am very interested in trying to trick the viewer, in making them question what they think

they are seeing, what happens in the brain, when the mind can't figure out what the eye is seeing and the viewer is trying to situate herself in the space.«<sup>4</sup>

### Fotografische Handlungsräume ausschöpfen – Sophie Thun

Mit der Arbeit von Sophie Thun geraten Aufnahme- und Abbildungsmöglichkeiten des Mediums Fotografie in den Blick. Während Sara Cwynar einen Blick nach außen, auf die uns aktuell umgebende Bilderwelt richtet, sich Bilder aneignet und sich zu diesen in Beziehung setzt, interessiert sich Sophie Thun für Eingriffe in den fotografischen Prozess und bringt dafür ihren eigenen Körper ins Spiel: »Ich lege die in die Bildproduktion eingeschriebenen Orte, Mechanismen und Performances offen und untersuche die Konstruktion der Identität, indem ich die Konstruktion des Bildes untersuche.«<sup>5</sup> Sie erzeugt spannungsreiche, teilweise irritierende Bezüge zwischen Körper und Raum und deren fotografischem Abbild. Damit fordert sie ihr Medium heraus und reflektiert zugleich ihre Rolle als Künstlerin.

Sophie Thuns neue Arbeit »All Things in My Apartment Smaller Than 8 x 10« begann mit einer Entscheidung von persönlicher und technischer Tragweite. Ausnahmslos alle Gegenstände, die sich in ihrer Wiener Privatwohnung befinden und die auf ein 8 x 10 Inches bzw. 20,3 x 25,4 Zentimeter großes Großformatnegativ passen, sollten Teil des Werkes werden. Das bedeutet einerseits einen radikalen Einblick in die Privatsphäre der Künstlerin, andererseits stellen sich vielschichtige



Abb. 8  
Sophie Thun, All Things in My Apartment Smaller Than 8 x 10“, 2020 (Detail)  
Fotogramm, Silbergelatine-Abzug auf Barytpapier,  
Blatt: je 40 x 30 cm



Abb. 9  
 Sophie Thun, All Things in My Apartment  
 Smaller Than 8 x 10", 2020 (Detail)  
 Fotogramm, Silbergelatine-Abzug auf Barytpapier,  
 Blatt: 40 x 30 cm

Fragen an das Medium. Sie knüpft damit zugleich an die langen Traditionen der Selbstdarstellung und der Stilleben-Fotografie an und fügt diesen eine eigene Variante hinzu, die zunächst visuell anachronistisch erscheint und sich dennoch in der Gegenwart verorten lässt.

In vielen ihrer bisherigen Werke betreibt Sophie Thun ein ernsthaftes visuelles Spiel in den Handlungsräumen der Fotografie. Ihr Körper und die in den fotografischen Prozess involvierten Räume sind Teil ihres visuellen Experiments. »Räume« meint in diesem Fall nicht nur den Ort der Aufnahme – Thun fotografiert u. a. in Museums- und Galerieräumen sowie im öffentlichen Raum und in Hotelzimmern. Zu dem Aktionsradius der Künstlerin gehört auch der Ort der Ausbelich-

tung, die Dunkelkammer. Sophie Thun entwickelt ihre Bilder ausschließlich analog und kann dadurch den gesamten Prozess der Bildproduktion eigenständig durchführen, kontrollieren und in diesen intervenieren. In ihren Arbeiten »Double Release« und »After Hours« tritt sie etwa in beiden Räumen in das Bild ein – vor die Kamera bei der Aufnahme und vor den Vergrößerer bei der Belichtung des Fotopapiers – und erzeugt so mehrfach verschachtelte Bilder (vgl. Covermotiv). In ihrer neuen Arbeit verlegt sie die Bildproduktion komplett in die Dunkelkammer und wird so nur über ihre Hände sichtbar (Abb. 2, 8–10).

Mit ihrer Arbeit »All Things in My Apartment Smaller Than 8 x 10"« richtet sie den Blick auf die sie umgebenden Gegenstände, also auf das, was ihren Alltag prägt, und erstellt auf diese Weise ein indirektes Selbstporträt. Im Gespräch erzählt die Künstlerin, dass dies ihre bislang persönlichste Arbeit sei, obwohl sie in vorherigen Bildern vollständig als Person und teilweise nackt zu sehen war. Jeder ihrer Gegenstände wird auf einem Abzug wiedergegeben, alle erhalten gleich viel Bildraum, unabhängig von Größe und Bedeutung. Vor den Aufnahmen entschied sie, dass jedes Objekt im Verhältnis eins zu eins abgebildet werden soll. Damit verbunden ist die Frage, was »eins zu eins« in der fotografischen Abbildung von dreidimensionalen Gegenständen bedeutet und wie dies fotografisch zu realisieren ist. Sophie Thun entschied sich für die Kontaktkopie von einem Negativ-Fotogramm der Gegenstände als Technik. Es ist eine Entscheidung für eine mehrstufige Bild-

herstellung, bei der die Objekte zunächst auf ein Negativ gelegt und von oben mithilfe eines Vergrößerers belichtet und anschließend entwickelt werden. In einem zweiten Schritt kehrt Sophie Thun das Negativ schließlich über eine Kontaktkopie in ein Positiv um und fixiert dabei die Negativblätter mit den Händen, so dass auf dem Fotopapier weiße Schatten ihrer Hände zu sehen sind. Wortwörtlich hat die Künstlerin die Repräsentation ihrer Gegenstände somit »in der Hand« und markiert ihre Rolle als Bildproduzentin.

Rund 500 Gegenstände sind in »All Things in My Apartment Smaller Than 8 x 10"« abgebildet. Kategorisieren lassen sich diese nach ihrem räumlichen Bezug: Dinge, die sich am Körper der Künstlerin befinden (Brille, Ringe, Haargummis) (Abb. 9), Dinge aus ihren Taschen (Telefon, Schlüssel, Geldbörse), Dinge an verschiedenen Orten in ihrer Wohnung (Bad, Küchenschrank, Regal, Schublade) und Dinge ohne konkreten Ort (Fahrradlicht, USB-Stick, Stifte).

Befragen lassen sich die Gegenstände auch im Hinblick auf die Persönlichkeit der Künstlerin. Erkennbar wird unter anderem, dass sie gerne Romane liest und dies in drei Sprachen (Polnisch, Englisch und Deutsch) (Abb. 8). Kleine Tierfiguren zeugen von Aufenthalten in Afrika, Privatfotos von ihrer Familie und ein Selbstporträt der Renaissance-Malerin Sofonisba Anguissola von ihrem Interesse an historischen Selbstdarstellungen von Frauen. Insgesamt wird deutlich, dass sich in Sophie Thuns Privaträumen vergleichbar wenige Gegenstände bis zur Größe 8 x 10 Inches befinden, wo-

durch sich wiederum Rückschlüsse auf ihre Lebensumstände und ihre Wohnung ziehen lassen.

An diese Beobachtungen anknüpfend lässt sich fragen, ob dieses Selbstporträt als eine zeitgenössische Form der fotografischen Dokumentation der persönlichen Lebensumstände einer jungen Künstlerin zu Beginn des 21. Jahrhunderts verstanden werden kann. In der Befragung von »All Things in My Apartment Smaller Than 8 x 10"« aus der Perspektive der Fotografie treten darüber hinaus die Eigenheiten des fotografischen Abbildcharakters hervor. Sophie Thuns Aufnahmen erinnern an das, was Georges Didi-Huberman zum Abdruck als einer »Form der Kritik an der klassischen Repräsentation« schreibt. Anders als die Tendenz der Abstraktion, »sich radikal vom dargestellten Gegen-

Abb. 10  
 Sophie Thun, All Things in My Apartment  
 Smaller Than 8 x 10", 2020 (Detail)  
 Fotogramm, Silbergelatine-Abzug auf Barytpapier,  
 Blatt: 40 x 30 cm



stand, vom ›Realen‹ abzuwenden, wendet der Abdruck sich ihm radikal zu«<sup>6</sup>. Die fotogramatische Abbildung hinterlässt auf dem Fotopapier keine physische Spur. Mit Kratzern in den Negativen oder Fingerabdrücken schreibt sich eher der Herstellungsprozess als der Gegenstand selbst in das Bild ein. Wie bei einem Abdruck findet bei einem Fotogramm jedoch ein direkter Kontakt zwischen Gegenstand und Bildträger statt, der in einer solchen absoluten Nähe über die Kameraoptik unmöglich ist. Didi-Huberman beschreibt eine solche Zuwendung als »so radikal, daß er [der Abdruck] in der Berührung jede optische ›angemessene Distanz‹, jede Konvention oder Evidenz der Sichtbarkeit, der Erkennbarkeit, der Lesbarkeit subvertiert«<sup>7</sup>.

»All Things in My Apartment Smaller Than 8 × 10″« setzt auch die Arbeitsmittel der Künstlerin ins Bild. Innerhalb der Serie befinden sich Gegenstände, die Sophie Thun für ihre Arbeiten verwendet, wie die Kameras (Großformat, Mittelformat und Kleinbild), weiteres fotografisches Equipment (Fernauslöser, Objektiv, Belichtungsmesser, Negativkassette, Kleinbildfilm) und Labormaterial (Fadenzähler, Filmwechseltasche). Die Eigenheiten der fotogramatischen Abbildung zeigen sich zudem in den unterschiedlichen Reaktionen des Negativs sowie des Fotopapiers auf die Gegenstände. Gläser erscheinen aufgrund ihrer Transparenz im Bild fast fotorealistic. Lichtundurchlässige Dinge sehen aus wie tiefschwarze Schatten. Anhand ihrer Umrisse lässt sich nur erahnen, um was es sich genau handeln könnte. Das Erkennen der Objekte hängt

vor allem davon ab, ob uns das visuelle Antlitz eines Gegenstands vertraut ist. Bei anderen Gegenständen findet eine visuelle Verschiebung statt, etwa wenn Farben der Buchcover durch die Reduktion auf Schwarz-Weiß in abweichenden Helligkeitswerten wiedergegeben werden oder, wie im Fall von Postkarten oder Fotografien, sich Vorder- und Rückseite überlagern. Manche Gegenstände widersetzen sich einer klaren Abbildung dadurch, dass sie während der Belichtung weggrollen oder vibrieren. In Aufnahmen von leuchtenden Gegenständen, wie etwa der des Mobiltelefons Sophie Thuns oder ihres Fahrradlichts, wird wiederum die Aufzeichnung gestört und es zeigt sich die besondere Beziehung zwischen Fotografie und Licht. Das Eigenlicht dieser Gegenstände und das Licht des Vergrößerers gehen hier eine spannungsreiche Liaison ein.

Das prozesshafte Entstehen der Aufnahmen ruft die Frage hervor, welche Zeitlichkeit den Bildern Sophie Thuns innewohnt. Einzelne betrachtet wirken viele Gegenstände zeitlos. Manche verweisen auf die Vergangenheit, das sind insbesondere Fotografien, Trauer- oder Postkarten, andere verorten die Arbeit explizit in der Gegenwart von 2020. Postalische Neujahrsgrüße benennen etwa das Jahr der Entstehung von »All Things in My Apartment Smaller Than 8 × 10″« und kleine Karten von C/O Berlin laden zu drei parallelen Ausstellungen im Frühjahr des gleichen Jahres ein – eine davon zu »Extension« von Sophie Thun. Ein Mund-Nasenschutz aus Stoff erinnert an die Pandemie, die Anfang 2020 Europa erreichte, und an

die damit verbundenen Veränderungen unseres Lebensalltags (Abb. 10).

Die Autorin Orit Gat erweitert die Vorstellung von Zeitlichkeit in Bezug auf die Arbeiten Sophie Thuns wie folgt: »Wo fangen Fotografien an? Fangen Thuns Bilder dort an, wo sie entstehen? Wo sie gezeigt werden? Mir gefällt der Gedanke, dass sie ihren Anfang im Körper der Künstlerin nehmen und im Verhältnis, das sie zwischen diesem und dem Raum skizziert.«<sup>8</sup> Der Akt des Fotografierens wird diesem Ansatz zufolge zum vielschichtigen Bildprozess, der der Vorstellung vom Einfangen eines entscheidenden Augenblicks entgegensteht. In Bezug auf die hier gezeigte Arbeit wäre der Anfang der Bilder vermutlich in der Wohnung der Künstlerin zu verorten: Aufgenommen wurden die Gegenstände, die sich zu diesem Zeitpunkt der Bildproduktion von Ende April bis Anfang Juni 2020 in Thuns Wohnung befanden. Auf Einladung der Wiener Secession errichtete Thun ihren Arbeitsraum im Museum und verlegte ihre Dunkelkammerarbeit in den Ausstellungsraum. Aufgrund der Pandemie war das Museum geschlossen. Um die Bildproduktion dennoch sichtbar zu machen, installierte Thun eine permanent laufende Webcam. Zeit und Ort der Bildproduktion und einer ersten, ausschnittshaften Präsentation fielen zusammen und schrieben sich in die Werkgenese ein. Ihre finale Präsentationsform findet die Arbeit »All Things in My Apartment Smaller Than 8 × 10″« zum Zeitpunkt ihrer Ausstellung in der Kunststiftung DZ BANK, bei der im Nebeneinander der Einzelbilder die Werkgruppe erstmals als Ganzes sichtbar wird.

## Imaginierten Landschaften begegnen – Talisa Lallai

Die Arbeit »Autosole« nimmt ihren Ausgang bei der Künstlerin selbst. Wie Sophie Thun verfolgt auch Talisa Lallai eine persönliche Perspektive auf ihren Bildgegenstand. Dieser führt bei Talisa Lallai weg von dem direkten Umfeld und ist stattdessen auf die Auseinandersetzung mit einer Kulturlandschaft gerichtet, mit der sie familiär eng verbunden ist. Die Künstlerin ist als Tochter süditalienischer Eltern in Deutschland geboren und mit einer romantisch-idyllischen Vorstellung von Italien aufgewachsen. Ein ambivalentes Heimatgefühl sowie die beständige verklärte Sehnsucht nach dem imaginären Süden prägten Talisa Lallai so sehr, dass sie sich bereits in mehreren Arbeiten mit Vorstellungen und Klischeebildern des Südens beschäftigt hat. Viele verbinden mit diesem sogenannten Süden ein entspanntes Lebensgefühl, gutes Essen und sonnige Tage. Unwillkürlich entstehen in unseren Köpfen Bilder von idyllischen Landschaften und pittoresker Architektur. In einem solchen träumerischen Schwelgen vergessen wir am liebsten die andere Seite des geografischen Südens, die wirtschaftlichen und gesellschaftspolitischen Krisen und die »Gastarbeiter« und Geflüchteten. Mit sprechenden Titeln wie »Time is the Longest Distance«, »Terra Incognita«, »Disappear Here« und »Post-Tropical« gehen Talisa Lallais vorherige Projekte der Frage nach, was diese Sehnsucht nach der gedanklichen Flucht ausmacht.



Abb. 11  
Talisa Lallai, Venere, 2018/2020  
Pigmenttintenstrahldruck auf Baumwollpapier,  
Motiv: 57 x 43 cm



Abb. 12  
Talisa Lallai, Nettuno, 2018/2020  
Pigmenttintenstrahldruck auf Baumwollpapier,  
Motiv: 110 x 146 cm

Abb. 13 (rechts)  
Talisa Lallai, Diana, 2019/2020  
Pigmenttintenstrahldruck auf Baumwollpapier,  
Motiv: 60 x 43 cm



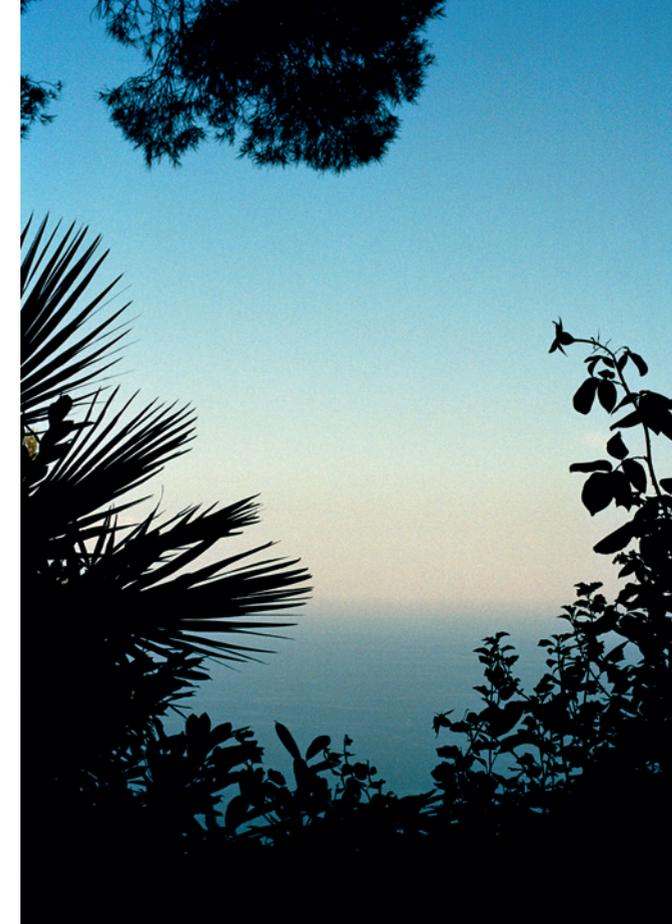
Talisa Lallai interessiert, warum ausgerechnet der Süden diese magische Anziehungskraft auf viele ausübt und welche Vorstellungen und Bilder er wachruft. Auf Reisen begibt sie sich auf die Suche nach Zeichen der Identität und Identifikation – bisher arbeitete sie auf Kreta, Zypern, Mallorca und in Italien. Sie fotografiert und filmt selbst und recherchiert nach Material anderer Bildautorinnen und -autoren. Für ihr jüngstes Projekt »Autosole« reiste die Künstlerin im August 2019 von Mailand nach Kalabrien. Mit dieser Bewegung vom Norden in den Süden Italiens vollzog sie nicht nur die Urlaubsfahrten ihrer Kindheit nach und in umgekehrter Richtung die Migrationsroute ihrer Eltern. Es ist auch die Richtung von Goethes italienischer Reise im 18. Jahrhundert und von vielen folgenden des europäischen Bildungsbürgertums auf der »Grand Tour«. Unzählige Bilder und Reiseberichte befeuern die Vorstellung von Italien als Sehnsuchtsort. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts ermöglichte insbesondere die Verbreitung des Mediums Fotografie die Konservierung des flüchtigen touristischen Blicks und etablierte einen Kanon des Sehenswerten.<sup>9</sup> Im 20. Jahrhundert sind es Fotografien von Luigi Ghirri und Guido Guidi, die mit ihren nur scheinbar nebensächlichen Beobachtungen den Geist Italiens einfangen. Wie könnte eine gegenwärtige künstlerische Antwort auf die zahlreichen Italienbilder aussehen? In welchem Verhältnis stehen stereotype Erwartungshaltungen zu der real erfahrbaren Landschaft? Und in welchem die Beobachtungen der Künstlerin zu öffentlich distribuierten Bildern und Amateuraufnahmen?

Motivisch konzentriert sich Talisa Lallai auf die idealisierten Visionen des Landes: auf historische Gartenanlagen und botanische Gärten, Palazzi und Kirchen, auf die in Literatur und Künsten vermerkten Orte der »Grand Tour« entlang der Autostrada del Sole und der Autostrada del Mediterraneo. Sie verfolgt, wie sich das Land, die Orte und das Meer in Richtung Süden verändern und hält präzise Zufallsbeobachtungen von unterwegs in ihren Bildern fest. Im Nebeneinander der von Talisa Lallai besuchten Orte zeigen sich Varianten der utopischen Landschaftsgestaltung: »Venere« entstand in der Gartenanlage der Villa Adriana nordöstlich von Rom (Abb. 11). Die Anlage wurde zwischen 118 und 134 n. Chr. gebaut und enthält griechische, römische und ägyptische Elemente, die der römische Kaiser Hadrian während seiner Reisen gesehen hatte. Der »Nettuno«-Brunnen aus dem 16. Jahrhundert wurde mit seinen mehr als 500 Wasserspielen im berühmten Renaissancegarten der Villa d'Este bei Tivoli ein oft kopiertes Modell unter den europäischen Gärten des Barock und des Manierismus (Abb. 12). Der Diana-Tempel befindet sich in der Parkanlage der Villa Durazzo Pallavicini bei Genua (Abb. 13). Gestaltet wurde dieser Park Mitte des 19. Jahrhunderts von dem Bühnenbildner des städtischen Theaters Michele Canzio im Stil der englischen Romantik mit theaterähnlicher Gliederung in einen Prolog und drei Akte. Die angelegte Strukturierung des Blicks der Besucherinnen und Besucher führt Talisa Lallai in ihren Fotografien die architektonischen Rahmungen



Abb. 14  
Talisa Lallai, Cipresso, 2020  
Mixed Media, Briefmarken auf Karton

Abb. 15 (rechts)  
Talisa Lallai, Non vorrei ma devo andare, 2019/2020  
Pigmenttintenstrahldruck auf Baumwollpapier,  
Motiv: 120 x 85 cm



und gestalteten Naturelemente aufgreift. Zwei Super-8-Filme mit den poetischen Titeln »Ungeheure Zypressen« und »Auf durchsichtigen Wassern«, entnommen aus den Reiseberichten von Johann Wolfgang von Goethe bzw. André Gide, ergänzen das Bildensemble um bewegte Aufnahmen. Hier treibt Talisa Lallai auf die Spitze, was sich in ihren Fotografien andeutet – nicht die zentrale Sehenswürdigkeit oder die spektakuläre Aufnahmeperspektive stehen in ihren Werken im Mittelpunkt, sondern vielmehr die irreal-verträumte Stimmung, die an diesen Orten herrscht.

Im gleichmäßigen Licht und ohne Menschen wirken die Fotografien und Filme von Talisa Lallai zeitlos und entziehen sich so einer klassischen Dokumentation einer Landschaft. Mit »Autosole« dokumentiert sie eher Formen des gerichteten Blicks auf eine Kulturlandschaft und erweitert diese um gefundene, private und öffentliche Bilder, die am gleichen Ort entstanden sind. Die Postkarten und Briefmarken (Abb. 14) transportieren die Bildauffassungen einer touristischen Perspektive – und nebenbei auch eine historische Aufnahme- und Drucktechnik fotografischer Bilder vom Anfang des 20. Jahrhunderts. In der Werkzusammenstellung für die Kunststiftung DZ BANK führen schließlich zwei Fotografien von Talisa Lallai – die eines von Pflanzen eingerahmten Meereshorizonts (Abb. 15) und die der gemalten Italienkarte in der Sala del Mappamondo im Palazzo Farnese – unseren Blick ins Weite und dienen uns beim Betrachten als offene Projektionsfläche.

## **Bilderspeicher neu betrachten – Philipp Goldbach**

Mit den Arbeiten von Philipp Goldbach und Katarína Dubovská ändert sich die Perspektive auf das Fotografische. Beide bewegen sich weg von der Befragung des Motivs hin zu einer Auseinandersetzung mit der fotografischen Körperlichkeit und dem, was über dessen Materialität transportiert wird. Philipp Goldbach ist ein Sammler, der eine produktive Medienarchäologie obsolet gewordener Bilderspeicher betreibt. In seiner Arbeit tritt er im übertragenen Sinne vor dem Motiv einen Schritt zurück, nimmt das Trägermaterial in Augenschein und stellt durch eine Verschiebung der Wahrnehmung dessen Charakteristik heraus. Die ersten Speicher, die er vor ihrer unwiederbringlichen Entsorgung bewahrte, waren 2013 die 200 000 Dias des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln und ein paar Jahre später die 70 000 Dias des Instituts für Archäologische Wissenschaften der Ruhr-Universität Bochum. Aus diesen entwickelte der Künstler die Werkgruppe »Lossless Compression« (Abb. 16). Mit dem Titel benennt er eine verlustfreie Verdichtung und provoziert damit die Frage, was genau dieser Installationsform voranging und nun komprimiert wurde.

Nachdem Philipp Goldbach die Dias des Kunsthistorischen Instituts bekommen hatte, kippte er die nach Bildautoren wohlsortierte Sammlung bei der ersten Präsentation auf den Boden eines Ausstellungsraums und nannte diese Werkform »Sturm/Iconoclasm«. Wie kleine Eisschollen lagen die Dias und damit rund 2000

Jahre Kunstgeschichte gleichmäßig verstreut im Raum. Die einzelnen Bildermotive und Beschriftungen waren noch sichtbar, ein geordneter Zugriff jedoch unmöglich geworden. Was seit Mitte des 20. Jahrhunderts der Anschauung von abwesenden Forschungsgegenständen diente, war nun seines wissenschaftlichen Gebrauchs entledigt. In einer neuen, der finalen Präsentationsform liegen die Dias sorgfältig gestapelt über- und nebeneinander (Abb. 17). In der Kunststiftung DZ BANK ist es die Sammlung des Instituts für Archäologische Wissenschaft der Universität Bochum, in der sich Reproduktionen von Bauwerken der ganzen Welt befinden. Die Motive verschwinden in der nun hermetisch gewordenen Präsentationsform. Als wandfüllende Installation pendelt die Arbeit in ihrer Erscheinung zwischen einer riesigen Festplatte, weißem Rauschen und abstrakter Kunst.

Die Arbeit »Batch« besteht aus dicht aufeinandergelegten 35-mm-Negativstreifen in Schwarz-Weiß, die für analoge Kleinbildkameras verwendet werden. In einem der 19 x 19 Zentimeter großen Blöcke befinden sich 1400 Filmstreifen à fünf Aufnahmen, insgesamt 7000 Fotografien, die von Gewindestangen zusammengehalten werden. In der komprimierten Form als Block treten die für uns nebensächlichen Eigenschaften der Negative hervor. Für einen reibungslosen technischen Verlauf sind sie jedoch entscheidend: Die Negativperforierung ermöglicht einen gleichmäßigen Filmtransport in der Kamera. Die Labor-Kerben positionieren das Negativ während der Ausbelichtung und dem Schnitt in der jeweiligen Vorrichtung.

Die Bildstege, Bildnummerierungen und -markierungen dienen zur Unterscheidung der Einzelbilder auf den gräulich-transparenten Polyester- oder Acetatnegativen.

Philipp Goldbachs Arbeiten erschöpfen sich weder in einem nostalgischen Abgesang noch in einer Ästhetisierung des Materials. Die Installationen sind vielmehr Meditationen über sich verändernde fotografische Techniken.<sup>10</sup> Diese Wahrnehmungsverschiebung weg vom Motiv hin zu den Bilderspeichern gelingt, weil diese ihrer Funktion des Zeigens von Bildern enthoben sind. Zugleich entstehen in Philipp Goldbachs Installationen neue visuelle Zusammenhänge. In »Lossless Compression« und »Batch« sind die Einzelbilder noch verfügbar und könnten »ausgelesen« werden. Sie sind aber ähnlich unsichtbar abgelegt wie Daten in Computerservern. Sichtbar wird hingegen, wie viel Raum der Speicher in Anspruch nimmt, und auch die Umstände des Managements, Handlings und der Strukturierung der Bildermengen werden vorstellbar. Einerseits lässt sich erahnen, wie begrenzt die Möglichkeiten zur Sortierung des analogen Materials im Vergleich zu den Vernetzungsmöglichkeiten digitaler Bilder sind. Andererseits ist durch die physische Präsenz der Bilderspeicher das visuelle Erfassen des gesamten Materials möglich. Wir können uns zu diesem noch ins Verhältnis setzen, während im virtuellen Raum kein räumlicher und körperlicher Bezug mehr denkbar ist.

Mit seinen »Mikrogrammen« geht Philipp Goldbach einen umgekehrten Weg. Er entledigt die Inhalte von Texten aus Philosophie und Fototheorie sowie

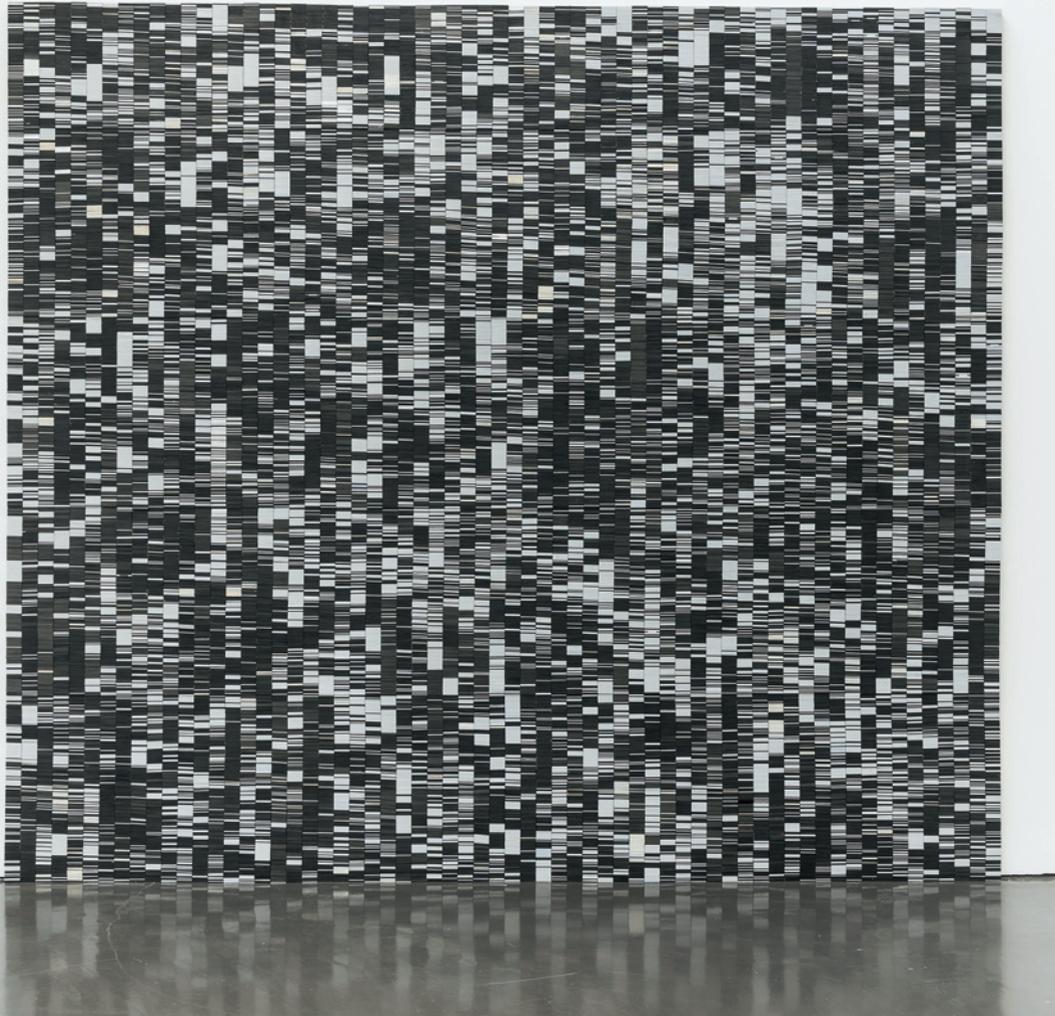


Abb. 16  
 Philipp Goldbach, Lossless Compression, 2017  
 Installation, 70 000 gerahmte Kleinstbilddias,  
 Objekt: 261,5 x 320 x 6 cm  
 Installationsansicht Kunsthalle Düsseldorf, 2017,  
 Foto: Katja Illner



Abb. 17  
 Philipp Goldbach, Lossless Compression, 2017  
 Installation, 70 000 gerahmte Kleinstbilddias,  
 Objekt: 261,5 x 320 x 6 cm (Detail)  
 Installationsansicht Kunsthalle Düsseldorf, 2017,  
 Foto: Katja Illner

von Reiseberichten aus dem 19. und 20. Jahrhundert der Buchseiten als Träger und vereint sie auf jeweils einem Bogen Papier. Nachdem er auf Grundlage der Textlänge die Größe des Textfelds berechnet hat, schreibt er über mehrere Wochen die vollständigen Texte Wort für Wort und Zeile für Zeile mit Bleistift ab. Die einzelnen Buchstaben sind nur wenige Millimeter groß und in gleichmäßiger Dichte niedergeschrieben (Abb. 18). Mit dieser Arbeit stellt sich Philipp Goldbach in die lange Tradition der reflexiven Beschäfti-

gung mit Schrift: der als Mikrografie bezeichneten Schriftmalerei des 18. Jahrhunderts eines Johann Michael Püchler d. J., der im Verborgenen entstandenen und posthum als »Mikrogramme« bezeichneten Schreibexperimente Robert Walsers, der »écriture automatique« der Surrealisten um André Breton der 1920er Jahre bis hin zu konzeptuellen Ansätzen der 1970er Jahre eines Robert Morris oder Allen Ruppersberg. Das Abschreiben der Texte ist bei Philipp Goldbach eine Aneignung von Texten, die einer visuellen

D. Warum. Mit den hier unkonventionellen Gedanken soll der Ver-  
 exzentrierte Stimmmittel. sind in dieser Gesellschaft eine neue  
 Formen. Das eben soll der folgende Essay besprechen. Woher  
 nicht in erster Linie als eine Funktion des Textes, nicht  
 Dialektik abgefragt sind von uns das stichwortartig, ist  
 zu befragen. Sie wird sich an bei dem Ort und in beider Zeit  
 Essay nicht nur werten, sondern Fragen, selbst nicht die diese Fi-  
 feinsten wischen Informationen zu bringen. Es geht um eine neue  
 Vorher: nicht mehr dramatisch, sondern in Beziehungsfelder,  
 der Texte haben die Bild der Welt besitz und die Textvorher-  
 mischen Bildern Info mischen, sondern diese Ansicht bezieht  
 zurückzuführen, sondern in eine nachschlechte Null, man  
 neue Raumzeit, welche das Text und den "Naturwissenschaft" aus  
 Es ist die Stufe der Ausdehnung und des Jenseitigen. Auf ihrer  
 Schrift werden müssen. Es ist die Stufe der Weltlichkeit und die  
 die traditionelle Bilder einbauen müssen, und das sie eben völlig  
 behauptet, das was das eben unkonventionell, von der traditionelle  
 stellen bis auf einen Überwieser in ein andere, und es soll uns

Abb. 18  
 Philipp Goldbach, Ins Universum der technischen  
 Bilder (Vilém Flusser), 2020,  
 aus der Serie: Mikrogramme, seit 2005 (Detail)  
 Bleistift auf Büttenpapier, Blatt: 80,2 x 60 cm

Abb. 19 (rechte Seite)  
 Philipp Goldbach, Ins Universum der technischen  
 Bilder (Vilém Flusser), 2020,  
 aus der Serie: Mikrogramme, seit 2005  
 Bleistift auf Büttenpapier, Blatt: 80,2 x 60 cm

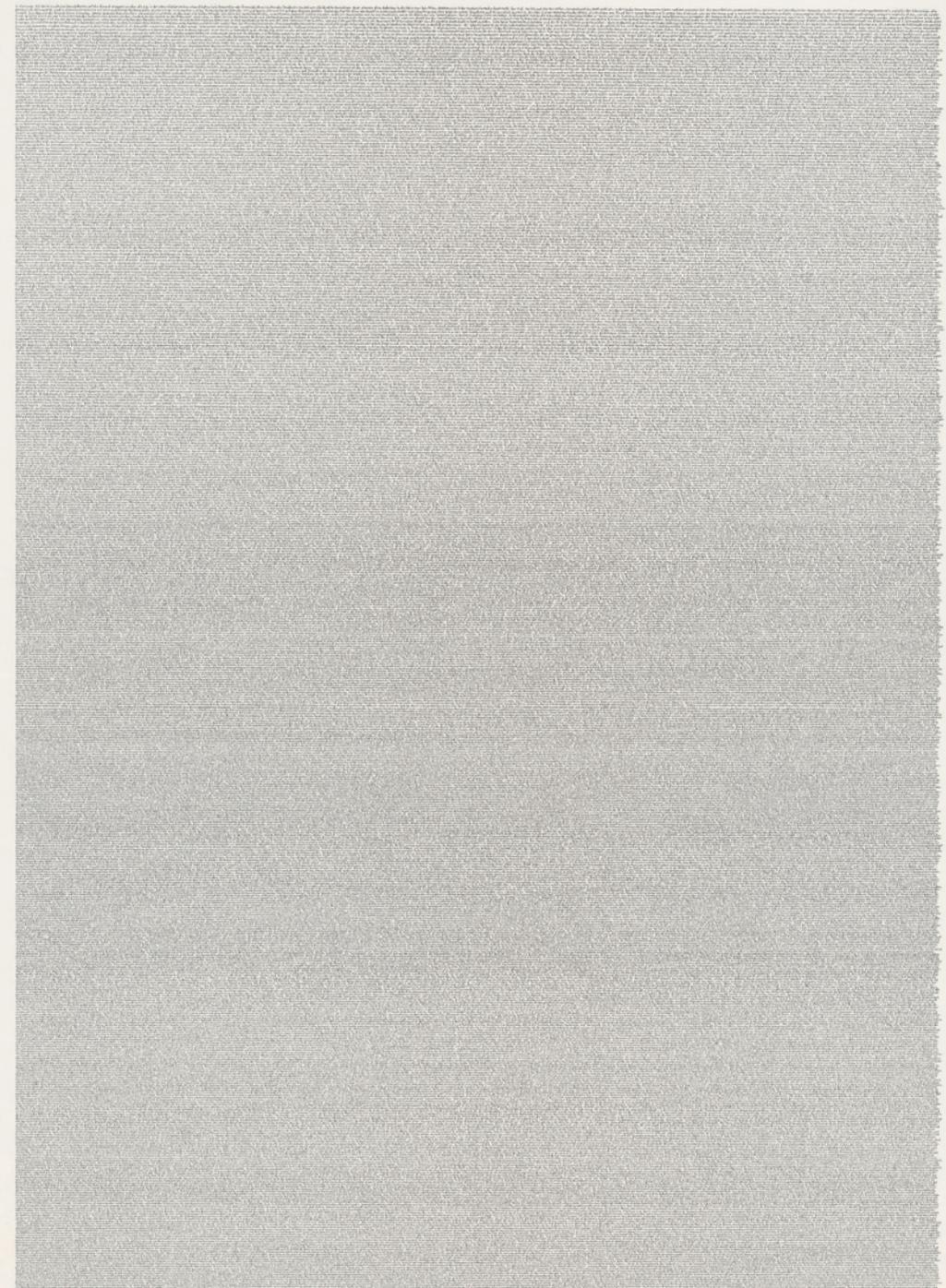
Befragung gleicht: Was passiert mit  
 einem Text, wenn er als Bild erscheint?  
 Wenn er nur punktuell lesbar, dafür aber  
 visuell erfahrbar wird? Wenn sich im  
 Schriftbild Schwankungen abzeichnen,  
 die die Zeit, die Anstrengung und den  
 Gemütszustand des Künstlers beim  
 Schreiben widerspiegeln?

Die ausgewählten Texte gehen jeweils  
 eine vielschichtige Symbiose mit ihrer  
 neuen Form ein. In Frankfurt ist das  
 Mikrogramm von Vilém Flussers Werk  
 »Ins Universum der technischen Bilder«  
 zu sehen (Abb. 19). In seinem visionären  
 Text von 1985 nimmt Flusser nicht nur  
 vieles von der heutigen Entwicklung der

Fotografie vorweg. Seine Beobachtungen  
 zum Ersatz von Texten durch Bilder ähneln  
 auch einer Rezeptionserfahrung, die wir  
 vor Philipp Goldbachs »Mikrogrammen«  
 machen können: »Wenn Texte von Bildern  
 verdrängt werden, dann erleben, erken-  
 nen und werten wir die Welt und uns  
 selbst anders: nicht mehr eindimensional,  
 linear, prozessual, historisch, sondern  
 zweidimensional, als Fläche, als Kontext,  
 als Szene. Und wir handeln auch anders  
 als vorher: nicht mehr dramatisch, sondern  
 in Beziehungsfelder eingebettet.«<sup>11</sup>

### Fotografisches Material transformieren – Katarína Dubovská

Fotografisches Material ist für Katarína  
 Dubovská ein Forschungsgegenstand.  
 Die Künstlerin begreift es nicht als feste  
 Einheit, sondern geht an ihr Material mit  
 der Ernsthaftigkeit eines wissenschaft-  
 lichen Experiments heran: »Ich extrahiere  
 bis alles erodiert. Fragmentiere, schichte,  
 siebe und füge zusammen. Ich knete,  
 zerreiße, filtere, püriere, vermenge,  
 drücke, quirle, destilliere, bis alles mutiert,  
 transformiert, zirkuliert und fluktuiert.«<sup>12</sup>  
 Ihre künstlerische Arbeit ist für Katarína  
 Dubovská wie für Sara Cwynar eine  
 Strategie zur Bewältigung der Bilder-  
 massen und visuellen Eindrücke, die  
 täglich auf uns einströmen. Im Gegensatz  
 zu Sara Cwynar gibt Katarína Dubovská  
 dem Bilderstrom jedoch eine neue  
 Beschaffenheit, indem sie das Material  
 radikal ihrer Verarbeitung unterwirft.  
 Ihre künstlerische Reflexion setzt nicht  
 bei der Aufnahme-, Ausgabe- oder



Präsentationsform an. Sie widmet sich in ihrem Werk dem Potenzial des Fotografischen zur Transformation, indem sie analoge und digitale Bildprozesse verschränkt und selbst entwickelte hybride Arbeitsformen realisiert. Katarína Dubovská kehrt Entwicklungsprozesse um und löst sich dabei von technologischen und sozialen Ordnungen. Ihre Arbeiten zeigt sie in einer Art Laborsituation, die sie als Künstlerin und Fotografin geschaffen hat, in der sie auch als »Archäologin, Soziologin, Molekularbiologin, Philosophin und Bildhauerin«<sup>13</sup> agiert (Abb. 20).

Für die Werkgruppe »Intertwined Conditions« arbeitet die Künstlerin mit ihrem eigenen Fotoarchiv und angesammeltem visuellem Referenzmaterial. Die Bilder legt sie in ein Wasserbad und löst so die Druckertinten aus dem Trägermaterial heraus. Anschließend trennt sie beides über eine mechanische Filterung voneinander. In diesem Verarbeitungsprozess verlieren die Bildmotive ihren Halt, werden flüssig, verändern, vermischen sich und nehmen neue, temporäre Zustände an. Die ausgelöste Tinte füllt die Künstlerin in transparente 10-Liter-Wasserbeutel und nennt sie »Extracts« (Abb. 21). Aus den herausgefilterten festen Bildanteilen modelliert Katarína Dubovská »Cluster«, Objekte, die aussehen wie große Steine aus Pappmaché (Abb. 22 + 23). In diesen befinden sich neben diversen fotografischen Trägermaterialien auch Elemente der Bildproduktion, wie etwa ein zerkleinerter Tintenstrahldrucker, der während der Werkgenese von »Intertwined Conditions« kaputtging.



Abb. 20  
Katarína Dubovská,  
Intertwined Conditions (II), 2020  
Mixed Media, Installationsansicht ASPN Leipzig,  
Foto: Katarína Dubovská

Einen anderen Teil des extrahierten Trägermaterials bringt sie in die Form von großen Tafelbildern, die übersät sind mit Abdrücken ihrer Hände als Zeichen der physischen Bearbeitung. Im Ausstellungsraum treten die Elemente der Installation in ein Beziehungsgeflecht, das um filmische Fragmente aus dem Mikrokosmos der Fotografie und ihrer Verarbeitung erweitert wird.

Die Fluidität der fotografischen Bilder, die damit verbundene Befreiung aus ihrer Abhängigkeit vom Träger ebenso wie deren leichte Appropriierbarkeit und

Verteilung beschreibt André Gunthert als das Charakteristikum der digitalen Fotografie, das diese revolutionär sein lasse.<sup>14</sup> Dass die genuinen Charakteristika des Digitalen eine Entsprechung in Katarína Dubovská's amorphen analogen Formen finden, erscheint erst mal paradox. An dieser Stelle gerät unser gegenwärtiges Verständnis von Analog und Digital ins Wanken. Statt jedoch eine neue Definition oder ein stabiles Unterscheidungskriterium des Analogen oder Digitalen vorzuschlagen, erweitert Katarína Dubovská mit ihrer Installation den Fragenkatalog an das



Abb. 22  
Katarína Dubovská, Intertwined Conditions (II).  
Cluster, 2020  
Mixed Media, Pulpe aus verdichteten  
Bildfragmenten, Objekt: Maße variabel

Abb. 23 (rechts)  
Katarína Dubovská, Intertwined Conditions (II).  
Cluster #0934, 2020 (Detail)  
Mixed Media, Pulpe aus verdichteten  
Bildfragmenten, Objekt: 43 x 61 x 38 cm

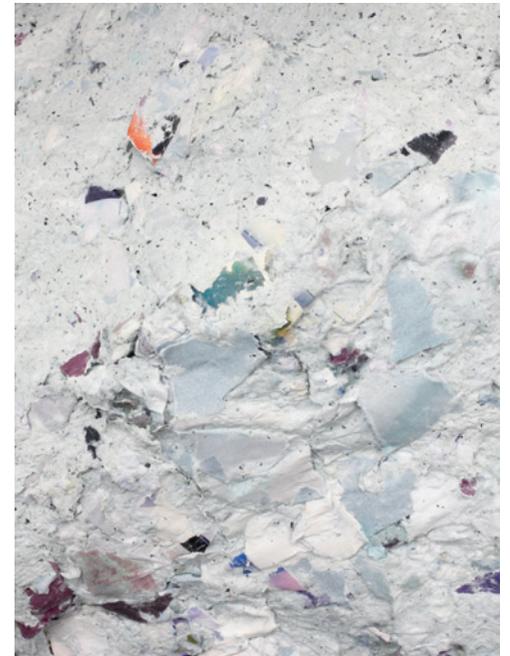


Abb. 21 (linke Seite)  
Katarína Dubovská, Intertwined Conditions (II).  
Extracts, 2020  
Mixed Media, gelöste Tinte,  
Objekt: je 40 x 37 x 20 cm



Medium Fotografie im 21. Jahrhundert: Lässt sich aus den Farben der extrahierten Flüssigkeiten etwas über unsere Bilderwelt ablesen? Was sagt die Masse des Trägermaterials über dessen Anteil an der Herstellung von Bedeutung aus? Unterlaufen Bildträger die Bedeutung von Bildern? Was verbirgt sich im Mikrokosmos der Bildstrukturen? Und in welchem Verhältnis stehen Fotografie und Raum zueinander, wenn sich die Grenzen des Einzelbildes transzendieren?

Diese Fragen an »Intertwined Conditions« und im übertragenen Sinne an die Fotografie bleiben gezwungenermaßen eine Momentaufnahme. Zum einen werden sich die »Extracts« und »Cluster« vermutlich über ihre Lebensdauer verändern. Zum anderen variiert in jeder Ausstellung die Konstellation der einzelnen Elemente zueinander. Manche geben den Anstoß für neue Arbeiten oder migrieren als Ganzes in diese und verändern dabei ihre Form. Mit ihrem Werk bewegt sich Katarína Dubovská weit weg von einer gängigen Verwendung und Reflexion des Mediums. Indem sie die geläufigen Formate des Fotografischen hinter sich lässt, gelingt es ihr, die Vorstellung des Fotografischen nach vorn, ins Offene zu führen und eine Spekulation darüber zu entzünden, welche Erscheinungsformen das Fotografische in der Zukunft annehmen könnte.

*Christin Müller*

- 1 Daniel Rubinstein: »Was ist Fotografie im 21. Jahrhundert?«. In: ders., *Fotografie nach der Philosophie*, Leipzig 2020, S. 142–151, hier S. 150f.
- 2 Sara Cwynar im Gespräch mit der Autorin am 24. September 2020.
- 3 John Berger: *Ways of Seeing*. Episode 4, <https://www.youtube.com/watch?v=5jTUEbm731Y> (letzter Zugriff: 27.10.2020).
- 4 Sara Cwynar im E-Mail-Austausch mit der Autorin am 17. November 2020.
- 5 Sophie Thun im Gespräch mit der Autorin am 27. Oktober 2020.
- 6 Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung*. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln 1999, S. 191.
- 7 Ebd.
- 8 Orit Gat: »Körper und Bild«. In: *Camera Austria* 142 (2018), S. 45–56, hier S. 47.
- 9 Vgl. Ulrich Pohlmann: »Zwischen Bildungserlebnis und süßem Nichtstun: Die Grand Tour in der Malerei, Fotografie und Literatur des 19. Jahrhunderts«. In: Gerhard Finckh u. a. (Hg.), *Bella Italia. Fotografien und Gemälde 1815–1900*, Heidelberg, Berlin 2012, S. 14–25, hier S. 16.
- 10 Isabella Smith: »Philipp Goldbach's Meditations on Changing Technology«, <https://www.artsy.net/article/artsy-philipp-goldbach-s-meditations-on-changing-technology> (letzter Zugriff: 26.07.2021).
- 11 Vilém Flusser: *Ins Universum der technischen Bilder*, 6. Aufl., Göttingen 1999, S. 9.
- 12 Katarína Dubovská in der unveröffentlichten Projektbeschreibung zur Ausstellung der Arbeit in der Galerie ASPN in Leipzig, 2020.
- 13 Katarína Dubovská: »Artist Statement«. In: Katarína Dubovská 2017–2020, digitales Portfolio, 2020.
- 14 Vgl. André Gunthert: »Einführung: Das fluide Bild«. In: ders., *Das geteilte Bild. Essays zur digitalen Fotografie*, Konstanz 2019, S. 13–21, hier S. 16f.

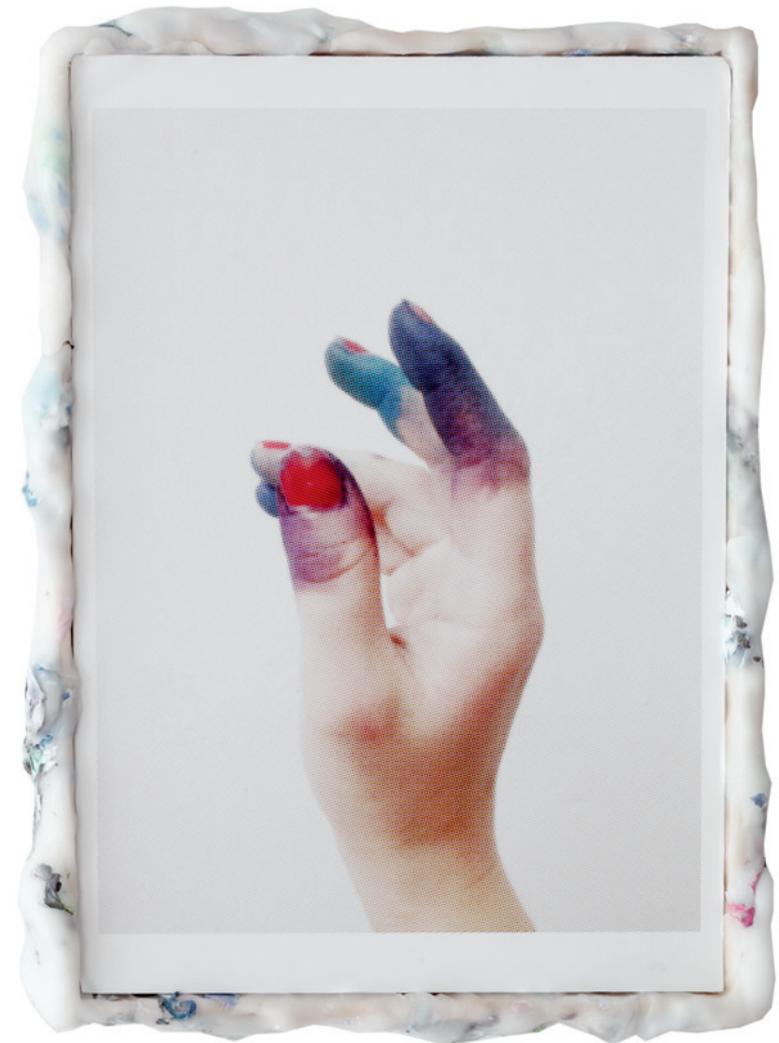


Abb. 24  
Katarína Dubovská, UPATEOA\_hybrid (P2P File Sharing), 2017/2019,  
aus der Werkgruppe: UPATEOA\_hybrid, 2018–2020  
Pigmenttintenstrahl Druck auf nano-beschichtetem Papier,  
Blatt: 28,5 x 20,4 cm

## Kurzbiografien

### Sara Cwynar

Sara Cwynar wurde 1985 in Vancouver, Kanada geboren und lebt in Brooklyn, New York. Sie studierte English Literature an der University of British Columbia, Vancouver und erwarb anschließend einen Bachelor of Design an der York University, Toronto sowie einen Master of Fine Arts an der Yale University, New Haven.

### Sophie Thun

Sophie Thun wurde 1985 in Frankfurt am Main geboren, ist in Polen aufgewachsen und lebt heute in Wien, Österreich. Sie studierte Grafik an der Kunstakademie in Krakau, Polen und Malerei und Fotografie an der Akademie der Bildenden Künste in Wien.

### Katarína Dubovská

Katarína Dubovská wurde 1989 in Ružomberok, Slowakei geboren und lebt in Leipzig. Sie studierte Bildende Kunst an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, an der UMRUM Akademie für Kunst, Architektur und Design in Prag, Tschechien und an der Zürcher Hochschule der Künste, Schweiz.

### Philipp Goldbach

Philipp Goldbach wurde 1978 in Köln geboren, wo er auch heute lebt und arbeitet. Er studierte zunächst Kunstgeschichte, Soziologie und Philosophie an der Universität zu Köln, erwarb ein Diplom an der Kunsthochschule für Medien, Köln und promovierte anschließend im Fach Kunstgeschichte an der Universität zu Köln.

### Talisa Lallai

Talisa Lallai wurde 1989 in Frankfurt am Main geboren und lebt in Düsseldorf. Sie studierte Freie Kunst an der Kunstakademie Düsseldorf.

## Vermittlungsangebote zur Ausstellung\*

### Öffentliche Führungen\*

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

### Dialogführung\*

Donnerstag, 20.01.2022, 18 Uhr, Katrin Thomschke im Dialog mit Lena Holbein (Kunstgeschichtliches Institut der Goethe-Universität, Frankfurt am Main)

### Kuratorinnenführung\*

Donnerstag, 28.10.2021, 18 Uhr; mit Katrin Thomschke

Donnerstag, 09.12.2021, 18 Uhr; mit Christina Leber

### 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 für die Kinder und ihre Eltern bereit.

### Kunst für Kids\*

Neben den individuell buchbaren Workshops bieten wir an jedem letzten Freitag im Monat von 15.30 bis 17.30 Uhr »Kunst für Kids« an. Eine Altersbegrenzung gibt es nicht. Die Teilnehmenden können alleine oder in Kleingruppen zu uns kommen und sich durch eigene künstlerische Praxis den Themen der Ausstellung annähern. Eltern 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. Nächste Termine:

Donnerstag, 23.09.2021, 16.30 bis 18.30 Uhr

Dienstag, 26.10.2021, 16.30 bis 18.30 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/90 min/120 min

\* Aufgrund der anhaltenden Corona-Situation kann es kurzfristig zu Einschränkungen der Vermittlungsangebote kommen. Aktuelle Informationen erhalten Sie auf unserer Homepage: <http://kunststiftungdzbank.de>

# Workshops

## **Workshop I** (Primarstufe, Sek I)

### **Eine Welt, viele Wirklichkeiten**

Die Künstlerin Talisa Lallai, die in Deutschland geboren ist, nimmt uns in ihrer Arbeit »Autosole« mit auf eine Reise durch Italien, das Land der Herkunft ihrer Eltern. Für Talisa Lallai selbst war Italien immer ein Urlaubsland: Es war ihr fremd und vertraut zugleich. Sie hat dort menschenleere Gärten und Landschaften, Ausgrabungsstätten und historische Gebäude fotografiert. Darüber hinaus hat sie kleine meditative Filme hergestellt, die wie bewegte Bilder wirken, zum Beispiel das Spiel des Wassers an einer Felsenküste. Sie ergänzt ihre Installationen im Raum durch alte Postkarten, Briefmarken und Bücher, die sie auf Reisen gesammelt oder von ihrer Mutter erhalten hat.

In der Kunstführung stellen wir uns die Frage, inwieweit auch unsere Herkunft oder die Herkunft unserer Eltern unsere Wahrnehmung und unsere Ideen von etwas geprägt hat, und tauschen uns über unsere eigene(n) Geschichte(n) und die daraus entstehenden Vorstellungen von Dingen und Orten aus. So wird uns unsere jeweilige Identität bewusst und wir entwickeln ein Gespür dafür, dass Herkunft und Identität Einfluss auf die Werke von Künstlerinnen und Künstlern haben können. Wir stellen fest, wie stark »leben« und »Erfahrungen machen« miteinander verbunden sind. Im Workshop gestalten wir unsere eigenen Urlaubsbilder und -landschaften als Collagen und lassen unserer Fantasie freien Lauf. Die unterschiedlichen Ergebnisse betrachten wir am Ende gemeinsam und tauschen uns darüber aus.

## **Workshop II** (Sek. I und Sek. II)

### **Vom Objekt zum Foto und wieder zurück**

In ihrer raumgreifenden Installation »Intertwined Conditions« beschäftigt sich die Künstlerin Katarína Dubovská mit der Wahrnehmung und der Zusammensetzung moderner fotografischer Bilder (Pigmentdrucke). Nachdem sie sie in Ausstellungen gezeigt hat, zerlegt die Künstlerin ihre eigenen Fotografien wieder in ihre materiellen Bestandteile. Heraus kommen dabei unter anderem Pappmaché und in Plastikbeuteln gesammelte extrahierte Druckertinten. Neben der Beschaffenheit des Materials untersucht die Künstlerin, auf welche Weise wir Bilder lesen können und wie sie uns zugänglich gemacht werden. Was geschieht mit dem Inhalt der Fotografien, wenn sich deren Form verändert? Ist die Aussage noch immer vorhanden, auch wenn sie nicht mehr sichtbar ist? Was ist überhaupt die »Aussage« einer Fotografie?

Wir erforschen in der Kunstführung die Vielfalt des fotografischen Materials. Im anschließenden Workshop zerlegen wir von uns selbst hergestellte und ausgedruckte Fotografien in mögliche Bestandteile und diskutieren darüber, wie sich diese Ver- und Bearbeitung auf die Bildinhalte der eigenen künstlerischen Arbeit auswirkt. Am Schluss schauen wir uns die verschiedenen Werke an und diskutieren sie in der Gruppe.

## **Workshop III** (Sek I, Sek II und gymnasiale Oberstufe/Kerncurriculum

Q 2.1, Q 2.2, Q 4.3, Q 4.4)

### **Alles was ich bin**

Die Künstlerin Sophie Thun gewährt uns in ihrer analog hergestellten Arbeit »All Things in My Apartment Smaller Than 8 x 10“« einen sehr persönlichen Einblick in ihr Leben. Alle Gegenstände aus ihrer Wohnung, die kleiner als 8 x 10 Inches (20,3 x 25,4 Zentimeter) sind, belichtet sie direkt auf Fotopapier, so dass Fotogramme entstehen, also Fotografien, die ohne Kamera hergestellt werden.

In der Kunstführung schauen wir uns die Bilder genau an und diskutieren, was uns die abgebildeten Gegenstände über die Künstlerin verraten können. Besitzt sie viel oder wenig? Sammelt sie vielleicht etwas? Sind es eher geläufige oder ungewöhnliche Gegenstände? Wir stellen uns selbst die Frage, was wir eigentlich alles besitzen, wie diese Dinge uns formen und was sie über uns aussagen. Im Workshop gehen wir auf verschiedene Möglichkeiten der Darstellung von Selbstporträts ein. Wir gestalten »Abdrücke« von uns in Form von Fotogrammen, indem wir Gegenstände, die wir gerade bei uns haben, oder Teile unseres Körpers mit Hilfe der Cyanotypie (»Eisenblaudruck«) erscheinen lassen. Zusätzlich arbeiten wir mit Techniken von Collage und Text. Die so entstandenen Selbstporträts besprechen wir anschließend.

## **Workshop IV** (gymnasiale Oberstufe/Kerncurriculum Q 2.5, Q 4.3, Q 4.4)

### **Eins, zwei, drei, viele**

Die Künstlerin Sara Cwynar beschäftigt sich in ihren Kunstwerken mit der Bilderflut, der wir in den Sozialen Medien und im Alltag ausgesetzt sind. Durch Überlagerung oder das Freistellen von Motiven – also ihre Loslösung von einem Hintergrund – erschafft sie neue Welten in Form von digitalen Collagen und Filmen. Ganz gleich, ob es sich um ein altes Kunstwerk oder einen Lippenstift aus der Werbung handelt – alle Motive haben hier die gleiche Wertigkeit. Es scheint sich parallel so vieles gleichzeitig zu ereignen, dass es schwierig ist, alle Bilder und Ebenen gleichermaßen zu erfassen.

In der Kunstführung schauen wir uns ihre Arbeiten genauer an und stellen uns die Frage, was durch diese vielen Eindrücke mit uns und unserer Wahrnehmung passiert. Können wir all die Eindrücke, die wir den Tag über aufnehmen, überhaupt verarbeiten? Erfahren wir dies als bereichernd oder als belastend? Wir diskutieren die unterschiedlichen Aspekte dieser Bilderflut. Im Workshop zerlegen wir die Bilder von Sara Cwynar wieder in ihre einzelnen Bestandteile (Motive, Figuren, Ensembles usw.) und eignen uns so die von ihr und den Sozialen Medien produzierte Bilderflut selbst an. Diese herausgelösten Bestandteile werden dann in individueller Ordnung wieder zu Papier gebracht. Am Ende besprechen wir die unterschiedlichen Ergebnisse.

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

## Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung  
»Förderstipendium. Sophie Thun und Sara Cwynar«  
22.09.2021 – 05.02.2022

### Herausgeberin

Christina Leber

### Redaktion

Katrin Thomschke

### Bildredaktion

Jana Zimmermann

### Texte

Christina Leber

Christin Müller

### Lektorat

LEKTORATPHILOSOPHIE.DE

### Grafische Gestaltung

Burkardt | Hotz

Büro für Gestaltung GbR

GABC GmbH

### Produktion und Druck

KOMMINFORM GmbH & Co.KG

ColorDruck Solutions GmbH

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

Printed in Germany

Printausgabe:

ISSN 2748-3681

ISBN 978-3-9823290-1-7

Urheberrechtshinweis:

Alle Inhalte in dieser Publikation sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, urheberrechtlich geschützt.

Die Rechte an den Texten liegen bei den jeweiligen Verfasserinnen und Verfassern,

die Rechte an den Abbildungen bei den jeweiligen Künstlerinnen und Künstlern.

© 2021 VG Bild-Kunst für: Philipp Goldbach, Sophie Thun

DZ BANK Kunststiftung gGmbH

Platz der Republik

60325 Frankfurt am Main

Telefon +49 69 7447 42030

[info@kunststiftungdzbank.de](mailto:info@kunststiftungdzbank.de)

<http://kunststiftungdzbank.de>

Vertretungsberechtigte

Geschäftsführerinnen:

Dr. Christina Leber

Dr. Kirsten Siersleben

Gesellschafterin:

DZ BANK AG

## Ausstellung

### Kuratorin der Ausstellung

Christina Leber

### Registar und Organisation

Dietmar Mezler

### Mitarbeiter Ausstellungshalle

Lena Martin

Lorenz Rauschenberger

Fabian Zimpel

### Kunstpädagogik

Juliane Kutter

### Kunstvermittlung

Ela Dutta, Berby Krägefsky,

Juliane Kutter, Lena Martin,

Robert Mondani, Sonja Palade,

Katja Schöwel, Jan Steuer

### Konservatorische Betreuung

Dierk Gessner

### Ausstellungsrealisation

Dierk Gessner, Kurt Hofmann,

Stephan Zimmermann Lightsolutions,

hasenkamp Internationale Transporte

GmbH

### Presse

Freya Ruckelshausen

### Öffnungszeiten

Dienstag bis Samstag 11 bis 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](mailto:vermittlung@kunststiftungdzbank.de)

Eingang: Cityhaus I

Friedrich-Ebert-Anlage

Nahverkehrshaltestelle:

»Platz der Republik«

Öffentliches Parkhaus:

»Westend«

Telefon +49 69 7447 42030

[info@kunststiftungdzbank.de](mailto:info@kunststiftungdzbank.de)

<https://kunststiftungdzbank.de>

[instagram.com/kunststiftungdzbank](https://www.instagram.com/kunststiftungdzbank)

Nutzen Sie für Ihre Beiträge

in den Sozialen Netzwerken

#kunststiftungdzbank

DZ BANK  
KUNST  
STIFTUNG



Der Weg zu uns  
einfach und mobil!  
Einfach QR-Code  
abscannen.