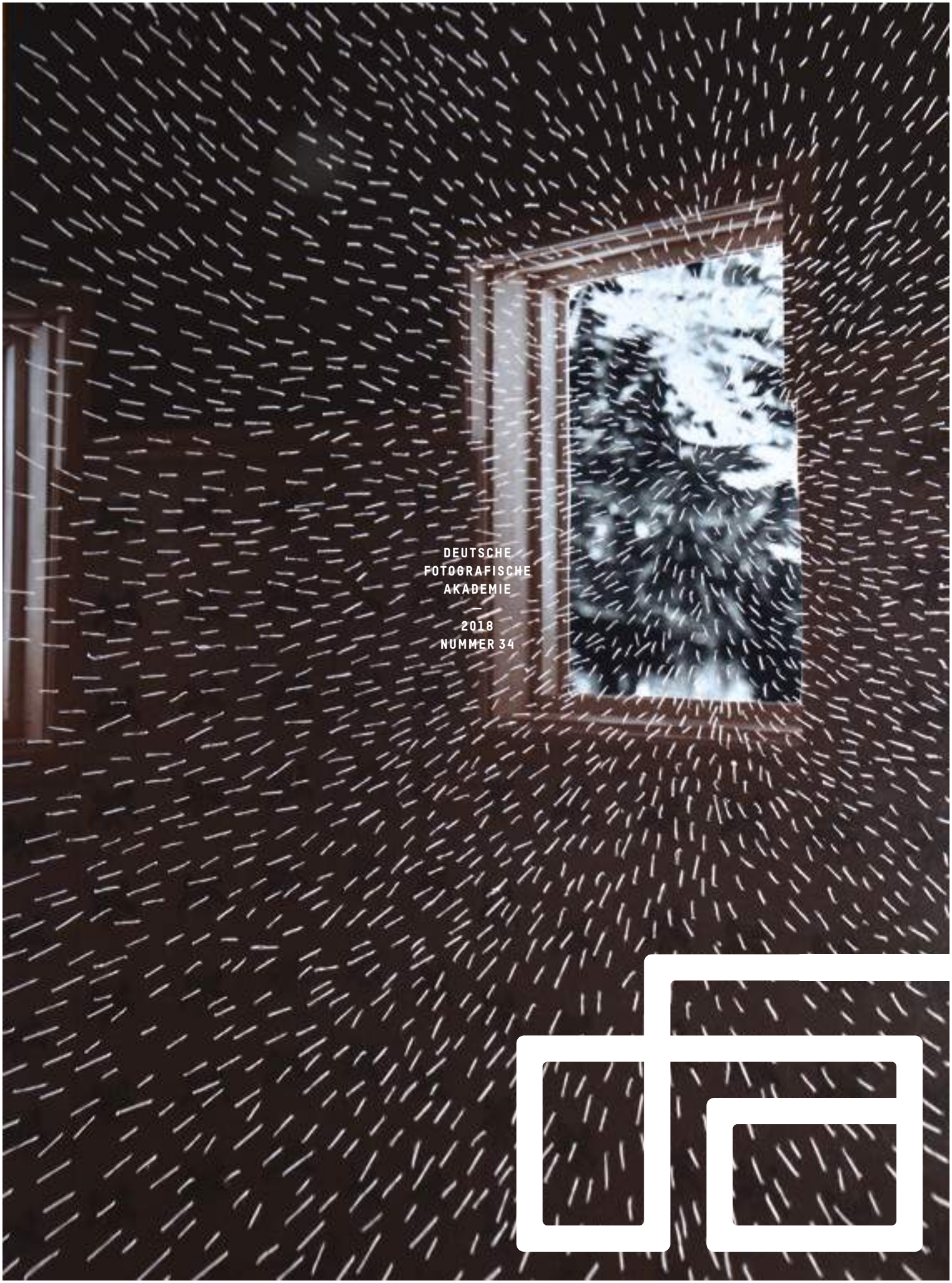


DEUTSCHE FOTOGRAFISCHE AKADEMIE

2018
NUMMER 34

EDITORIAL

Liebe Freunde der guten Fotografie, liebe Leser,

Die Deutsche Fotografische Akademie (DFA) ist neben dem handwerklich ausgerichteten "Centralverband deutscher Berufsfotografen" der älteste Zusammenschluss professioneller Fotografen und Fotografinnen in Deutschland. Seit der Gründung im Jahr 1919 – damals noch unter dem Namen "Gesellschaft Deutscher Lichtbildner" (GDL) – widmet sich der Verband vor allem der künstlerischen, nicht auftragsgebundenen Fotografie. Die wichtigsten Aktivitäten sind öffentliche Präsentationen und Diskussionen über die Möglichkeiten der künstlerischen Fotografie. Zur Förderung dieses Mediums organisieren wir Ausstellungen, geben jährlich dieses Magazin heraus und verleihen im dreijährigen Turnus die David-Octavius-Hill-Medaille, zusammen mit dem Kunstpreis der Stadt Leinfelden-Echterdingen. Mit 5.000 Euro dotiert, ging diese Auszeichnung an bedeutende Fotografinnen und Fotografen wie zum Beispiel an Dieter Appelt, Bernhard Prinz, Alex Webb, Viviane Sassen oder Helmut und Gabriele Nothhelfer.

Nun passierte es in diesem Frühjahr: Mitten in den Verhandlungen über das Jubiläumsjahr 2019 zum 100jährigen Bestehen der DFA und seiner Feier in Leinfelden-Echterdingen hat der dortige Oberbürgermeister Roland Klenk uns im Februar schriftlich mitgeteilt, dass er die Zusammenarbeit mit der DFA weitgehend beendet. Diese Kooperation hatte seit der frühen Nachkriegszeit bestanden, als der in Leinfelden-Echterdingen ansässige Fotograf Willi Moegle die GDL neu belebte. Daher ist auch der formale Sitz der Akademie bis heute Leinfelden-Echterdingen. Die Kommune LE hatte der GDL/DFA Tagungsräume zur Verfügung gestellt, die Publikation „Bulletin" – später „Magazin" – finanziell bezuschusst, Ausstellungen unterstützt und seit 1988 ihren städtischen Kunstpreis mit der David-Octavius-Hill-Medaille verbunden. Außerdem hatte LE in den 1980er Jahren einen großen Teil der DFA-Bildersammlung erworben und zusammen mit einem DFA-eigenen Bildbestand sowie dem Schriftgutbestand der Akademie im Stadtarchiv LE untergebracht. Vor allem hatte die GDL/DFA seit Jahrzehnten ihre Frühjahrstagung in LE veranstaltet. OB Klenk hat uns nun mitgeteilt, dass die Stadt von dieser umfangreichen Kooperation vorerst nur die Archivierung der Bild- und Schriftgutbestände fortführt. Wir haben Herrn Klenk daraufhin unser Bedauern mitgeteilt. Der langjährige Akademie-Präsident Prof. Gottfried Jäger schrieb uns dazu: „Das Ende der DFA in Leinfelden-Echterdingen ist ein geschichtsträchtiges Ereignis, jedenfalls für unser Fach. Wie Donaueschingen einen Platz in der Musikgeschichte, so hat Leinfelden-Echterdingen einen Platz in der Fotografie geschichte der Nachkriegszeit, zumindest in Westdeutschland."

Mit herzlichen Grüßen,
Ingo Taubhorn, Celina Lunsford, Jürgen Scriba,
Andreas Langen, Wolfgang Zurborn
Präsidium der Deutschen Fotografischen Akademie

FOTO

[NEUE MITGLIEDER 2018]

[01] **JOHANNA DIEHL** DAS IMAGINÄRE STUDIO & EUROTOPIANS

[02] **CLAUDIA FÄHRENKEMPER** ARMOR

[03] **GISOO KIM** STICKEREI UND FOTOGRAFIE

[04] **ARWED MESSMER** POTSDAMER PLATZ, RAF

[05] **NIKITA TERYOSHIN** HORMLOSES ERBE

[06] **LOREDANA NEMES** NADELSTREIFEN, VERSCHLEIERTE MÄNNER

[PORTFOLIOWALK 2018]

[P] **PORTFOLIOWALK** AUSWAHL

+

[2018]

NEUE MITGLIEDER

Zu jeder Tagung laden DFA-Mitglieder Gäste ein, die ihre Arbeiten dem Publikum präsentieren. Überzeugt diese Vorstellung, wird den Gästen die Mitgliedschaft angeboten, so dass sie ihrerseits neue Gäste einladen können. So entsteht ein Netzwerk des Gesprächs über Fotografie.

[01]

JOHANNA DIEHL
DAS IMAGINÄRE STUDIO & EUROTOPIANS

»Ihr Blick auf die vergessenen oder vom Verschwinden bedrohten Archive und Orte unserer Kultur eröffnet auf ganz eigene Weise einen anderen Umgang mit Erinnerung.«

[FOTO 1] DAS IMAGINÄRE STUDIO I (Hermann Scherchens Rotierender Nullstrahler, Studio für Elektroakustische Musik, Akademie der Künste Berlin), gelatin silver print on fiber paper, framed, 2017, 102 x 127 cm, Ed. 3 + 1AP

[FOTO 2] Installationsansicht Johanna Diehl, Das imaginäre Studio, Akademie der Künste Berlin, 2017

[FOTO 3] FRIEDMAN II (Boulevard Garibaldi), 2013, C-Print, 91 × 72 cm

[FOTO 4] BINI XV (La Cupola/Antonioni), 2013, C-Prints (Diptychon), 97 × 156 cm

[FOTO 5] LOVAG I (Prototype/Forêt), 2013, C-Print, 182 × 144 cm

[FOTO 6] DAS IMAGINÄRE STUDIO VII (Experimentalstudio des Südwestdeutschen Rundfunk, Freiburg/Breisgau), c-prints, two parts, framed, 2017, 102 x 166 cm (each 102 x 82 cm), Ed. 3 + 1AP

[01.2]

[01.4]

[02]

CLAUDIA FÄHRENKEMPER
ARMOR

» ARMOR erzählt von Glaube, Liebe, Hoffnung, von Verletzlichkeit, aber auch von Macht und Reichtum. « — CLAUDIA FÄHRENKEMPER

[FOTO 1] ARMOR W 06-14-3 courtesy Kunsthistorisches Museum Wien, 50 x 60cm, Silbergelatineabzug

[FOTO 2] ARMOR W 06-15-2 courtesy Kunsthistorisches Museum Wien, 50 x 60cm, Silbergelatineabzug

[FOTO 3] ARMOR D 02-11-3 courtesy Rüstkammer Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 50 x 60cm Silbergelatineabzug

[FOTO 4] ARMOR W 01-15-2 courtesy Kunsthistorisches Museum Wien, 50 x 60cm, Silbergelatineabzug

[FOTO 5] ARMOR W 07-11-2 courtesy Kunsthistorisches Museum Wien, 50 x 60cm, Silbergelatineabzug

[FOTO 6] ARMOR W 03-14-3 courtesy Kunsthistorisches Museum Wien, 50 x 60cm, Silbergelatineabzug

[FOTO 7] ARMOR W 12-14-1 Courtesy Kunsthistorisches Museum Wien, 50 x 60cm, Silbergelatineabzug

[FOTO 8] ARMOR W 02-11-2 courtesy Kunsthistorisches Museum Wien, 50 x 60cm, Silbergelatineabzug

[03]

GISOO KIM
STICKEREI UND FOTOGRAFIE

»Ich verbinde zwei Orte, die nicht zusammengehören –
einen offensichtlichen mit einem fremden Ort.« — GISOO KIM

[FOTO 1] Landschaft mit Weißenlinien, 100 x 70cm, 2018, Gestickt auf Fotocollage

[FOTO 2] Mädchen im Garten, 50 x 70cm, 2017, Gestickt auf Fotocollage

[FOTO 3] Zwei Mädchen, 50 x70cm, 2018, Gestickt auf Fotocollage

[FOTO 4] Mädchen mit Weißenlinien, 100 x70cm, 2018, Gestickt auf Fotocollage

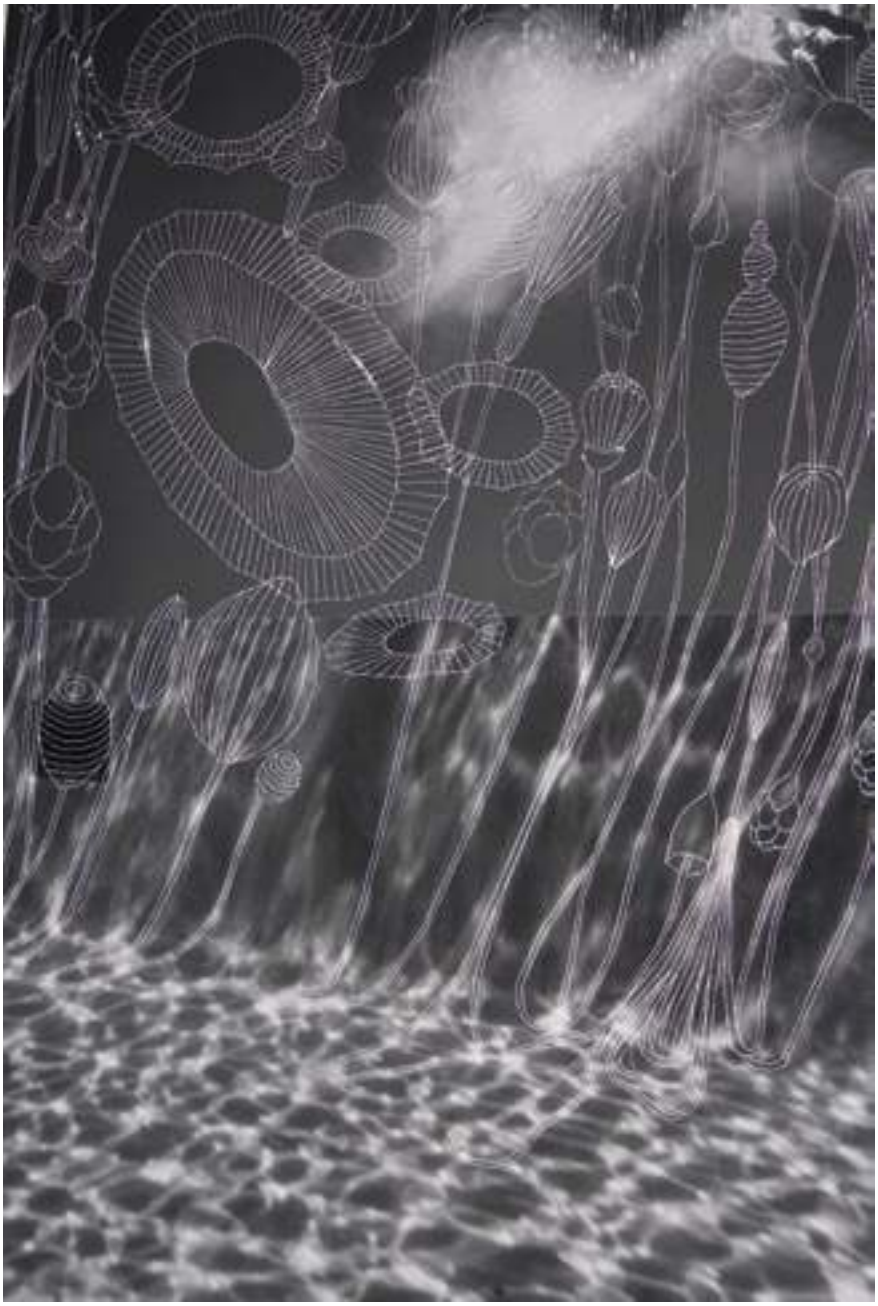
[FOTO 5] Verlängerte Landschaft, 140 x 90cm, 2012, Gestickt auf Fotocollage

[FOTO 6] Mädchen mit Landschaftslinien, 50 x70cm, 2018, Gestickt auf Fotocollage

[FOTO 7] Baumäste2. 100 x 70cm, 2017, Gestickt auf Fotocollage

[FOTO 8] Wasserlandschaft, 100 x 70cm, 2016, Gestickt auf Fotocollage

[FOTO 8] Kleid, 100 x 80 x 20cm, 2015, Gestickt auf Fotocollage



[04]

ARWED MESSMER POTSDAMER PLATZ ANNO ZERO RAF – NO EVIDENCE / KEIN BEWEIS

»Arwed Messmer gewinnt Aufnahmen, die in ganz anderer Absicht entstanden sind, neuen dokumentarischen Wert ab. Manchmal zeichnen sich in diesen Konstellationen Bilder ab, als wäre sie komponiert – Historienbilder der deutschen Geschichte.« — FLORIAN EBNER

[FOTO 1] 04_Popla_Fürstenhof

[FOTO 2] Folkwang_Doku19988_crop_flat

[FOTO 3] Folkwang_Doku20028

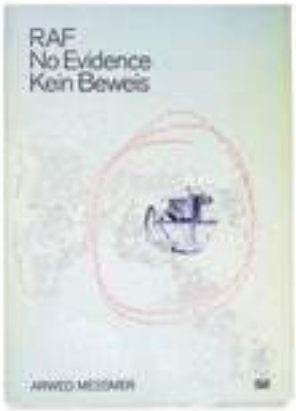
[FOTO 4] Folkwang_Doku20134

[FOTO 5-16] Buchrepros_RAF_NO_EVIDENCE

[FOTO 17] Folkwang_Doku20032.jpg

Siehe Chronik Seite 32

Links das Entrée des Hotels Fürstenhof am Leipziger Platz (höhere Preisklasse, internationales Niveau). Auf der gegenüberliegenden Seite der Bierpalast des Pschorr-Bräu-Hauses mit dem berühmten Blumenmarkt.


RAF
No Evidence
Kein Beweis
ARWED MESSMER

23
23A
SAFE*TY RI

[05]

NIKITA TERYOSHIN
HORNLOSES ERBE

»In meiner Arbeit „Hornloses Erbe" habe ich versucht, die Beziehung von Mensch, Tier und Maschine zu dokumentieren und neue Bilder jenseits der grünen Weide auf der Milchpackung zu finden. « — NIKITA TERYOSHIN

[FOTO 1] Fotograf und seine Assistenten bereiten eine Holstein Kuh für ein professionelles Katalogfotoshooting vor auf der 44. Schau der Besten, dem wichtigsten Wettbewerb für Zuchtkühe in Deutschland. Verden, 2017

[FOTO 2] Junge Kühe warten an einem Wasserbecken darauf, bei der German Masters Sale versteigert zu werden. Bitburg 2015

[FOTO 3] Vorführung eines modernen Klauenpflegestandes samt Kuh auf der Eurotier Messe. Die Kühe reagieren sehr gestresst auf die für sie unnatürliche waagerechte Lage. Hannover 2017

[FOTO 4] Ein Kuhmaskottchen posiert neben Kälberboxen auf einer Informationsveranstaltung anlässlich des Weltmilchtages eines kleinen Bio- Milchbetriebes. Münster, 2016

[FOTO 5] Bauer sprüht seine Kuh vor der Versteigerung bei der RUW Auktion an den wunden Stellen mit weißer Autolack Farbe an, um so einen besseren Verkaufspreis zu erzielen. Krefeld, 2015

[FOTO 6] Vorführung eines Melkkarussels auf der Eurotier Messe. Neben dem Melkroboter ist das Melkkarussell eine der beiden Möglichkeiten, um hunderte von Kühen in einem Betrieb gleichzeitig melken zu können. Hannover, 2017

[FOTO 8] Junge Züchterin und ihre Siegerkuh bei der Preisverleihung im Ring auf der 43. Schau der Besten. Verden, 2016

38
37

43. Schau der Besten
der Besten

[06]

LOREDANA NEMES
NADELSTREIFEN / BEYOND

»Sind wir das, die diese Männer verschleiern« — KATJA PETROWSKAJA

[FOTO 1] Nadelstreifen_Winfried_2015
[FOTO 2] Nadelstreifen_Moritz_2015
[FOTO 3] Nadelstreifen_Jürgen_2016
[FOTO 4] Nadelstreifen_Jan_2016
[FOTO 5] Nadelstreifen_Andreas_2016
[FOTO 6] Nadelstreifen_Joachim_2016
[FOTO 7] Nadelstreifen_Werner_2016
[FOTO 8] Nadelstreifen_Alexey_2016
[FOTO 9] Nadelstreifen_Sebastian_2016
[FOTO 10] Nadelstreifen_Thomas_2015
[FOTO 11] Nadelstreifen_Philip_2016
[FOTO 12] beyond_23_Fatih_Kreuzberg_2009
[FOTO 13] beyond_28_ÖNAL_SVGALA_Neukölln_2009
[FOTO 14] beyond_37_Kibris_Kreuzberg_2010
[FOTO 15] beyond_39_BAYRAM_Wedding_2010
[FOTO 16] beyond_21_Café_Esto_Neukölln_2008

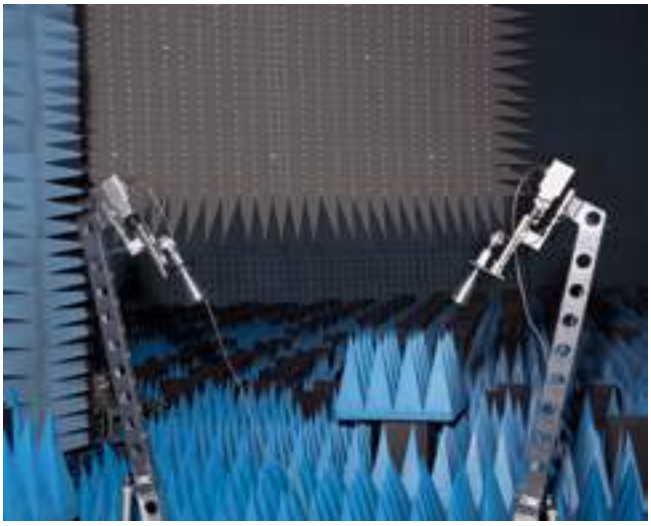
[2018]

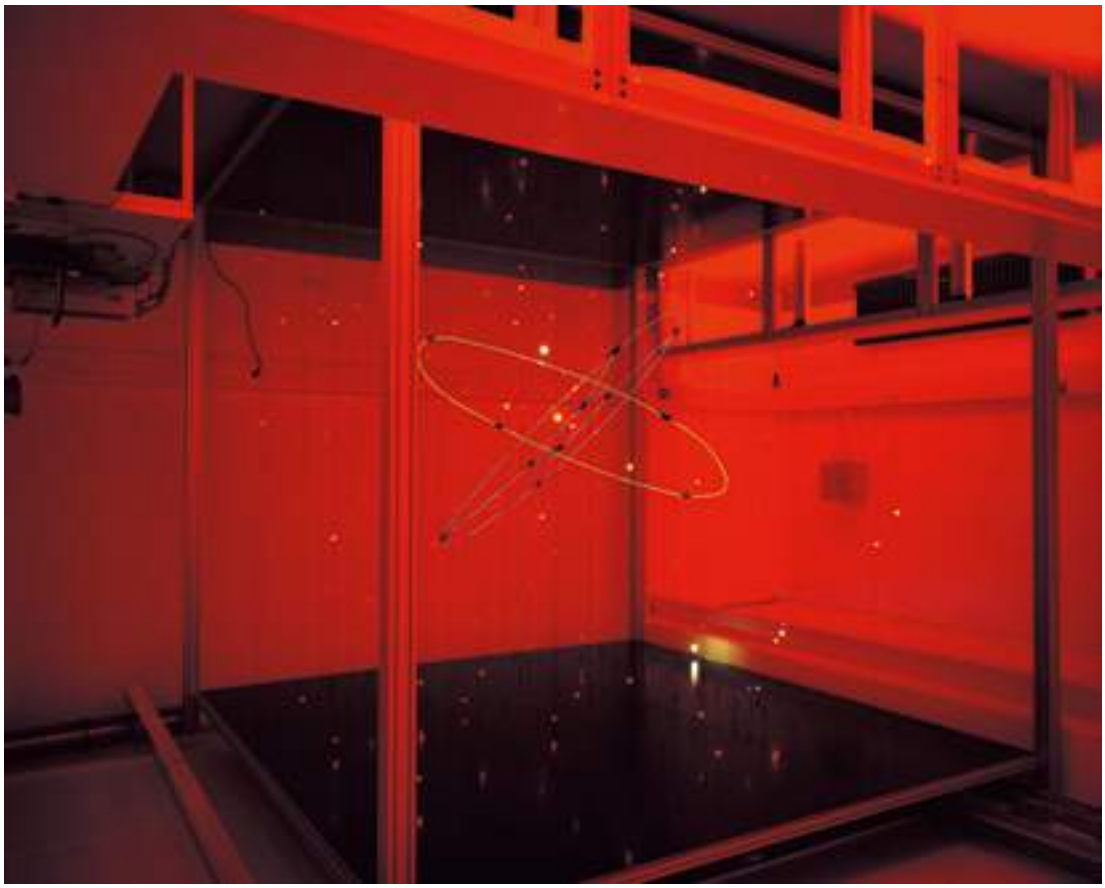
PORTFOLIOWALK AUSWAHL

Der Portfolio-Walk im Rahmen der Winter-Tagung wird alljährlich öffentlich ausgeschrieben. Das Präsidium wählt 20 Künstler, die ihre Arbeiten präsentieren. Hier eine Auswahl der letztjährigen Teilnehmer.

MICHELE BRANCATI
B-SIDE CIRCUS

TIM DECHENT
WIR SIND NICHT ALLEIN





ADELAIDE DI NUNZIO
UNFINISHED

MICHAEL HAUS
JUNGLE WARNING

[P5] portfoliowalk

STEFANIE MINZENMAY
HELLERAU

EMPORE

JUAN ARISTIDES OTAMENDIZ

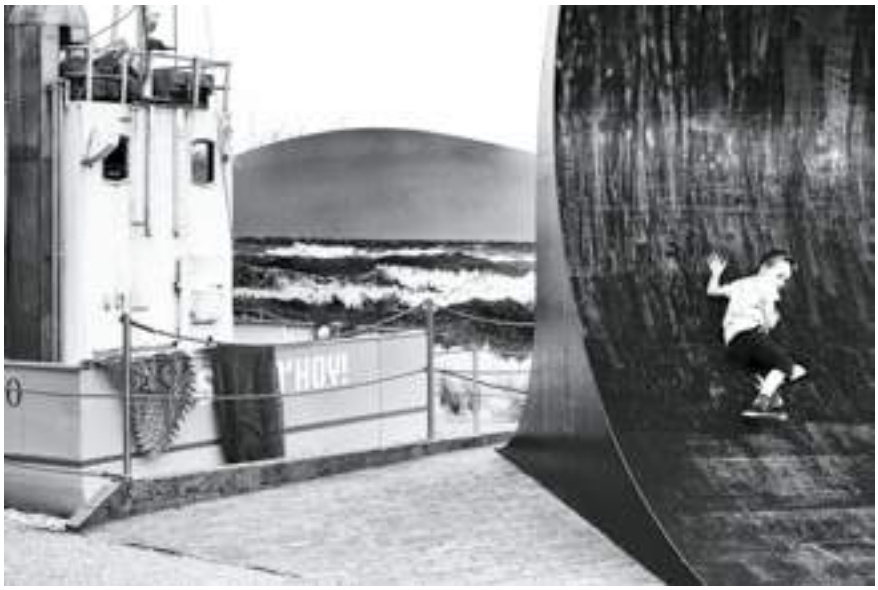
REPARTEROS*– PORTRAYS FROM THE HOOD

POLICIA

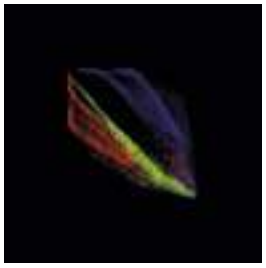
ARNE PIEPKE
GLAUBE, SITTE, HEIMAT

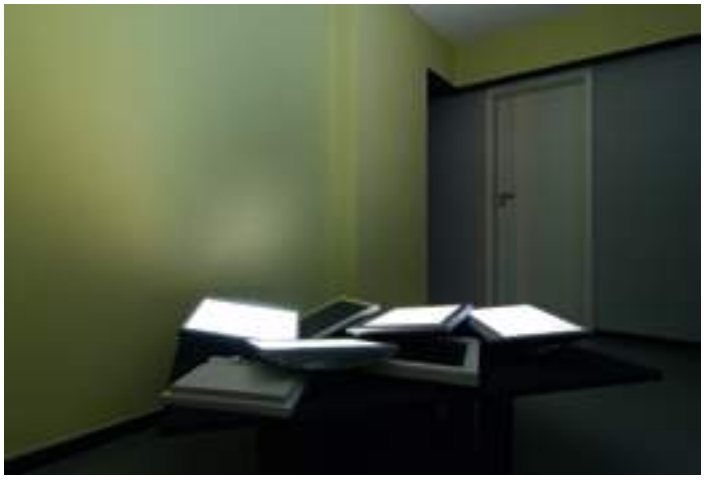
Glaube · Sitte · Heimat

OLIVER RASCHKA
THE WORLS IS NOT ENOUGH



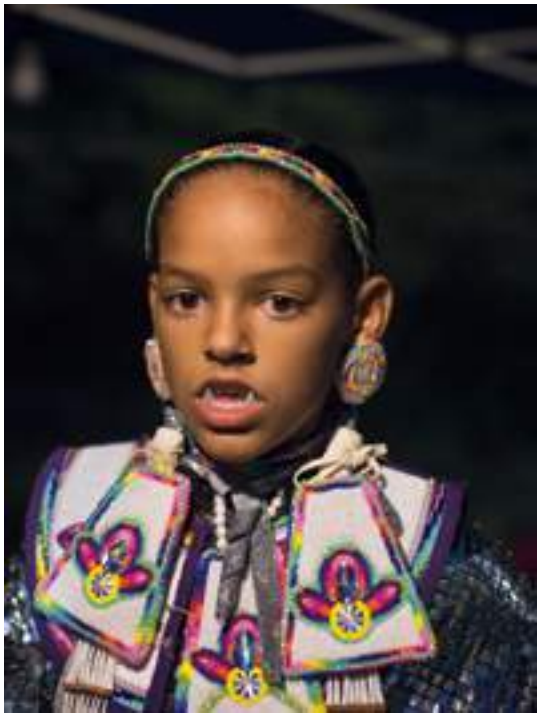
SARAH STRASSMANN
EXPANDED PICTURES



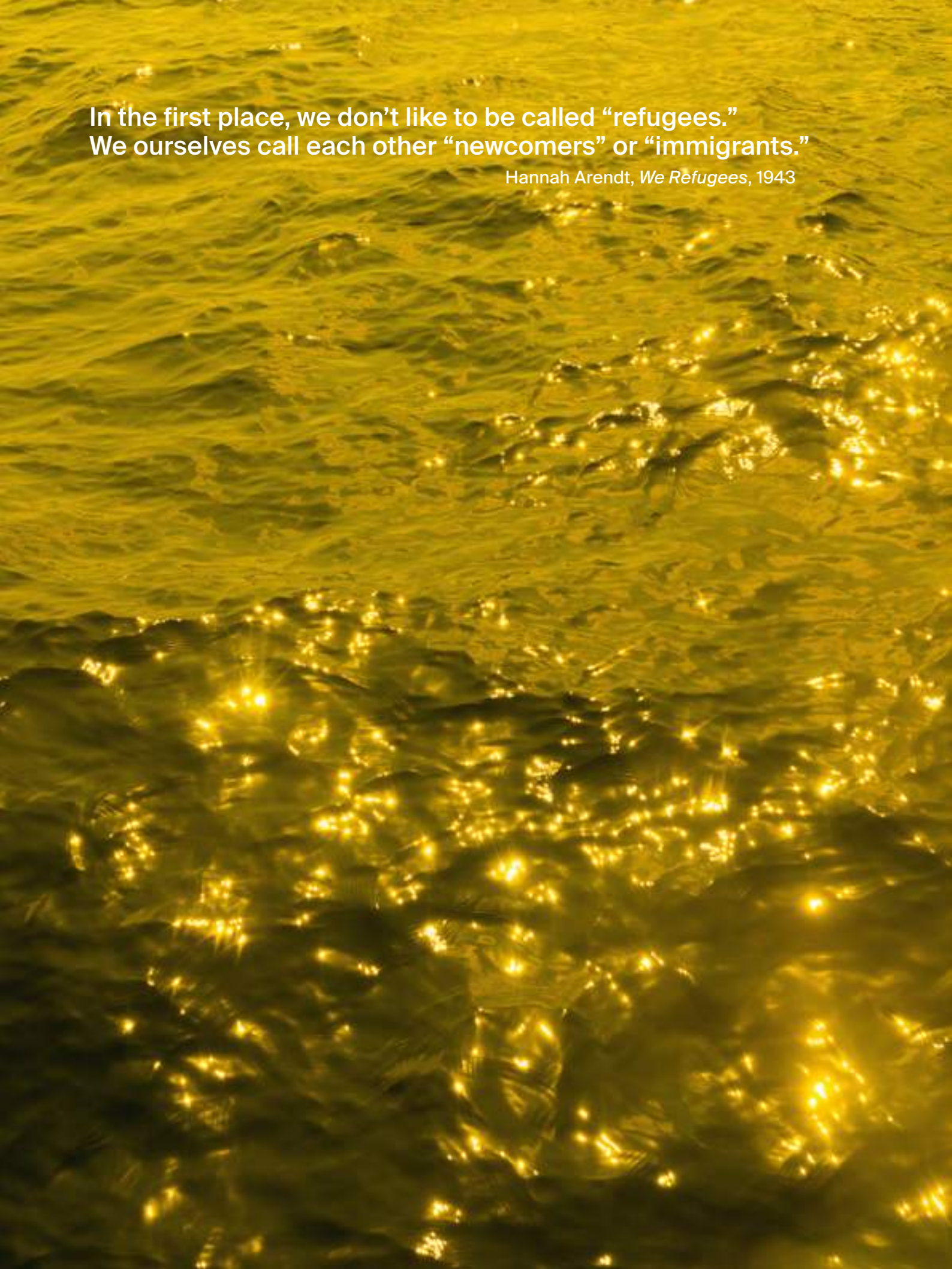


MARIA STURM

YOU DON'T LOOK NATIVE TO ME



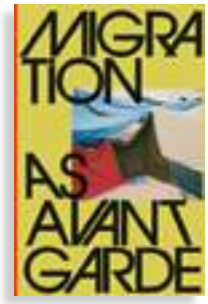
ANNA TIESSEN
KOMMANDO KORN



In the first place, we don't like to be called "refugees."
We ourselves call each other "newcomers" or "immigrants."

Hannah Arendt, *We Refugees*, 1943

1. PREIS
DUMMY AWARD
KASSEL
2018



Michael Danner
Migration as Avant-Garde

Hardcover, 120 Seiten, 20,7 x 31 cm

45,00 EUR
978-3-86206-718-3

VERLAG
KETTLER
www.verlag-kettler.de

TEXT

[NEUE MITGLIEDER 2018]

[01] JOHANNA DIEHL — SEITE 2
[02] CLAUDIA FÄHRENKEMPER — SEITE 4
[03] GISOO KIM — SEITE 6
[04] ARVED MESSMER — SEITE 8
[05] NIKITA TERYOSHIN — SEITE 10
[06] LOREDANA NEMES — SEITE 12

[PORTFOLIOWALK 2018]

[P] PORTFOLIOWALK AUSWAHL — SEITE 24

[REFLEXION]

ANDREA GNAM
BLINDE IN DER FOTOGRAFIE — SEITE 20

CHRISTIANE STAHL
NAUTILUS – SCHNECKEN, MUSCHELN UND ANDERE MOLLUSKEN IN DER FOTOGRAFIE — SEITE 26

[CHRONIK]

[01]

JOHANNA DIEHL
EUROTOPIANS

In der Arbeit DAS IMAGINÄRE STUDIO beschäftigt sich die Künstlerin Johanna Diehl mit dem utopischen und in die Zukunft verweisenden Potential der Apparaturen in den Elektronischen Studios der Nachkriegszeit in Deutschland und Frankreich. In den Fotografien zeigen die wie eingefrorene Skulpturen wirkenden Synthesizer, Mischpulte, Rauschgeneratoren, Tonbandmaschinen und Oktavfilter ein Potential des ‚noch nicht Gehörten'. In der Ausstellung der Akademie der Künste Berlin zeigte Diehl einen Ausschnitt ihrer umfangreichen Serie DAS IMAGINÄRE STUDIO im Dialog mit ihrer Arbeit EUROTOPIANS. Diese befasst sich mit der visionären Kraft eines anderen Bauens französischer, italienischer und deutscher Utopiker der 60er Jahre. Jenseits eines melancholischen Blicks auf das Gewesene zeugen die konzentrierten Fotografien vom unermüdlichen Forschergeist, der Suche nach Neuem, und spiegeln das spielerisch-experimentelle Denken dieser Zeit – in der Welt der Musik, als auch der Architektur – wider. Die vielteilige Wandinstallation erinnert an die Idee des imaginären Museums von André Malraux, um sich dem europäischen Phänomen des Aufbruchs in den Künsten zu nähern.

2017 erschien die Publikation *Johanna Diehl/Niklas Maak: EUROTOPIANS* im HIRMER Verlag.

[BIOGRAFIE]

Johanna Diehl wurde 1977 in Hamburg geboren. Sie lebt und arbeitet in Berlin. Diehl studierte Fotografie und Bildende Kunst an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig bei Prof. Timm Rautert, Boris Mikhailov und als Meisterschülerin bei Prof. Tina Bara sowie an der Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris bei Christian Boltanski und Jean-Marc Bustamante. Ihre Arbeiten werden in nationalen und internationalen Ausstellungen gezeigt (Bucerius Kunst Forum Hamburg, Anderson Gallery Buffalo/NY, Pinakothek der Moderne München, Akademie der Künste, Berlin, Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe, Multimedia Art Museum, Moskau) und befinden sich in der Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland, der Stiftung für Fotografie und Kunstwissenschaft Ann und Jürgen Wilde, der DZ Bank Kunstsammlung und in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen sowie der Sammlung der Pinakothek der Moderne in München. Die Künstlerin erhielt zahlreiche Auszeichnungen und Stipendien. U. a. Stiftung Kunstfonds, Bonn, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, Konrad-Adenauer-Stiftung (EHF), Berlin und der deutschen Akademie Villa Massimo (Casa Baldi) in Rom.

Johanna Diehl, von ARTE Metropolis zuletzt als Archäologin der jungen deutschen Fotografie bezeichnet, nähert sich in ihrer Arbeit meist der Frage nach einem spezifisch europäischen Gedächtnis. Ihr Blick auf die vergessenen oder vom Verschwinden bedrohten Archive und Orte unserer Kultur eröffnet auf ganz eigene Weise einen anderen Umgang mit Erinnerung, als es uns die öffentlichen Geschichtsschreibungen oder Erzählungen lehren. Johanna Diehls fotografische Praxis kann, so bezeichnete es einmal die Kunstwissenschaftlerin Miriam Paeslack, als eine andere Form der ‚Geschichtsschreibung' bezeichnet werden.

„Diehls gesamtes Werk lässt sich als ein zwischen unterschiedlichen Polen schwingendes Ausloten von gegensätzlichen Bestrebungen und Handlungsweisen verstehen: Dem Neuaufbruch im Nachkriegsdeutschland und seiner Manifestation in architektonischen Utopien stellt sie Stagnation und Realitätsverneinung gegenüber – wie in Arbeiten aus den Serien Gefrorene Räume (2006) und Ein ruhiger Tag (2016). Politische Zäsuren wie die des Italienischen Faschismus (Borgo, Romanita, Alleanza, Ufficio, 2011-2014), der andauernden politischen und ideologischen Spaltung Zyperns (Displace 2009), oder in der postsozialistischen Ukraine (Ukraine Series 2013) markieren fotografisch Momente solcher Stagnation, aber auch des Umbruchs und der fragilen, offenen Situation, aus der potentiell ein neuer Geist hervorgeht. Die Faszination für das Utopische und die Überwindung der Katastrophen des 20. Jahrhunderts ist besonders spürbar in den jüngeren Arbeiten Eurotopians (2013) und Das imaginäre Studio (2016). Letztere betrachtet das utopische und in die Zukunft verweisende Potential der Apparaturen in den elektronischen Studios der Nachkriegszeit in Deutschland und Frankreich; während erstere von architektonischen und räumlichen Visionen der 60er und 70er Jahre zeugt, die nie Realität wurden." (Miriam Paeslack)

[02]

CLAUDIA FÄHRENKEMPER

AMOR

Die „Armor"-Arbeiten widmen sich repräsentativen Prunk- und Turnierrüstungen, die eigens für Kaiser, Könige und große Feldherren zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert angefertigt wurden und die weltweit in bedeutenden Militaria- und Rüstungssammlungen anzutreffen sind. Die Aufnahmen sind überwiegend in der Hofjagd- und Rüstkammer des Kunsthistorischen Museums Wien entstanden, aber auch in den Sammlungen des Braunschweigischen Landesmuseums, des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg und den Staatlichen Museen der Stadt Dresden. Auch die ungewöhnliche Ned-Kelly-Rüstung aus der State Library of Victoria im australischen Melbourne ist Bestandteil der Serie.

Form, Ausstattung und Emblematik der Rüstungen, ihre skulpturale Qualität faszinieren mich ebenso wie die Vorstellung, dass historische Personen diese Rüstungen als schützende Gehäuse leibhaftig getragen haben. Die Aufnahmen sind als Brustportraits angelegt, da es mir nicht um die Dokumentation von unterschiedlichen Rüstungstypen geht, sondern um die skulpturale und materielle Präsenz der Harnische und somit der in absentia „Portraitierten". Aus ihrem musealen Präsentationszusammenhang entbunden, fotografiere ich sie vor neutralem, meist dunklem Hintergrund, analog und mit vorhandenem Licht mit einer Großformatkamera. Wesentlich dafür, wie der ferne Träger uns als menschliches Wesen hier vor Augen tritt, ist die Konzentration auf das Brustportrait, die Wahl der Perspektive, welche die Ausrichtung (Blickrichtung) und die Neigung des Helmes bestimmen. Auf diese Weise lassen uns die Brustportraits der Harnische nicht nur auf vergangenes Leben zurückblicken, sondern sie bieten auch Anlass, unser aktuelles Dasein im historischen Kontext zu reflektieren. Gleichzeitig aber lassen sie durch Anklänge an Science-Fiction auch eine Ahnung vom vage Zukünftigen vor uns erstehen.

„Armor" erzählt von Glaube, Liebe, Hoffnung, von Verletzlichkeit, aber auch von Macht und Reichtum. Die Rüstungen demonstrieren außergewöhnliches handwerkliches Können, großen Aufwand, sowie wechselnde Moden, denen auch die Gestaltung der Harnische unterliegen. Was bleibt von uns Menschen in unseren Artefakten erhalten und überdauert materiell, aber auch als kulturelles Erbe, geistige und emotionale Hinterlassenschaft die Jahrhunderte? Die zunehmende Bedrohung durch Gewalt und Terror weltweit war Auslöser für meine Beschäftigung mit Rüstungen und Rittern seit 2010. *„Armor" ist dem englischen Begriff Armor für Rüstungen entliehen.

[BIOGRAFIE]

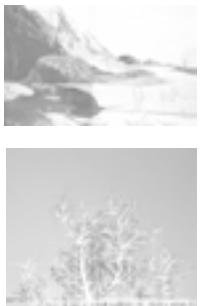
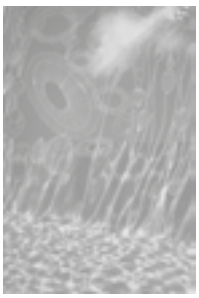
Claudia Fährenkemper (geb. 1959 in Castrop-Rauxel) studierte von 1987-1989 an der FH Köln bei Arno Jansen, wechselte 1989 an die Kunstakademie Düsseldorf, studierte bei Bernd und Hilla Becher und schloss ihr Studium 1995 als Meisterschülerin von Nan Hoover ab. In ihren frühesten Arbeiten fotografierte sie Natur- und Industrielandschaften, fokussierte dann auf die gigantischen Maschinen in deutschen Braunkohlentagebauen zwischen 1988 und 1993. Dafür verwendete sie eine Großformatkamera, um Konstruktion und Funktionsabläufe dieser Maschinen, aber auch die von ihnen geprägte Landschaft detailreich aus der Distanz sichtbar zu machen. Menschen dienten ihr hier oft nur als Maßstab. 1994 machte sie in ihrer Arbeit einen Dimensionssprung in den Mikrokosmos und nutzte als Künstlerin über ein Jahrzehnt ein Rasterelektronenmikroskop, um zunächst staubkornkleine technische Strukturen, später dann Insekten, Pflanzensamen, Amphibienlarven, Kristalle und Plankton als plastische Gebilde sichtbar zu machen. In ihrer Serie „IMAGO" fotografierte sie Insekten immer aus der Perspektive von oben hinten vor dunklem Hintergrund, nicht unter typologischen Aspekten, sondern als detaillierte individuelle Portraits im Sinne einer Ahnengalerie des Mikrokosmos. Fährenkemper ist vor allem an Formen und Strukturen ihrer Objekte interessiert. Ihre künstlerischen Langzeitprojekte sind mit beträchtlicher Recherchearbeit verbunden. Seit 2010 arbeitet Sie mit einer analogen Großformatkamera an der Serie „Armor", in der sie individuell angefertigte Rüstungen aus Museumssammlungen weltweit fotografiert. Ihre Arbeitsweise verleiht den detailreichen Brustportraits eine individuelle Präsenz, die den Menschen darin erahnen lassen.

www.claudia-faehrenkemper.com

[03]

GISOO KIM

STICKEREI UND FOTOGRAFIE

Ich verbinde zwei Orte, die nicht zusammengehören – einen offensichtlichen mit einem fremden Ort. Im Prinzip stelle ich die zwei Fotomotive zusammen zu einer Landschaft. Ich nähe Fotocollagen in eine neue Realität. Aber nicht, indem ich meine Landschaftsbilder am Computer zusammensetze, sondern durch das Vernähen einzelner Bildelemente von Hand. Die feinen Stofffäden sind nicht nur Verbindungselemente, mit ihnen verlängere ich auch im Foto vorhandene Strukturen. Durch das Nähgarn werden die unterschiedlichen Fotomotive zusammen in ein Bild gebracht. Reale Fäden spinnen surreale Konstellationen.

Stickerei mit Fotografie ist auch eine Zeichnung auf Fotografie. Diese Stickspur führt das Bild in die verschiedenen Ebenen und Strukturen. Die unterschiedlichen Fäden sind mal gegenständlich zu lesen, mal erscheinen sie abstrakt.

Gisoo Kim wurde in Seoul geboren. Sie hat in Korea Bildhauerei studiert, an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg fFeie Kunst, ebenso an der Kunstakademie Düsseldorf bei Prof. Magdalena Jetelova und Professor Irmin Kamp, wo sie auch Meisterschülerin war. Kim lebt und arbeitet in Essen.

[BIOGRAFIE]

Gisoo Kim wurde in Seoul geboren. Sie hat in Korea Bildhauerei studiert, an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg fFeie Kunst, ebenso an der Kunstakademie Düsseldorf bei Prof. Magdalena Jetelova und Professor Irmin Kamp, wo sie auch Meisterschülerin war. Kim lebt und arbeitet in Essen.

[04]

ARWED MESSMER

POTSDAMER PLATZ ANNO ZERO & RAF – NO EVIDENCE / KEIN BEWEIS

Arwed Messmer, geboren 1964 in Schopfheim, studierte Fotografie an der Fachhochschule Dortmund und lebt seit 1992 in Berlin.

Nach einer frühen Serie von Panoramaaufnahmen über ostdeutsche Landschaften zu Beginn der 1990er Jahre setzte sich Messmer in seiner weiteren künstlerischen Arbeit vor allem mit der Topografie moderner Städte auseinander. Seither widmet er sich auch immer wieder der Umgestaltung Berlins. Sein Blick richtet sich dabei nicht nur auf die sichtbaren Metamorphosen der Architektur, sondern auch auf die historische Dimension dieser Orte, die sich wie ein Filter vor die Wahrnehmung der heutigen Wirklichkeit schiebt – beispielsweise in der mehrteiligen Arbeit *„Potsdamer Platz Anno Zero"* (1994/95), für die Messmer 1995 den Otto-Steinert-Preis der Deutschen Gesellschaft für Photographie erhielt.

In der Ausstellung *„So weit kein Auge reicht"*, die 2008/2009 in der Berlinischen Galerie stattfand, zeigte Arwed Messmer von ihm im Archiv gefundene, digital rekonstruierte, durch ihn neu kontextualisierte, ursprünglich gebrauchsfotografische Stadtansichten Berlins. Als Beitrag zur kontrovers geführten Debatte um den Wiederaufbau des Schlosses und den Umgang mit dem verschwundenen Stadtkern Berlins erschien 2009 der Bildband *„Anonyme Mitte – Berlin"*. Es folgten weitere Archivprojekte und Bücher, beispielsweise 2014 die Arbeit *„Reenactment MfS"*, die sich mit der visuellen Hinterlassenschaft der Staatssicherheit beschäftigte.

2016 realisierte er in gemeinschaftlicher Arbeit mit der Schriftstellerin Annett Gröschner das Buch- und Ausstellungsprojekt *„Inventarisierung der Macht"*. Die Berliner Mauer aus anderer Sicht, bei dem sie mit einem komplexen Konvolut von Bild- und Textdokumenten der ehemaligen Grenztruppen der DDR arbeiteten. Das zweibändige Buch erhielt mehrere Preise, u. a. wurde es 2017 zu einem der fünfundzwanzig »Schönsten deutschen Bücher« gekürt.

Seit 2015 befasst sich Arwed Messmer mit Unterstützung des Stipendiums »Zeitgenössische Deutsche Fotografie«, das von der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung in Kooperation mit dem Museum Folkwang in Essen vergeben wird, mit einer Arbeit über den westdeutschen Linksterrorismus. Dabei bediente er sich bisher zumeist unbeachtet gebliebener Bilddokumente von Polizeifotografen. Seine Arbeit *„RAF – No Evidence / Kein Beweis"* fand mit einer Publikation und den Ausstellungen im Museum Folkwang in Essen und der Biennale für aktuelle Fotografie in Mannheim im Jahr 2017 seinen vorläufigen Abschluss. Damit beschäftigte er sich erstmalig in seinem Werk mit einem wichtigen Kapitel der jüngeren Geschichte Westdeutschlands.

Mit *„Berlin, 1966-70"* hat er ganz aktuell eine fast 800 Seiten starke Publikation konzipiert, in der er mit fotografischen Einsatzdokumentationen der Berliner Schutzpolizei arbeitet. In einem mehrere Hundert Filme umfassenden, unerschlossenen Konvolut der Polizeihistorischen Sammlung Berlin recherchierte er, digitalisierte Teile daraus, bearbeitete und editierte das Material zu einer umfänglichen visuellen Darstellung der Studentenproteste aus der staatlichen Bildperspektive, die sich signifikant von journalistischen Bildern der Zeit unterscheidet.

[05]

NIKITA TERYOSHIN
HORNLOSES ERBE

Moderne Kühe sind Maschinen auf Beinen. Um die industrielle Milcherzeugung zu ermöglichen, wurde das Milchrind im Laufe der letzten 100 Jahre zu sogenannten Turbokühen " hochgezüchtet. Während eine Kuh im Jahr 1990 im Schnitt 4.710 Liter Milch gab, waren es 2016 schon 7.620 Liter,

Die Rasse Holstein-Friesian zählt dabei zu den ertragreichsten der Welt und ist ein deutscher Exportschlager – der Mercedes unter den Rindern. Die geraden Linien der Holsteiner und der optimale Hinterbeinwinkel erinnern an die Stromlinienform eines Rennwagens. Die Zucht bringt allerdings auch gesundheitliche Probleme mit sich. Bei einer Lebenserwartung von bis zu 30 Jahren lebt eine „Turbokuh" nur knapp drei bis fünf Jahre, bis sie entweder krank wird oder nicht mehr gebärfähig ist. Dann kann sie keine Milch mehr geben und wird geschlachtet. Und selbst die gesunde Kuh ist nicht perfekt: Die Hörner sollen weg, weil sie Mensch und Tier verletzen können. Kälber werden ohne Betäubung mit einem Brenneisen "enthornt", Forscher und Züchter arbeiten bereits an hornlosen Milchkühen. Dabei sind die Funktionen der Hörner für Sozialverhalten, Körpertemperatur, Selbstverteidigung und Autonomie der Kuh, bisher nicht komplett erforscht.

Mit Hilfe von Verhaltensforschung, statistischen Datenerhebungen und moderner Rechentechnik wird ein Ambiente von Hochleistungskühen konstruiert, das genau auf die Bedürfnisse der Tiere zugeschnitten ist. Die Kühe können sich im Stall frei bewegen, bekommen ihr Futter maschinell und werden von einem Roboter gemolken und gestreichelt. Der weiß ganz genau, wann und wie oft eine Kuh Milch gegeben hat und verwehrt ihr unter Umständen seine Dienste, falls sie zu oft vorbeischaut. Jedes Tier ist mit einem Chip ausgestattet, der die Informationen an ein digitales Stallnetzwerk aussendet. So kann der Bauer jederzeit von seinem Smartphone aus auf die Daten seiner Kühe zugreifen. Anhand dieser Informationen entscheidet er über Leben und Tod der Kühe, denn ihre Fähigkeit, Kälber zu bekommen und Milch zu geben, ist ihre einzige Lebensberechtigung. Es gilt das Motto: "Don't let cows waste your money!"

[BIOGRAFIE]

Nikita Teryoshin geb. 1986 in St.Petersburg
Fotografiestudium an der FH Dortmund von 2009 bis 2017
lebt in Berlin.
In meiner Arbeit „Hornloses Erbe" (2014-2017) habe ich versucht, die Beziehung von Mensch, Tier und Maschine zu dokumentieren und neue Bilder jenseits der grünen Weide auf der Milchpackung zu finden. Mit der Arbeit habe ich mein langjähriges BA Fotostudium an der FH Dortmund bei Prof. Dirk Gebhardt und Wolfgang Zurborn abgeschlossen.

[06]

LOREDANA NEMES
NADELSTREIFEN / BEYOND »VERSCHLEIERTE MÄNNER«

NADELSTREIFEN, 2015-2016

Banker sind mächtig. Sie treffen Entscheidungen, die die Welt beeinflussen und sie sind, zumindest in den höheren Positionen, durchweg Männer.

Als künstlerischen Ansatzpunkt wählte Loredana Nemes ein scheinbar gleichförmiges, aber aus fotografisch-künstlerischer und gesellschafts-historischer Perspektive gleichsam spannendes Utensil: Die Berufsuniform der Banker, den Anzug. Während ihrer Arbeit in den Banktowern in Frankfurt am Main begegnete Nemes dieses symbolbehaftete Kleidungsstück in verschiedensten Deklinationen.

„Der Anzug, so wie wir ihn heute kennen, entwickelte sich im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts in Europa zum professionellen Kostüm der herrschenden Klasse. Beinahe so anonym wie eine Uniform, war er das erste Kostüm, das eine ausschließlich ruhende Machtausübung idealisieren sollte: die Macht des Administrators und des Konferrenztisches. Der Anzug war im wesentlichen für die Gesten des Sprechens und abstrakten Kalkulierens gemacht. [...] Er war ein Kleidungsstück, das kräftige Bewegungen hemmte, ja, das von Bewegung eher zerknittert, verbeult und verdorben wurde." (John Berger, "Der Anzug und die Photographie", 1979)

Eben diesem Verknittern und Verderben wendet Nemes sich zu, den Spuren des Individuellen, des Menschlichen, die insbesondere das Bankenbusiness zu kaschieren sucht. Mit ihrer Inszenierung steigert Nemes diesen Abnutzungsprozess ins Absurde. Dem Kleidungsstück der Macht haftet nun Religiöses an oder Politisches oder es wird Attribut eines Portraits der Rennaissance. "Nadelstreifen" ist eine haptische Arbeit, in der die Masche des feinen Stoffes Berührung einfordert, bis das sture Kleidungsstück gehorcht und zur Skulptur wird, einem Gebilde, das für den Träger gemacht scheint und das dieser mit stoischer Selbstverständlichkeit trägt, als hätte es nie eine andere Art des Tragens gegeben.

Dies ist ein Spiel, ein Spiel mit Bildern, die Fragen aufwerfen, die irritieren und Geschlechter aufheben, die Bekanntes auf den Kopf stellen und eine neue Betrachtungs-

weise einfordern. Im Dialog mit den Portraitierten scheint alles möglich, ein grenzenloses Duett, ein Ausbruch aus dem Rhythmus aller Tage, eine Sehnsucht nach Abenteuer, nach einem Bild, das Ungesehenes zeigt.

BEYOND, 2008-2010

Verschleierte Männer

Männer schauen uns an. Hinter den dicken Glasscheiben und Spitzenvorhängen sind ihre Gesichter kaum zu erkennen. Man ahnt sie eher, als dass man sie sieht. Unsere kulturelle Gefangenschaft suggeriert uns, sie seien bedrohlich. Ich finde sie schön, selbst in dieser Ahnung. Die Männer schauen hinaus, sie geben sich Mühe, den Betrachter zu erkennen, als wäre die Annäherung von beiden Seiten gewünscht. Die Fotografin kennt ihre Namen. Beker, Fatih, Ünal. Sie bezeichnet sorgfältig die Identitäten, verhüllt aber fotografisch ihre Gesichter.

In vielen türkischen oder arabischen Lokalen in Kreuzberg, Neukölln und Wedding versammeln sich nur Männer. Sie trinken Tee, schauen Fußball, sprechen und spielen. Sie sitzen hinter den milchigen Scheiben ihres Männer-Cafés und bleiben für die Passanten, die an ihren Leben vorbeilaufen, unzugänglich, beinahe unsichtbar. Loredana Nemes hat diese Fremdheit fotografiert. In der Serie BEYOND hat sie die Gäste dieser Lokale unter der dicken Lupe ihres eigenen Verstecks dargestellt.

Neun Monate hat sie Glasscheiben und Eingänge von Cafés, Tee- und Gemeindehäusern aus der Distanz fotografiert. Man kann auf diesen Fotos die Figuren hinter den Scheiben, ihre vagen Formen erkennen, Zimmerpflanzen, manchmal eine Hand oder ein Bild, aber keine Gesichter. Neun Monate braucht man, um ein Kind auszutragen, neun Monate blieb Loredana Nemes auf Distanz zu den fremden Männern, erst dann war sie bereit, ihnen näher zu kommen. Als wäre es notwendig, auch die Annäherung auszutragen. Dann bat sie einige, an die Scheibe zu kommen und hinauszublicken. Loredana klopfte an die Scheibe, die Männer hielten für Sekunden still und sie hat sie fotografiert. Nicht Gesichter kamen zum Vorschein, sondern Textur, die Grenze zwischen der Fotografin und ihrem Objekt. Die Glasscheiben mit ihren Mustern sprechen an Stelle der Männer, sie verleihen ihnen Gesicht und Charakter. Sind wir das, die diese Männer verschleiern?

Die Membran wird zum Helden der Betrachtung, zum gesellschaftlichen Zerrspiegel. Ein leicht verziertes Glas, die Spitzen. Die Männer erscheinen wie aus einem Katalog der Gestalten, aus einer Kunstkammer, einer unheimlichen Maskerade aus dem »Jenseits«: der eine schimmert durch die Scheibe wie auf dem Grabtuch Christi, ein weiterer wie eine Braut, geschmückt, verschleiert und versteckt, der dritte ist kariert, gefangen in all den kleinen Quadraten seines Musters. Kann man selbst frei schauen, wenn man nicht frei angeschaut wird? Spiegelt diese Scheibe unsere eigene Unfähigkeit, Menschen ins Gesicht zu schauen?

Die Männer blicken nach draußen wie Frosch und Fisch-Prinz aus dem Aquarium, bleiben aber wie durch böse Kräfte verzaubert. Auch die Kamera mit all ihrer Zauberkraft kann sie nicht zurückverwandeln, den Schleier heben. Die Scheibe verleiht den Männern unentzifferbare Gesichter. Sie bleiben ein Geheimnis. BEYOND ist eine Studie über die Fremdheit der fremden Männer oder die Fremdheit an sich, ein mutiger Versuch, die Grenzen der menschlichen Annäherung zu zeigen.

Letztlich bleibt unklar, ob die Männer verschleiert sind oder unser Blick, der über seine eigene Verschleierung nicht hinaus kommt, in den Spitzen hängen bleibt. Die Bilder sind konkret und höchst metaphorisch zugleich. Auch das technische Verfahren wird zum Symbol. Die Fotografin ist eine Frau, die die Männer »untersucht«, und sie ist auch „verschleiert": Sie fotografiert mit einer Linhof-Großformatkamera mit einem Tuch über dem Kopf. Kommt sie den Männern dadurch näher? Oder sind sie sogar in ihrer Fremdheit „quitt"? _KATJA PETROWSKAJA

[P1-6]

PORTFOLIOWALK
AUSWAHL

[P1]

MICHELE BRANCATI

B-SIDE CIRCUS

Seit vielen Jahren beschäftige ich mich mit dem Zirkus Roncalli. In der vorliegenden Arbeit richte ich meinen Blick hinter die Kulissen des Zirkus', sozusagen in den „Backstage", wobei ich mich auf das konzentriere, was vor und nach der Aufführung geschieht. Dies ist für mich das eigentlich Spannende am Zirkus: Einzufangen, was den Augen des Publikums normalerweise verborgen bleibt. Mithilfe der Bilder wird die Intimität und die Stille des Zirkus sichtbar, welche verloren geht, sobald das ‚Spektakel' beginnt. Der größte Teil der Arbeit wurde im dunklen Raum des Zirkuszeltes fotografiert, in dem Bereich, der sich hinter der Manege befindet, wo die Artisten üben, sich konzentrieren und zur Ruhe kommen, bevor sie in das grelle Licht der Show treten.

[KONTAKT]

www.michelebrancati.it

[P2]

TIM DECHENT

WIR SIND NICHT ALLEIN

Ich stehe in einem dunklen Raum. Er ist leicht rot erhellt. Die Langzeitbelichtung meiner Kamera wird diesen leichten Schein später als knallrote Aufnahme visualisieren. Ich fühle mich ein wenig unbehaglich, doch dann wird der Knopf gedrückt. Es erscheint vor mir. Glitzernde Lichter kommen zum Vorschein. Ich stehe im Max-Planck-Institut für Astronomie in Heidelberg. Die hundert der Sonne am nächsten stehenden Sterne unserer Galaxie sind mit diesem Knopfdruck direkt vor mir. Ich kann mir die verschiedenen Sternensysteme mit ihren zahlreichen Exoplaneten vorstellen und frage mich, wer oder was vielleicht dort auf der Oberfläche dieser Planeten lebt, Lichtjahre von der Erde entfernt.
Es ist nicht länger die Frage, ob die Menschheit eine interplanetare Spezies werden muss, sondern wie lange es noch dauern wird. In der menschlichen Geschichte folgten Entdeckungsreisen immer ökonomischen oder militärischen Interessen. Jeder neue Exoplanet ist ein potentieller Trittstein in der endlosen Weite. Die Logik der Kolonisierung des Weltalls beruht auf der Annahme, dass die Gesellschaft immer expandieren muss. Die Exoplaneten werden unsere menschlichen Probleme nicht lösen, sie geben ihnen nur mehr Platz zum Wachsen. Meine eigene Suche ließ mich stattdessen schrumpfen, sie gab mir das befreiende Gefühl von Unbedeutsamkeit.

[KONTAKT]

www.timdechent.de

[P3]

ADELAIDE DI NUNZIO

UNFINISHED

„Unfinished" ist eine fotografische Erzählung über die Wirkung der Gesetzlosigkeit auf Landschaft und die darin lebenden Menschen. In den Bildern wird deutlich, wie die Kriminalität die Architektur beeinflusst, die Landschaft verstümmelt und gleichzeitig auf vielfältige Weise das Leben der Menschen verändert. Die fotografische Arbeit visualisiert, wie sich die baulichen Strukturen in den Gesichtern der Menschen widerspiegeln. Diese Bilder wollen eine Reflektion darüber anregen, dass Landschaft und Gesichter zwei Seiten der gleichen Medaille sind. Man kann dieses Projekt als „Süditalien im Zoom" definieren. Kampanien mit den Villen und Schwimmbädern der Camorra, Kalabrien, wo das „Unfertige" im öffentlichen und im privaten Baugewerbe die Regel ist, Apulien mit unzähligen stillgelegten Unternehmen und Sizilien mit kompletten Territorien, die vom Staat konfisziert wurden. Der Fokus der Bilder richtet sich auf das ewige „nicht Vollendete". Das sind öffentliche Gebäude, Hotels, Luxusrestaurants und Infrastruktur, bei denen die Fertigstellung aufgrund der Verbindung zur Kriminalität unterbrochen wurde, und die wie Skelette aus Zement und Eisen auf der Landschaft ruhen. Das sind die archäologischen und architektonischen Narben Italiens, die an solitäre Tempel und zeitgenössische Totems erinnern. „Etwas Verfluchtes, das war und nicht mehr ist". Durch diese Architekturen und Landschaften wirkt sich die Kriminalität direkt auf das Leben der dort lebenden Menschen aus, das gekennzeichnet ist von Wut und Trostlosigkeit.

[KONTAKT]

www.adelaidedinunzio.it

[P4]

MICHAEL HAUS

JUNGLE WARNING

Als Architekt und Fotograf richte ich meinen fotografischen Blick vorzugsweise auf das Rätselhafte, oft Flüchtige und auf unerwartete Zusammenhänge. Mit meinem situativen Sehen und Erkennen solcher Momente füge ich im Kamerasucher gefundene Bildelemente collageartig zusammen, ohne dass ich diese scheinbar manipulierte Wirklichkeit tatsächlich verändere. Ich hebe sie lediglich heraus aus ihrer Alltäglichkeit und unterwerfe sie meiner Bildgestaltung.

„Jungle Warning" habe ich seit 2013 als offene Serie für ein Buchprojekt konzipiert und fortlaufend ergänzt - sowohl auf Reisen als auch in meiner Heimatstadt Köln. Jenseits eines dokumentarischen Anspruchs konzentriere ich mich hier bewusst auf Ausschnitte unserer menschgeprägten Welt, in der Natur - der „jungle" - eine zunehmend untergeordnete Rolle spielt. Dabei sehe ich eine neue Art von Dschungel, die der Mensch meist so nicht gemeint, aber dennoch geschaffen hat.

Ich möchte das Wechselspiel zwischen Natur und urbanem Raum in melancholischer Poesie einfangen. Mit dem Hochformat betone ich den ausschnitthaften Charakter der Bilder, um dem Betrachter mehr Raum zum Weiterdenken oder Weiterträumen zu eröffnen.

[KONTAKT]

www.michael-haus.de

[P5]

STEFANIE MINZENMAY

HELLERAU

Das Festspielhaus Hellerau, 1911 als Bildungsanstalt für Rhythmik erbaut, ist heute Sitz von "HELLERAU - Europäisches Zentrum der Künste Dresden". Nach der wechselvollen Geschichte des Hauses - unter anderem wurde es in den 30er Jahren als Militärlager genutzt und diente später der Sowjetarmee als Kaserne – begann in den 90er Jahren die Wiederbelebung des Ortes durch Kunst. Mittlerweile zählt HELLERAU zu den wichtigsten interdisziplinären Zentren zeitgenössischer Künste Deutschlands und Europas.

Im Jahr 2016 gewann Stefanie Minzenmay den Residenzpreis des 1. Internationalen PORTRAITS Hellerau Photography Award, welcher zusammen mit der Kunstagentur Dresden erstmals in Hellerau ausgerichtet wurde.

Während ihres Residenzaufenthaltes im Januar 2017 inspizierte sie das Festspielhaus und die benachbarten Gebäude mit ihrer Kamera. Sie tat dies mit einem sehr eigenen und intensiven Blick auf die verborgenen Besonderheiten des Theaters, wohl wissend, dass ein kultureller Ort wie dieser einer exzellenten Logistik, einer großen Menge an technischem Equipment und nicht zuletzt einer bemerkenswerten menschlichen Arbeitsleistung bedarf. Stefanie Minzenmay blickt auf die kleinen, alltäglichen, oftmals unbeachteten Dinge. Sie untersucht Lagerräume, Umkleiden, Nassräume und Flure und steigt hinauf auf den Dachboden.

[KONTAKT]

www.stefanie-minzenmay.de

[P6]

JUAN ARISTIDES OTAMENDIZ

REPARTEROS* – PORTRAYS FROM THE HOOD

I grew up in a marginal quarter in the outskirts of La Habana. In the 1950s, Lawton was a resident neighborhood of rich Cubans and US Americans. With the beginning of the revolution, the followers of the ousted dictator Batista left the island. When the secularization of industry took place in 1960, a large part of the upper and middle classes followed them: they were mostly white, wealthy and convinced that their exile would be short-lived.

On top of the hills, 15 bus minutes away from 5 star hotels, Lawton looks down on the harbor and inner city of Havana. Today, tourists don't get lost here – and no one else without having reasons. Shortage, crime, machismo, secret societies and alcoholism determine our life. The majority of my classmates from the elementary school are in prison, have left the country or are dead. But that's just one, of the many faces of my forgotten neighborhood. Lawton is also home of lawyers, writers, the nucleus of the resistance against the Castro regime, artists, some of the best doctors in the country and normal families whose aim is to fight for a peaceful life. With the series "Reparteros* – Portrays From The Hood" I portray my people in our everyday life beyond the fast lane.

*Repartero = popular slang that refers to someone who lives in the suburbs of the city, commonly in the poorest neighborhoods and where the skin usually has the darkest tone

[KONTAKT]

www.sailorsyarn.com

[P7-11]

PORTFOLIOWALK
AUSWAHL

[P7]

ARNE PIEPKE
GLAUBE, SITTE, HEIMAT

Der Ursprung der Schützenvereine und -bruderschaften im Sauerland geht auf die Zivilverteidigung im Mittelalter zurück. Ihr Motto „Für Glaube, Sitte und Heimat" schmückt auch heute noch die Vereinsflaggen. Beim alljährlichen Schützenfest werden drei Tage lang Märsche, Schießwettbewerbe und die Proklamation des neuen Königs abgehalten. Mit wenigen Ausnahmen haben die Schützenbruderschaften im Sauerland strikte Regeln, erlauben keine Frauen als Mitglieder und repräsentieren konservative, christliche Werte. Ich bin in einem kleinen Dorf aufgewachsen und habe von Kindheit an das lokale Schützenfest besucht. Heute reflektiere ich diese Erfahrungen anhand fotografischer Mittel. Seit 2015 besuche und dokumentiere ich Schützenfeste im Sauerland, um die Ausübung dieser Tradition zu hinterfragen und zu untersuchen, wie das Schützenwesen zur lokalen Identität beiträgt.

[KONTAKT]

www.arnepiepke.com
www.dockscollective.com

[P8]

OLIVER RASCHKA
THE WORLD IS NOT ENOUGH

Keine Inszenierung, kein Posieren. Schnappschüsse aus dem echten Leben – zu Hause, beim Spielen, beim Sport, beim Einkaufen... Als stiller Beobachter versuche ich dem Alltag meiner Kinder nachzuspüren. Nicht als Vater, sondern als Fotograf.
Wie ist es, Kind zu sein? Wie war es, selbst Kind zu sein? Wenn das Leben im Hier und Jetzt stattfindet. Immerfort. Wenn man keine Sorgen wegen Gestern oder Gedanken an Morgen hat. Wenn nur der Moment zählt. Gleichzeitig man sich aber in einem ständigen Hin und Her zwischen Eigenständigkeit und Abhängigkeit bewegt?
Diesem Hier und Jetzt nähere ich mich in diesem mehrjährigen Langzeitprojekt. Ich versuche jene natürlichen Verhaltensweisen einzufangen, die den Wesen meiner Kinder am nächsten sind. Es sind die Gegebenheiten des Alltags, die unser tägliches Leben bestimmen. Dabei ist für mich wichtig, das Außergewöhnliche im Gewöhnlichen zu finden und neue Sichtweisen auf Bekanntes zu zeigen. Dabei gehe ich dosiert vor, da ich vor allem auch als Vater am Leben meiner Kinder teilhaben will.

[KONTAKT]

www.oliverraschka.net

[P9]

SARAH STRASSMANN
EXPANDED PICTURES

In der vierteiligen Werkreihe „Expanded Pictures" untersucht Sarah Straßmann Funktionalität und Distribution von fotografischen Bildern in der Ära von Smart-Phones, Internet und Social Media. Ausgangspunkt ist das Selfie als das zentrale Medium aktueller Selbstinszenierung. Es dient der Darstellung einer vermeintlichen Einzigartigkeit, wird aber durch die Art der Technik und Verbreitung sowie durch eine kollektiv kodifizierte Bildsprache bestimmt. Augenfällig wird dies beispielsweise im „DF Archive", einer Serie von Fotos junger Frauen mit Kuß-Mund, die die piktografische Verwendung einer Pose bezeugen, welche zu einem allgemeinen Bildklischee degeneriert ist. „postaselfie@gmail.com" schließlich lautet die Handlungsanweisung, mit der Sarah Straßmann Ausstellungsbesucher dazu auffordert, vor Ort ein Selfie zu posten, das auf einem der acht Monitore einer interaktiven Installation fortlaufend sichtbar wird.
Dies alles illustriert, dass es längst nicht mehr um ein autonomes Bild, sondern um den Vorgang des Fotografierens an sich geht, der frei nach „cogito ergo sum" (ich denke, also bin ich) des Philosophen René Descartes besagt: Ich fotografiere, also BIN ich (da). In der Arbeit „Expanded Pictures" wird zunächst ein Archiv von Selfies erstellt. Dieses Archiv ist Kern der künstlerischen Forschung, das durch performative/interaktive Experimente verarbeitet wird.

[KONTAKT]

www.sarah-strassmann-fotografie.de

[P10]

MARIA STURM

YOU DON'T LOOK NATIVE TO ME

„You don't look Native to me" ist ein Zitat und der Name einer Arbeit von Maria Sturm, die sich mit der Identitätsfindung und Verwirklichung des Lumbee Stamms aus North Carolina auseinandersetzt.
Der Lumbee Stamm ist der größte Stamm östlich des Mississippi Flusses, der nicht anerkannt ist. Das bedeutet, dass seinen Angehörigen kein Reservat zugeschrieben ist und sie keine finanzielle Unterstützung erhalten.
Maria Sturm interessierte sich besonders für die Selbstdarstellung der Lumbee im Wandel der Zeit, für Identitätsfragen, mit denen sie täglich konfrontiert sind und ihr wiederbelebter Stolz, Native American zu sein. Diese Beobachtungen hält sie in Portraits, Landschaften, Interieurs, Stillleben und situativen Aufnahmen fest.
Das wirft Fragen für den Betrachter auf, auch hinsichtlich der eigenen Identität und Zugehörigkeit.

[KONTAKT]

www.mariasturm.com

[P11]

ANNA TIESSEN

KOMMANDO KORN

Wir befinden uns im Norden Deutschlands. Im Landkreis Dithmarschen, am Rande Schleswig-Holsteins, zwischen Windmühlen und Bauernhöfen – dort, wo Nachnamen und Treckergrößen die Position im sozialen Gefüge des Dorfes markieren. Für meine Abschlussarbeit „Kommando Korn" kehrte ich in genau diese Gegend zurück, in der ich aufgewachsen bin.
In meiner Kindheit empfand ich es noch das Paradies, fremdelte aber in den Jugendjahren mehr und mehr mit meiner ländlichen Herkunft und flüchtete in die für mich so viel spannendere Stadt.
Mit einigen Jahren Abstand und frischem Blick auf meine Heimat entdeckte ich eine Jugend-Clique, bestehend aus angehenden Jungbauern und Schraubern, die die Faszination Dorf für mich neu erfanden „Kommando Korn" erzählt von Freiheit und dem Jungsein in der Provinz, von Freundschaft und Rausch, von Arbeit und dem Verlangen nach Zugehörigkeit.

[KONTAKT]

www.annatiessen.com

,

[∞]

REFLEXION

» Als Agierende stellen blinde Fotografen eine Frage,
die das visuelle Medium von der äußersten Grenze her auslotet: Es ist die Frage nach
der Bedeutung von Konzeption und Inszenierung. « — ANDREA GNAM

ANDREA GNAM

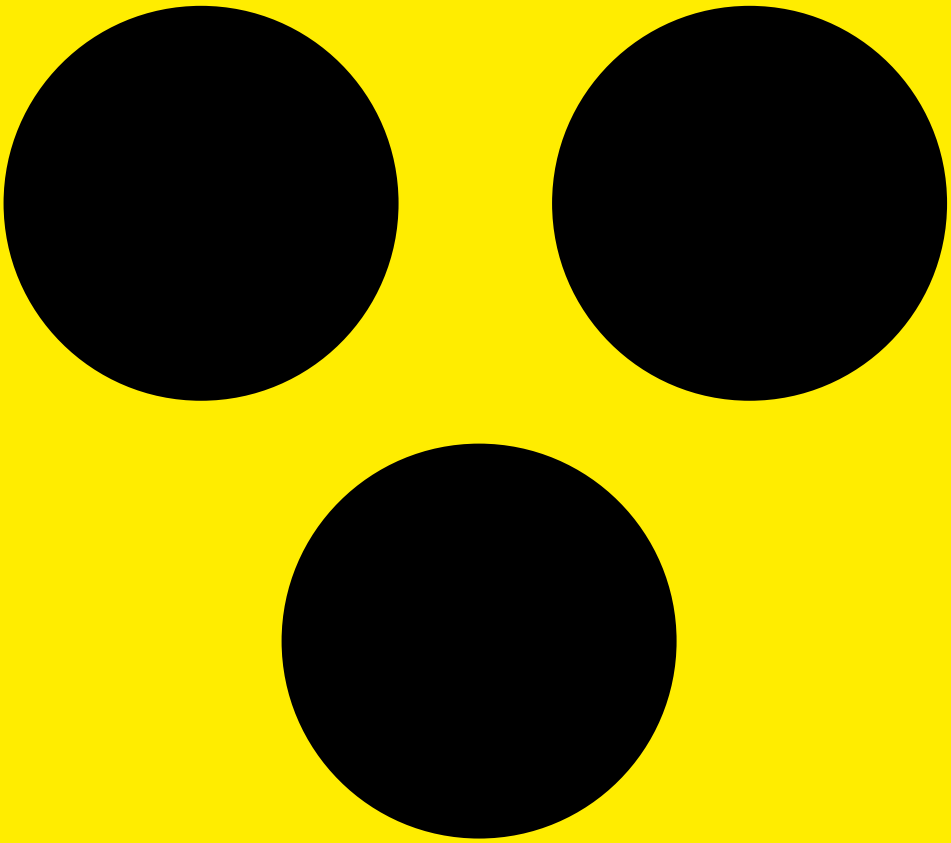
DIE KNOCHEN SEHEN: BLINDE IN DER FOTOGRAFIE

Betrachtet man historische Aufnahmen, die Blinde zeigen, befällt einem ein seltsames Unbehagen, das weit über die Tatsache hinausreicht, dass wir bei ihrem Anblick mit dem Verlust des Sehsinns und einer sozialen Anklage konfrontiert werden. Eine solch frühe Aufnahme von Paul Strand „Blind Woman" aus dem Jahr 1916 ist in die Fotografiegeschichte eingegangen: Wir sehen den Kopf einer älteren, ärmlich gekleideten Frau, frontal vor einer schäbigen Wand aufgenommen. Das eine Auge ist geöffnet und sieht gesund aus, beim anderen ist der Augapfel nach innen verdreht. Um ihren Hals baumelt ein Schild, auf dem nur ein einziges Wort steht „Blind" sowie oberhalb des Schildes eine Nummer, unter der sie registriert ist. Unbehagen löst auch eine Arbeit von Lisette Model aus den Dreißiger Jahren aus: Ein grimmig ausschauender Herr sitzt auf einem Hocker vor einer Plakatwand und präsentiert ein Schild mit der Aufschrift „Aveugle". Oder auch eine sozialkritische Aufnahme aus dem 19. Jahrhundert von Jacob Riis. Sie zeigt einen erblindeten Herrn mit viel freundlicherer Ausstrahlung, der, einsam und aufrecht im Straßenschotter stehend, auf eine Spende wartet, in gehörigem Abstand sieht man einen Anwohner, welcher die Aufnahmeszene beäugt. Blinder wie Betrachter scheinen in ihrer je eigenen Welt isoliert zu sein, die unselige Bettelsituation wirkt wie ein Bann. Schon Dante hat in der Commedia, beim Gang durchs Purgatorio an der Seite Vergils, die ungute Situation zwischen den Sehenden und blinden Bettlern geschildert: „Mir schien als täten wir im Gehen unrecht, wenn wir sie sahn, ohne dass sie uns sehen."

Und verschärft sich nicht noch das Unbehagen angesichts der fotografischen Situation? Ein Blinder, alleine im öffentlichen Raum, der ein Hinweisschild mit seiner Beeinträchtigung für die Sehenden vor sich hält oder an dessen Augen die Behinderung sowieso erkenntlich ist: Was hat es mit diesem Setting auf sich? Ein Bild, das einen Blinden zeigt, dessen Augen auf uns gerichtet sind, inszeniert unseren Blick als von vornherein ins Leere laufend.

Mit galligem Witz befreit Timm Ulrichs das festgefahrene Dilemma von Gesehenwerden und Nichtsehen oder Nichtmehrsehenkönnen ein Stück weit aus der Erstarrung, wenn er die Bild-Metapher des blinden Bettlers auf das Kunstgeschehen selbst anwendet. Im Kunstkontext wird heute zum Beispiel die Angemessenheit von Straßenfotografie diskutiert, ein Genre für welches die Aufnahmen von Paul Strand, Lisette Model und auch Jacob Riis frühe Beispiele sind. Timm Ulrichs posiert mit gelber Arm-Binde, Sonnenbrille und Blindenstock für die Kamera und hält ein Schild vor seine Brust mit dem so unmittelbar einleuchtenden wie zweideutigen Statement: „Ich kann keine Kunst mehr sehen."

Betrachtet man August Sanders Werkserie mit blinden Kindern, die in einer Blindenschule, beim Lesen der Brailleschrift in den Dreißiger Jahren begleitet werden, klingt das grundsätzliche Unbehagen zwar ab, die Beklemmung aber bleibt bestehen. Die Kinder sind konzentriert bei der Sache, aber auch bei diesen Bildern fürchten wir, dass unsere Anwesenheit als Betrachter und unsere Blicke im Grunde genommen an der Welt der Kinder abprallen.



JEDE FASER DES LEIBS

Eine Fotografie von André Kertész, auf der ein blinder Straßenmusikant beim Spiel zu sehen ist (1921), eröffnet hingegen eine ganz andere Dimension: Hingegeben an seine Musik musiziert der Geiger auf einer ungepflasterten, gestampften Dorfstraße, auf der man die Fahrrinnen eines Wagens noch erkennen kann. Das konzentrierte Spiel des Geigers, der Ausdruck seines Körpers, sein versunken lauschendes Antlitz sind von eigener Schönheit. Ein kleiner barfüßiger Junge steht neben ihm, ein Kleinkind läuft auf die beiden zu und Kertész würdigt mit seiner Aufnahme vor allem eines, die Kunst des Virtuosen: „Ich habe das Foto an einem Sonntag gemacht; die Musik hatte mich geweckt. Dieser blinde Geiger spielte so schön, dass ich den Klang noch genau im Ohr habe. Vielleicht wäre er ein großer Geiger geworden, wenn er in Budapest oder Wien, und dann in einer anderen Familie, zur Welt gekommen wäre.“ Roland Barthes wiederum erkennt in seinem berühmten Essay „Die Helle Kammer“, ausgehend vom Bild des Geigers und den Kindern, wie er schreibt, „mit jeder Faser meines Leibs die kleinen Ortschaften wieder“, die er vor langer Zeit in Ungarn und Rumänien bereiste. Damit hat Barthes en passant auch die besondere Raumwahrnehmung eines Erblindeten in ein so zartes wie eindringliches Bild gefasst: Jede Faser des Leibs ist empfänglich, um Erinnerungen zu transportieren oder innere Bilder zu gestalten. Es dürfte kein Zufall sein, dass Barthes gerade beim Betrachten der Fotografie vom blinden Geiger und der ihm eigenen Schönheit beim Spiel die fotografische Aufgabe zum inneren Bild hin transparent werden läßt, das hierin Gesehene zum Beispiel für die „expansive Kraft“ des Affiziertseins wählt. Diese expansive Kraft ist so stark, dass dieses Bild für Barthes zum verdichteten Inbegriff vieler Erfahrungen beim Reisen durch Osteuropa werden kann.

Pete Eckert, ein erblindeter amerikanischer Fotograf, der mit Mehrfachbelichtungen arbeitet, so dass seine Figuren manchmal ausschauen, als wäre ihr Skelett durchsichtig, hat diese expansi-

ve Kraft, jetzt aber in seiner Doppelrolle als Blinder und Fotograf, mit einem vergleichbar intensiven Bild geschildert. Nur sind es hier nicht die Fasern des Leibes, sondern die Knochen, nicht die Reise in ferne Länder oder Seelenlandschaften, sondern der Blick in das Bauprinzip des eigenen Körpers. „Das seltsame bei mir ist, dass ich meine Knochen sehe. Je gesünder ich bin, desto intensiver. Als ich Tai Chi lernte waren sie heller. Wenn ich meine Hand zu mir wandte, war es fast, als ob ein helles, warmes Licht strahlte. Ich gewinne mein Bild durch andere Sinne", erklärt Pete Eckert gegenüber Frank Amann, der in einem wunderbar rhythmisch konzipierten Film (Shot in the Dark, uraufgeführt Januar 2017) drei amerikanische Fotografen (Pete Eckert, Bruce Hall und Sonia Soberats) bei ihrer künstlerischen Arbeit begleitet. Pete Eckert erleben wir beim „Bauen" von Fotografien mit Hilfe von Mehrfachbelichtungen und optischen Berechnungen, Sonia Soberats, die Grand Old Dame mit lateinamerikanischen Wurzeln, beim bühnenhaften Inszenieren eines optisch opulenten Ambientes. Schließlich werden wir Zeuge eine Aufnahmesituation mit Bruce Hall, der seine beiden Teenager fotografiert und es versteht, am richtigen Punkt die Kontrolle über das Geschehen an die Kamera abzugeben, auch innerlich „loszulassen", wie er das nennt. Bewegende Lebensgeschichten verbergen sich hinter den Bildern dieser Fotografen. Vorrangig aber bleibt, was sie uns mit ihren so sorgfältig erstellen Bildern schenken: Botschaften aus der Welt der Blinden.

Die Themen der drei Fotografen rühren an Raumerfahrungen, für die Blinde andere Parameter als Sehende fruchtbar machen (zum Beispiel die Einschätzung von Abständen über den Schall oder Feinheiten des Tastens) und für die eine eigene Bildsprache gefunden wird. Bei Pete Eckert und Sonia Soberats mutet das für den sehenden Betrachter wie ein heimlicher Blick in eine uns verborgen bleibende Welt an, die doch die unsrige ist. Auf den Aufnahmen von Pete Eckert werden wir mit der Raumerfahrung in der Bewegung konfrontiert, die ein zweidimensionales Bild so nicht erfassen kann: Mehrfachbelichtungen erschaffen die menschliche Figur als Zusammenspiel von Intensitäten im Raum. Dazu werden Bewegungsabläufe übereinander geschichtet, es entsteht eine Art Lichtrelief, welches das Bild durchzuckt. Man könnte Aufnahmen wie „electric man" oder „track man" fast als kubistisches Arbeiten bezeichnen. Sie zeigen uns deutlich, wie sehr wir beim Betrachten von Bildern auf Erlerntes zurückgreifen. Auch wenn es schon über hundert Jahre her ist, dass kubistische Malerei unsere Sehgewohnheiten in Frage stellte, auf fotografischen Aufnahmen irritieren uns vom körperlichem Empfinden ausgehende Bilder anstelle von strikt zentralperspektivischer Darstellung noch immer. Bei Fotografien, die in sakralen Räumen entstanden sind, zum Beispiel bei Gottesdiensten (Eckert) spielt noch etwas Zusätzliches hinein: Wir haben das Gefühl etwas zu sehen, was wir nur auf diesen Aufnahmen zu sehen bekommen, und was so nicht für unser Auge bestimmt war. Sonia Soberats führt uns noch ein Stück weiter zu unseren Ängsten und Wünschen. Sie schafft in wohldurchdachten Inszenierungen Porträts, die mit aufwühlenden Assoziationen arbeiten. Auch hier bilden Licht und Bewegung das Agens: Sie umfährt mit farbigen Lichtquellen Silhouette und Körper einer Person (oder ist selbst das Modell), wie zur Frühzeit des Mediums muss während der Dauer der Langzeitbelichtung stillgehalten werden. Kreise und Linien durchfurchen das so entstandene Bild, während die Menschen auratisch in ihrer Haltung erstarrt sind. Das mutet wie eine archaische Botschaft an, welche auf ineinander greifenden Gegensätzen aufbaut. Wieviel konzeptionelle Vorarbeit für solche Bilder erforderlich ist, die eben nicht nach einer Methode angefertigt sind, sondern als Visualisierung innerer Abläufe dienen, das sieht man den Bildern an, das zeigt aber auch Amanns Film. Soberats liebt Arien von Caruso, die Oper – sie hat ihre beiden erwachsenen Kinder verloren, ist danach erblindet und entwickelt in ihrer Kunst Kräfte, die den Schmerz überstrahlen.

Wenn auch auf ganz andere Lösungen kommend, bietet Bruce Hall mit seinen Bildern ebenfalls dem Schicksal die Stirn. Er kommt von der Unterwasserfotografie und nimmt seine beiden geliebten Söhne, die Autisten sind, beim Herumtollen im Wasser auf. Die Kamera wird von den Wasserstrahlen des Schlauchs getroffen, die Belichtungszeit ist sehr kurz. In den Wassertropfen bricht sich das Licht, wir begegnen energiegeladenen Jungen, an der Schwelle zum Erwachsenwerden, die unbefangen in ihrem Element sind. Auch hier sehen wir Splitter, nicht das gewohnte Zusammenspiel der Ordnung von Raum und Zeit. Aber durch diese Splitter erkennen wir auf den Bildern eine haptische und körperbezogene Wahrnehmung, die sich wie ein Kaleidoskop

aus vielen Eigenschaften der Erfahrung des Elementes Wassers zusammensetzt. Die Fotografie – der stark sehbehinderte Hall kann mit seinem Sehrest auf einem hochauflösenden Bildschirm den Ausdruck der Gesichter seiner Jungen erkennen – schafft es, uns vorzuführen, was der Begriff Wasser so nicht zu leisten vermag. Die Mutter der beiden Jungen bringt das im Film auf den Punkt, wenn sie vom Verlust des ursprünglichen Staunens angesichts der Vielfalt der sinnlichen Eindrücke berichtet, ein Staunen, das die Aufnahmen der Blinden in ihrer Schönheit uns für kurze Zeit wieder zurückbringen.

Schon lange vor dem Zeitalter der Fotografie hat Diderot in seinem „Brief über die Blinden" 1749 anhand eines optischen Mediums, dem Spiegel, demonstriert, dass selbst Geburtsblinde eine Vorstellung von der Verwendungsweise optischer Medien per Analogieschluss aus dem Bereich des Haptischen entwickeln können (die Fotografen, von denen hier die Rede ist, sind indes Späterblindete). Diderot bemerkt, dass sein Gesprächspartner, ein von Geburt aus blinder Herr, häufig den Begriff des Spiegels verwendet und so fragt er ihn schließlich, was er unter einem Spiegel denn verstünde: „'Eine Maschine', erwidert er, ‚die die Dinge in einiger Entfernung von ihnen selbst im Relief wiedergibt, wenn diese in Bezug auf sie richtig aufgestellt sind. Es ist wie mit meiner Hand, die ich nicht neben einen Gegenstand legen darf, wenn ich ihn fühlen will.'"

MODESCHAUEN, RICHTER UND KINOGÄNGERINNEN

Diderot hat hier bereits darauf hingewiesen, zu welch besonderen Verarbeitungs-Fähigkeiten Blinde in der Lage sind (und in philosophisch geführten Debatten nimmt der Blinde über Jahrhunderte auch eine bemerkenswerte Position als Reflexionsfigur ein). Nach jüngerer Forschungslage sind das Fähigkeiten, die durch eine Reorganisation der Verarbeitung von Außeneindrücken, die durch Tasten und Hören erzielt werden, in Arealen des Gehirns vonstatten gehen, die zuvor mit der Verarbeitung optischer Reize beschäftigt gehalten waren. Solche Fragen haben für die Diskussion um die gleichberechtigte Wahrnehmung Blinder zum Beispiel Relevanz, wenn es um die Frage geht, ob blinde Richter in Strafverfahren zugelassen oder ausgeschlossen werden sollen. Jens-Uwe Voigt plädiert nach Sichtung neurologischer Studien in einer juristischen Dissertation 2012 dafür, dass die Wahrnehmung Blinder als „dem Sehen gegenüber gleichwertige Wahrnehmungsweise" betrachtet werden solle, die „unter anderem durch Anpassungsfähigkeit des Gehirns erreicht wird." „Dialog im Dunkeln", ein Projekt, dass es nicht nur in Hamburg, sondern inzwischen in vielen Städten gibt und das von der Idee ausgeht, dass Blinde mit ihrer Stimme Sehende durch einen stockdunklen Raum lotsen, ermöglicht einen kleinen Einblick in diese Welt – auch wenn sich die Tür zur Wahrnehmung eines Blinden für einen nur temporär Nicht-Sehenden hier nur einen Spalt weit öffnen kann. Solche lebensweltliche Beispiele finden eine Entsprechung in künstlerischen Arbeiten. So zeigt Jim Jarmusch in seinem Film „Night on Earth" (1991) eine toughe, blinde Kinogängerin, die dem sehenden Taxifahrer in der Nacht doch einiges an Realitätssinn voraus hat und ihm das auch deutlich zu verstehen gibt. Inzwischen gibt es einen Blog „Blindgaengerin", der erblindeten Barbara Fickert, die Hinweise auf Kinofilme gibt und im von ihr mitbegründeten Verein „Kinoblindgängerin" an Audiodeskriptionen ausländischer Filme und Übersetzungen von Untertiteln für Blinde mitarbeitet (www.blindgaengerin.com). Die deutsche Filmförderung macht seit zwei Jahren das Vorhandensein von Audiodeskriptionen zur Bedingung für die Förderung, anders verhält es sich bei Filmen aus dem Ausland. Und gerade lief eine französisch-japanische Koproduktion in den deutschen Kinos an, die in Cannes Furore machte: „Haraki" von Naomi Kawase, die Liebesgeschichte zwischen einer jungen Frau, die einen Audiokommentar anfertigt und einem erblindenden Fotografen, der mit ihren allzu sachlichen Beschreibungen nicht einverstanden ist – so die Ausgangsposition, wie sie im Trailer geschildert wird. Eine solch dezidierte Haltung des Fotografen aus der Sicht des Künstlers ist indes umstritten und gibt nur bedingt die Vorgaben von Interessensvertretungen blinder und sehbehinderter Menschen wieder, die nicht unbedingt von Interpretationen und Gefühlen der Kommentatoren an die Hand genommen werden wollen, sondern klare Regeln der Deskription, vor allem, was die Orte angeht, einfordern. Die Filmbeschreibung sollte zurückhaltend, handlungsrelevant und objektiv sein.

„Die Schönheit der Blinden", ein fotografisches Projekt des Berliner Fotografen Karsten Hein, geht von einem interdisziplinären Ansatz aus: Modedesigner entwerfen Kleider mit Stickereiap-

plikationen in Braille-Schrift, Blinde fungieren als Models, die sich zur Aufnahme durch den Fotografen zur Verfügung stellen. Die berührenden Aufnahmen zeigen ganz in ihrem Erleben aufgehende Gesichter, ein wunderbarer Gegensatz zum kühlen Unbeteiligtsein des professionellen, oft auch grimmig dreinblickenden Models, das ein Schild mit der Aufschrift „Rühr-mich-nicht-an“ vor sich her zur tragen scheint. Auch hier spielt Schrift, die aber nur von den Blinden ertastet werden kann, nicht von den Sehenden, und damit das eingangs genannte fotografische Setting mit dem Schild umkehrt, eine wichtige Rolle. Gleichzeitig unterhält Hein ein Online-Projekt, in dem Sehende für Blinde Bildbeschreibungen von 100 Meisterwerken anfertigen (https://bildbeschreibungen.wordpress.com/die-schonheit-der-blinden/) - hier gibt es Rückmeldungen von Blinden und Vorschläge von Blinden, was sie interessiert. Das sind tatsächlich sehr nüchterne Angaben und einmal wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass man keine Interpretation möchte.

DIE SCHÖNHEIT DER BLINDEN, TITELBILD DER AUSSTELLUNG © KARSTEN HEIN

Neben dem in Europa zu gewisser Bekanntheit gekommenen slowenischen Fotografen Evgen BavÐar, der in den Neunziger Jahren ein Buch über seine Arbeit als blinder Fotograf bei Suhrkamp publizierte, gibt es eine Reihe von blinden Fotografen, die ihre Bilder „bauen“ und inszenieren und die in erster Linie auch als Fotografen wahrzunehmen sind. Nicht länger als Objekt fotografischer oder ästhetischer Reflexion, sondern als Agierende stellen blinde Fotografen eine Frage, die das visuelle Medium von der äußersten Grenze her auslotet: Es ist die Frage nach der Bedeutung von Konzeption und Inszenierung – und sie ist so radikal wie existentiell an die Rechtfertigung des eigenen künstlerischen Arbeitens geknüpft. So schwierig, ja absurd für den, der nur knipst, die besonderen Entstehungsbedingungen erscheinen mögen, im ästhetisch geglückten Fall können sie Einsichten vermitteln, die sowohl über die Welt der Blinden als auch über das Medium und die Lernprozesse, die mit dem Erkennen von Bildern verbunden sind, Auskunft geben. Der Prozess des Sehens wird als Prozess des Erkennens neu begriffen. Rein ästhetisch betrachtet ist das einleuchtend: Damit wir auf einem zweidimensionalen Bild ein Dreidimensionales imaginieren und tatsächlich ein Bild, nicht nur ein bearbeitetes Papier (oder einen anderen Träger) erkennen, ist es nötig, dass unsere Vorstellung uns unter die Arme greift und uns ein Drittes, eben ein Bild, vergegenwärtigt. Wir erkennen also mehr als das rein materielle Substrat. Von der Renaissance bis zum Kubismus, der mit dieser über Jahrhunderte hinweg eingeübten Bildsprache brach, war das zentralperspektivisch aufgebaute Bild das Bild, an welchem wir solche Vorstellungsprozesse für Wiedergabe und Erkennen eines dreidimensionalen Raumes entlang der Fluchtlinien schnell erlernten.

Auf Fotografien von blinden Künstlern geht es nicht um Repräsentation und ihre Bildformeln, sondern um Imagination und um eine Verbindung zwischen der Welt der Blinden und derjenigen der Sehenden. Dass sie dafür das auf den ersten Blick am stärksten der Visualität verpflichtete Bildmedium wählen, ist durchaus folgerichtig und nur scheinbar ein Paradox. Betrachten wir dazu noch einmal die schon erwähnten Porträts der amerikanischen Künstlerin Sonia Soberats in Langzeitbelichtung – sie ist mit ihren 82 Jahren ein Ausbund an Energie und hält auch Fotografie-Workshops ab: Farbkreisel oder Schlieren entstehen dadurch, dass Soberats den Körper der bewegungslos verharrenden Menschen, die sie aufnimmt, mit farbigen Lichtquellen umfährt. Etwas von dem zuckenden Schmerz, den das Erblinden bedeutet, scheint hier auf. Wir können, wie der blinde Essayist

DER SCHATTEN DES ATEMS © GERALD PIRNER

EIN FERNSEHTEAM DREHT GERALD PIRNER (MIT TASCHENLAMPE) IM FOTOSTUDIO FÜR BLINDE FOTOGRAFEN IN BERLIN © KARSTEN HEIN

Gerald Pirner auf seinem Blog mit eigenen Texten zur Kunst schreibt (www.geraldpirner.com), das Übermass von Bildern, das „Zuviel- an Bildern" erahnen, die der spät Erblinde in sich trägt. Sie sind manchmal bedrängend und suchen nach Ausdruck, da es für immer an nachkommenden, visuellen Bildern fehlen wird, die sie von Außen „in Schranken weisen" können.

Was hier geschieht, und welche Chance sich mit der neuen Haltung zur Blindheit als alternativer Wahrnehmungsform für Blinde und Sehende im Medium Fotografie ergeben hat, das hat auch Pete Eckert in Amanns Film „Shot in the Dark" sehr poetisch und anschaulich formuliert: „Ich schiebe Fotos unter der Tür hindurch aus der Welt der Blinden, damit sie im Licht der Sehenden betrachtet werden."

CHRISTIANE STAHL

NAUTILUS – SCHNECKEN, MUSCHELN UND ANDERE MOLLUSKEN IN DER FOTOGRAFIE

1

2

Die von der Alfred Ehrhardt Stiftung kuratierte Ausstellung *NAUTILUS – Schnecken, Muscheln und andere Mollusken in der Fotografie* war 2017 im Landesmuseum Oldenburg und in der Kunsthalle Erfurt zu sehen, bevor sie Anfang 2018 in reduzierter Form in die Alfred Ehrhardt Stiftung wanderte.
Ausschlag für das Konzept gab, dass sich kein anderer Künstler der Moderne ausgiebiger mit dem Motiv der Conchylie beschäftigt hat als der Fotograf und Filmemacher Alfred Ehrhardt. Über 40 Jahre seines künstlerischen Schaffens hinweg verlieh Ehrhardt seiner Faszination für die Formschönheit dieser Meerestiergehäuse Ausdruck.
Was aber sind Conchylien? Conchylien sind die harten Kalkschalen, die von Weichtieren (Mollusken) im Laufe ihres Lebens abgesondert und nach ihrem Tod zurückgelassen werden. Die Schalen bestehen aus flüssigem Kalkbrei, den das Tier absondert und der sofort erstarrt, und aus von Farbdrüsen abgesonderten Farbstoffen. Dazu zählen die aus zwei Schalen bestehenden Muscheln, die einteilig spiraligen Schnecken und die Gehäuse einiger Tintenfische wie die *Nautilus*.

Es gibt keinen Bereich der bildenden Künste und des Kunsthandwerks, der das Motiv der Conchylie nicht aufgegriffen hätte, so wie der Stilllebenmaler Balthasar van der Ast **(Abb. 1)** der einige seiner Gemälde sogar ausschließlich mit Muscheln und Schnecken bestückte und damit das Schneckenstillleben als eigenständiges Subgenre begründete.

In der Malerei – und später auch in der Fotografie – symbolisierten bestimmte Conchylien Schönheit, Reinheit, Kraft, Fruchtbarkeit, Sexualität sowie neues oder auch ewiges Leben.

3a

3b

In Botticellis berühmtem Gemälde entsteigt Venus, die Schaumgeborene, einer Jakobsmuschel. Die Fechterschnecke oder die Purpurschnecke wurden aufgrund der Formähnlichkeit ihrer Mündungen mit dem weiblichen Geschlecht zum Symbol für Sexualität und Fruchtbarkeit **(vgl. Abb. 8)**.

So nimmt nicht Wunder, dass Conchylien zu den ersten Motiven der Fotografiegeschichte gehören. Bei Louis Jacques Mandé Daguerres Inkunabel der frühen Fotografie *Coquillages* **(Abb. 2)** erhält die Ansammlung von Conchylien, versteinerten Ammoniten und Korallen eine außerordentliche Präsenz durch die minimale und frontale Komposition und das starke Sonnenlicht. Die mit 16 x 21 cm maximal große Ganzplatten-Daguerreotypie erscheint

4

5

6

wie das Urbild menschlicher Wissensansammlung. Im Vergleich zu den gestochen scharfen Bildern der Daguerreotypie erhält William Henry Fox Talbots *Achatschnecke* **(Abb. 3, Positiv und Negativ)** großen ästhetischen Reiz durch den Chiaroscuroeffekt der Talbotypie.

Die genuine Hochphase der Conchylienfotografie entwickelte sich jedoch erst durch die amerikanische Straight Photography mit der neuen Fokussierung auf das Objekt, das durch Abstraktion magisches Eigenleben entfaltet. Mit seiner Aufnahme *Nautilus Shell*, die der von Alfred Ehrhardt **(vgl. Abb. 5)** zum Verwechseln ähnlich ist, schuf Edward Weston 1927 eine der größten Ikonen der Fotografie des 20. Jahrhunderts. Das Bild steht in einer Reihe weiterer Stillleben, bei denen Weston den Nautilus mit anderen Conchylien kombiniert. Ihre schimmernden, zur Berührung verlockenden, anthropomorphen Rundungen sind von einer Sinnlichkeit, die über das rein Materiale hinausweist. Nachdem Weston seiner ehemaligen Geliebten Tina Modotti einige Muschelfotos schickte, schrieb sie zurück: „Ich war sprachlos, als ich sie sah. Welche Reinheit der Vision. Als ich das Päckchen öffnete, mußte ich sie nach kurzer Zeit beiseite legen; sie wühlten mich im tiefsten Innern auf, so daß ich einen körperlichen Schmerz spürte. […] Sie sind so rein und so pervers“.

7

Anders als Weston arrangierte Imogen Cunningham ihre Conchylien auf einem Sanduntergrund **(Abb. 4)**. Zwischen zwei Herzmuscheln und zwei Helmschnecken wird das Bildzentrum dominiert von einer Kleinen Teufelskralle, deren hellglänzende Mündung sich vom dunklen Hintergrund abhebt. Die Conchylien wirken wie Studiodarsteller: Auf Sand gesetzt mit Bezug zu ihrer natürlichen Umgebung, zur stolzen Gruppe aufgestellt, von Kunstlicht angeleuchtet, präsentieren sie sich in all ihrer Pracht und Schönheit.

Es gäbe noch zahlreiche weitere Aufnahmen vorzustellen, von Ruth Bernhard, Walker Evans, Barbara Morgan, Curtis Moffat, Lee Miller, Edward Steichen, oder Paul Outerbridge, aber gehen wir direkt weiter zur Fotografie der Neuen Sachlichkeit. In Deutschland begann die Ablösung vom Piktorialismus erst ab etwa 1923, und zwar bezeichnenderweise mit Albert Renger-Patzschs sachlichem und nahsichtigem Blick auf die Welt der Pflanze. Aber, vor dem Hintergrund der damals wirksamen Lebensphilosophie und befördert durch eine neue Rezeption des naturwissenschaftlichen Fotodokuments im Kunstkontext, entdeckte man nach den organischen bald auch die anorganischen Naturgegenstände. Die Welt der „Anorganica“ veranschaulichte die naturphilosophische Botschaft von der „Beseelung“ anorganischer, vermeintlich „toter“ Naturdinge, zu denen außer Minerale und Kristalle Conchylien, Schwämme und Korallen zählten. Ob es sich nun um Sandstrukturen im Watt, Kristalle, Korallen, Seesterne oder Conchylien handelt – bei all seinen Aufnahmen von Naturgegenständen verdeutlicht Alfred Ehrhardt den Formenreichtum und die Gesetzmäßigkeiten der Natur mit typologischer Systematik und naturwissenschaftlichem Darstellungsmodus **(Abb. 5)**. Ehrhardt war – wie seine Zeitgenossen – überzeugt, dass sich in der Formanalogie zwischen den *Kunstformen der Natur* (Ernst Haeckel) und den *Urformen der Kunst* (Karl Blossfeldt) eine kosmologische Kraft manifestiere, die die Formen des Mikrokosmos und des Makrokosmos gleichermaßen gestalte.

Walter Peterhans, der 1929 den ersten und einzigen Fotografie-Kurs am Dessauer Bauhaus einrichtete, als neusachlichen Fotografen einzuordnen, wird der Sache sicher nicht ganz gerecht. Gewiss ist seine Technik streng, sachlich und abbildend, aber er ließ auch Elemente des Neuen Sehens und des Surrealismus in seine Arbeit einfließen, so wie in diesem *Stillleben mit Stoff und Muschel*, wo er unterschiedliche Materialien aufeinander prallen lässt **(Abb. 6)**.

Man Rays *L'Oeuf et Coquillage* von 1931 **(Abb. 7)** vereint viele Elemente der surrealistischen Fotografie. Zwei Frauenhände

halten zwei Gegenstände übereinander, die nichts gemeinsam zu haben scheinen, ein Ei und eine aufgebrochene Schnecke. Aber: Beide Schalen sind aus Kalk! Und: Während das Ei in seinem Inneren ein ungeborenes Tier birgt, ist die Schnecke bereits abgestorben. Leben und Tod prallen aufeinander. Die Schalenränder sind vom Meereswasser rund geschliffen. Das heißt, sie wurde am Strand aufgelesen und fand als „objet trouvé" Verwendung. Aber so samtig-weich die zarten Frauenfinger durch die Solarisation auch erscheinen mögen – die Dame hätte eine Maniküre gut gebrauchen können. Der Zusammenprall zweier wesensfremder Objekte erinnert an das von Lautréamonts *Gesängen des Maldoror* abgeleitete Verfahren der Surrealisten, „die spezifische Schönheit des Zusammentreffens von Nähmaschine und Regenschirm auf dem Seziertisch" zu beschwören. Es wird ein poetischer Funken entzündet, der „verborgene Orte erhellt, Verdrängtes hervorlockt, erotisch, berstend, magisch den Verstand verwirrt". Es sind Traumbilder, wie eine rational nicht erklärbare Fantasie, rätselhaft, mysteriös, irreal, und dabei von latent erotischer Konnotation.

Es wären auch hier noch zahlreiche Beispiele zu benennen, von Dora Maar, Wols, Herbert Bayer, Herbert List oder Horst P. Horst, aber schreiten wir weiter in Siebenmeilenstiefeln über die Zeit nach 1945 hinweg, wo sich Fotografen wie Otto Steinert, Josef Sudek oder Andreas Feininger umfassend mit dem Motiv der Conchylie beschäftigen, um zur zeitgenössischen Fotografie zu gelangen. Zur Ausstellung kamen Arbeiten von Olivia Parker, Rudi Tolunski, Susanne Casper-Zielonka, Hans Hansen, Natascha Borowsky, Christian Diehl, Henrik Isaksson Garnell und Pierre & Gilles, aber an dieser Stelle sei nur die Aufnahme *Rebirth of Venus* von David LaChapelle benannt **(Abb. 8)**. Bewusst hart an der Grenze zum Kitsch stellt LaChapelle die Scham des nackten Models direkt ins Zentrum des Bildes, verdeckt von einem großen Tritonshorn. Links von ihr trötet ein Hirtenjunge wie Neptun in eine Kronenschnecke. Beide Jünglinge sind mit Glitter bedeckt, der aus der Hand der Venus rieselt, und sie tragen an ihren Füßen die Logos der Sportmarken Puma und Nike. Hier ist die Venus eigentlich keine Venus; ihren Kopf krönt eine strahlenbekränzte Goldtiara aus Muscheln, zu ihren Füßen liegt eine beschädigte Königskrone. Man denkt an Bellinis *Verzückung der Heiligen Theresa*, deren ekstatischer Blick fast aussieht wie ein Orgasmus. Aber diese Venus ist ihrer Rolle als Verkörperung perfekter Schönheit in Gänze ergeben. Sie ist die Königin der Welt, und sie hat den König besiegt. Die Schneckenmündung ist der Eingang zum Paradies, das zu teilen sie teilnahmslos verspricht – vorausgesetzt, man kauft Nike- oder Pumaschuhe.

Der fotografische Blick auf die Welt der Conchylie steht in der Tradition einer zwischen Ästhetik und Wissenschaft angesiedelten Bildgattung. Schnecken, Muscheln und andere Mollusken faszinierten Künstler und Fotografen nicht nur aufgrund ihrer Schönheit, skulpturalen Qualität und ihres mathematisch exakten Spiralwachstums. Mehr als durch jedes andere künstlerische Medium wurde die Conchylie durch die Fotografie als kosmisches, religiöses, mythologisches oder sexuelles Symbol zum Bedeutungsträger einer Welt jenseits des Materialen von überzeitlicher Gültigkeit.

Abb. 1 Balthasar van der Ast, Schneckenhäuser auf einem Tisch, ca. 1640, Öl auf Eiche, 30 x 47 cm, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam

Abb. 2 Louis Jacques Mandé Daguerre, Coquillages, 1839, Daguerreotypie, 16,3 x 21,2 cm, Musée des arts et métiers, Paris, in: Le Daguerréotype français: un objet photographique. Ausst. Kat. Musée d'Orsay Paris/The Metropolitan Museum of Art New York, Paris 2003, S. 153

Abb. 3 a William Henry Fox Talbot, Shell, Salzpapier um 1841, Abzug 2017, Digitaler Abzug, 11,5 x 9,5 cm, National Science & Media Museum/Science & Society Picture Library

Abb. 3 b William Henry Fox Talbot, Shell, Papiernegativ um 1841, Abzug 2017, Digitaler Abzug, 12,3 x 8,2 cm, National Science & Media Museum/Science & Society Picture Library

Abb. 4 Imogen Cunningham, Five Shells, um 1930, späterer Abzug, Silbergelatine, 35,6 x 45,7 cm, Imogen Cunnigham Trust, © 1930–2017 Imogen Cunningham Trust

Abb. 5 Alfred Ehrhardt, Nautilus pompilius L. Philippinen, 1940/41, Abzug 1968, Silbergelatine, 30 x 24,2 cm, Alfred Ehrhardt Stiftung, © bpk/Alfred Ehrhardt Stiftung

Abb. 6 Walter Peterhans, Ohne Titel [Stillleben mit Stoff und Muschel], um 1929, späterer Abzug, Bromsilbergelatine, 29,2 x 39,3 cm, Museum Folkwang, Essen, © Nachlass Walter Peterhans, Museum Folkwang, Essen

Abb. 7 Man Ray, L'œuf et le coquillage, 1931, Silbergelatine, 24,7 × 19,9 cm, Melbourne National Gallery of Victoria, © MAN RAY TRUST/ADAGP, Paris/VG Bild-Kunst, Bonn 2017. Licensed by VISCOPY, Australia

Abb. 8 David LaChapelle, Rebirth of Venus, 2011, C-Print, 236,22 x 182,88 cm, David LaChapelle Studio, © Courtesy David LaChapelle Studio

8

CHRONIK

— DFA-Mitglied Arwed Messmer nominiert für »Deutsche Börse Photography Foundation Prize 2019«
Die renommierte jährliche Auszeichnung wurde vor 22 Jahren von der Londoner Photographers' Gallery ins Leben gerufen. Sie wird gemeinsam mit der Deutsche Börse Photography Foundation vergeben. Nominiert werden Künstler und Projekte, die in den vorangegangenen zwölf Monaten einen bedeutenden Beitrag zum Medium Fotografie in Europa geleistet haben. Die vier Finalisten für den Deutsche Börse Photography Foundation Prize 2019 sind Laia Abril, Susan Meiselas, Arwed Messmer und Mark Ruwedel.
Die Projekte der Nominierten befassen sich mit politischen und genderbezogenen Debatten, ebenso wie mit sozialer Ungerechtigkeit und Menschenrechtsfragen. Dabei reichen ihre künstlerischen Strategien vonkonzeptionellen Ansätzen bis zur eigenen Bildproduktion. Die Werke der Finalisten werden zunächst von 8. März – 2. Juni 2019 in der Photographers' Gallery und anschließend in der Unternehmenszentrale der Deutschen Börse in Eschborn/Frankfurt gezeigt.

Der Gewinner der mit 30.000 £ dotierten Auszeichnung wird am 16. Mai 2019 im Rahmen einer Preisverleihung in der Photographers' Gallery in London bekanntgegeben.

— DFA-Mitglied Sinje Dillenkofer nominiert für »Kubus. Sparda-Kunstpreis«
2019 wird der »Kubus. Sparda-Kunstpreis« zum bereits vierten Mal vergeben. Die Auszeichnung ist mit 20.000 Euro dotiert. Eine Jury hat nun die Nominierten bekannt gegeben: Sinje Dillenkofer, Peter Granser, Annette Kelm und Armin Linke.
Der »Kubus. Sparda-Kunstpreis« wurde 2013 gemeinsam von der Sparda-Bank Baden-Württemberg und dem Kunstmuseum Stuttgart ins Leben gerufen. Seither wird der Preis alle zwei Jahre verliehen. Der Preisvergabe geht eine Ausstellung mit ausgewählten Werken der Nominierten voraus.
Die nächste Ausgabe des »Kubus. Sparda-Kunstpreis« (23. März – 23. Juni 2019) widmet sich dem Thema Fotografie – und weist eine Neuerung auf: Statt wie bisher drei Künstler und Künstlerinnen sind 2019 vier nominiert. Die Jury hat sich einstimmig für einen erweiterten Nominiertenkreis ausgesprochen. Die ausgewählten Positionen präsentieren das Medium der Fotografie nun in ausgewogener Breite.

— DFA in der Tate Modern
Zu seltenen Ehren kamen die fotografische Arbeiten der früheren DFA-Präsidenten Otto Steinert und Gottfried Jäger: Die Tate Modern in London zeigte von Mai bis Oktober 2018 die Ausstellung »Shape of Light: 100 Years of Photography and Abstract Art«. Über 300 Werke von 100 Künstlern und Künstlerinnen veranschaulichten die Wechselbeziehungen abstrakter Malerei und Skulptur mit der künstlerischen Fotografie, darunter installative Präsentationen von Schlüsselwerken Gottfried Jägers.

DEUTSCHE
FOTOGRAFISCHE
AKADEMIE

HERAUSGEBER
Deutsche Fotografische Akademie e.V.
deutsche-fotografische-akademie.com

PRÄSIDIUMSLEITUNG
Ingo Taubhorn
Haus der Photographie
Deichtorhallen Hamburg
Deichtorstraße 1-2
20095 Hamburg
Fon 040 32103-210
Fax 040 32103-230
taubhorn@deichtorhallen.de

PRÄSIDIUM
Celina Lunsford, Vizepräsidentin
Jürgen Scriba, Geschäftsführer
Andreas Langen
Wolfgang Zurborn

REDAKTION
Magnus Pölcher
Andreas Langen
langen@dieargelola.de

KONZEPT UND GESTALTUNG
musen design
musendesign.de

DRUCK
Kettler Verlag, Bönen
druckverlag-kettler.com

DANKSAGUNG
Dieses Magazin wird hergestellt vom Kettler Verlag, der die Produktion auch unterstützt. Für dieses Kultur-Sponsoring einen herzlichen Dank!

TITELBILD
Gisoo Kim, Fenster, 30 x 40cm / 2018, gestickt auf Fotocollage

OLYMPUS

this
beauty
is a
beast

OLYMPUS PEN

EIN MEISTERSTÜCK: **DIE OLYMPUS PEN-F.**

www.olympus.de