

Das Wandobjekt »Eye and Line: Archive of Small Deviations« aus dem Jahr 2017 besteht aus etwa 500 bereits verwendeten Zielscheiben aus dünner Pappe, die auf einen aus einer Wand herausragenden Metallstift aufgezogen wurden (Abb. 16). Die Position jeder Zielscheibe auf der Stange wird durch das Einschussloch bestimmt, das die Waffe hinterlassen hat. Folglich ist der Stapel nicht plan, sondern es ragen nach allen Seiten einzelne Blätter heraus. Die Arbeit wird so zum Zeugnis einer Praxis der Wiederholung, die trotz sichtbarer Abweichungen bezüglich des Erfolgs oder Misserfolgs – dem Treffer ins Schwarze – einen undurchdringlichen, hermetischen Charakter gewinnt. Übertragen auf die sich immer neu wiederholende Geste vom Drücken des Auslösers, dem repetitiven Schießen eines Fotos von ein und demselben Motiv (etwa einer Sehenswürdigkeit), nimmt diese Installation geradezu ironisierende Züge an. Zwar sind hier die Zielscheiben ihrem Schicksal als Wegwerfprodukt entkommen, doch sind es nicht die einzelnen Treffer, die sichtbar werden, sondern die »small deviations« – die kleinen Abweichungen. Man denke an die unzähligen Selfies vor dem Eiffelturm, die eben nur den Beweis erbringen sollen, vor Ort gewesen zu sein. Einem festgelegten Ritual folgend – ein Foto machen, es versenden oder posten –, ist das Programm dieser Bilder klar lesbar, ohne dass dem Einzelbild ein besonderer Wert zukäme. Individualität besteht nur in den kleinen Variationen.

Die Vieldeutigkeit des Ausrichtens, Fokussierens, Zielens, Abdrückens und Treffens, die sowohl dem Schusswaffen-

gebrauch als auch der fotografischen Praxis innewohnt, reizt Valter Ventura mit seinem Werk »The Measure of Seeing« von 2017, einer Sammlung von Fundstücken, aus (Abb. 17). Wie in einem Kuriositätenkabinett stellt der Künstler in der Vitrine Waffen- und Fotografiezubehör vergleichend nebeneinander. Zielscheiben, Kalibrierungskarten für Kameraobjektive, Gegenstände der Dunkelkamerausrüstung und Fadenkreuze werden zu einem Potpourri kaum unterscheidbarer Messtechniken vermengt. Ein weiteres Mal macht Valter Ventura hier von einem dokumentarischen Modus Gebrauch, indem er die Authentizität der Ready Mades evoziert. Nicht zuletzt finden mit der Abbildung eines Speerwerfers Reproduktionen der Bewegungsstudien von Eadweard Muybridge ihren Platz und nehmen so ein weiteres Mal die Fotogeschichte in den Blick. Mit Publikationen und Illustrationsbeispielen aus dem Bereich des Bogenschießens ergänzt Ventura zudem die historistische Spanne der Schusswaffe um traditionelle Formen der Jagd und des Kampfes.

Die Dialektik des Kampfes und der kriegerischen Auseinandersetzung scheint in der Werkgruppe gleichwohl auf den ersten Blick keine Rolle zu spielen. Ebenso unbedarft, wie die Veranstaltungen unzähliger Schützenvereine und die Wettkämpfe bei Präzisionssportarten den Gebrauch der Schusswaffe in einen Kontext zurückbinden, der strengen Richtlinien folgt und kulturelle Akzeptanz erfährt, ist die Verwendung von Fotografie im Alltag an konkrete Aufgaben und Gebrauchsweisen gekoppelt. Die zerstörerische Kehr-

seite beider »Kulturen« scheint in diesem Zusammenhang in den Hintergrund zu treten. Mit seinen humoristischen Adaptationen führt Valter Ventura dem Betrachter diesen blinden Fleck – die weitverbreitete Verharmlosung von waffentechnischen, aber auch fotografischen Praktiken – vor Augen.⁸ Die Gewalt und das Potenzial an Verletzungen, die die Waffe und analog der Fotoapparat und die der Fotografie innewohnenden Machtstrukturen hinterlassen, werden dabei eher indirekt formuliert. So geben die Arbeiten aus der Serie »Lead Impression on Paper« aus dem Jahr 2016 nicht das Abbild eines bestirnten Himmels, sondern geradezu dekorativ anmutende Einschüsse wieder, die eine Schrotflinte auf dem lichtempfindlichen Papier hinterlassen hat (Abb. 18). Mit ihnen setzt der Künstler ein weiteres Mal das Schießen eines Fotos mit der Betätigung einer Waffe gleich. Es lohnt sich durchaus, über die Parallelen, nicht zuletzt in sprachlicher Hinsicht, nachzudenken: Das Bild wurde wortwörtlich »geschossen« und im Anschluss daran entwickelt. Der rituelle Ablauf ist also (regel-)konform. Doch was entsteht, ist ein Bild der Gewalteinwirkung – oder genauer: Die Gewalteinwirkung *ist* das Bild.

Karina Nimmerfall (* 1971, Deggendorf) widmet sich Fragen rund um die dokumentarische Funktion fotografischer Bilder. Überlegungen zur Vereinnahmung und Instrumentalisierung, wie sie bereits bei Jens Klein angestellt werden konnten, werden in ihrer Werkgruppe »Indirect Interviews with Women« aus den Jahren 2016 bis 2018 vor der Folie staatlicher

Institutionen und der durch sie geführten Bildung historischer Narrative in den Blick genommen. In der Ausstellung sind 24 Tafeln der insgesamt 65-teiligen Foto-Text-Installation zu sehen, in der das »sozioökonomisch-ideologische Verhältnis von Wohnen und Arbeit« sowie Diskurse zu Geschlechterverhältnissen des vergangenen Jahrhunderts untersucht werden.⁹

In Gruppen gehängt, stellt die Künstlerin Außenaufnahmen von Londoner Wohnhäusern und Straßenzügen mit transkribierten Interviews zusammen (Abb. 19). Die Bilder sind menschenleer und motivisch weitgehend unspektakulär: Zu sehen sind Gebäudefassaden – vom gepflegten Einfamilienhaus bis zum schmutzigen Wohnblock –, meist in der Bildmitte platziert. Im Vordergrund befinden sich Straßen, Grünflächen, Fahrzeuge oder Büsche. Der Himmel oder weitere Bauwerke bilden den Hintergrund. Den fotografierten Häusern kommt durch diesen Aufnahmemodus eine Verslossenheit und Anonymität zu, die der Street-View-Ästhetik bekannter Online-Kartendienste entspricht. Karina Nimmerfall unterstreicht diesen Eindruck durch das clusterartige Display im Ausstellungsraum; an der Wand werden die Bilder der Häuser jeweils einem Viertel zugeordnet und – nach Art der Kartografie – wie Straßenzüge in bis zu drei übereinanderliegenden Reihen gehängt. In einigen der gerahmten Bilder befinden sich zudem Textseiten, die einem ebenso festgelegten Schema folgen (Abb. 21). Die linke Spalte von je zwei Spalten beginnt mit einem Titel, darunter sind Kurzbeschreibungen von Wohnräumen und ihrem jeweiligen Zustand zu



Abb. 19
 Karina Nimmerfall, Indirect Interviews with Women, 2016–2018
 Installationsansicht Camera Austria, Graz (Österreich) 2018, Foto: Jeff Luckey

lesen. Daran schließen sich Sequenzen mit immer gleichen Fragen zwischen Befragendem (Inv.) und einer mit Kürzeln benannten Person, zum Beispiel »F 30 C«: weiblich (F), 30 Jahre alt, Kategorie C (eine in einer Reihe von A bis D eher einkommensschwache Person). In der rechten Spalte werden Kommentare und Änderungen im Haupttext angezeigt. Es handelt sich hierbei um digital vorgenommene Eingriffe, die im Zuge der Transkription durch die Künstlerin und das Lektorat eingefügt wurden. Dem üblichen Darstellungsmodus digitaler Textverarbeitungsprogramme entsprechend wird auch hier der Eindruck einer programmisierten Arbeitsweise forciert – ähnlich wie in dem Street-View-Modus der Fotografien. Untersucht man jedoch, in welchem Verhältnis die Texte und Bilder zueinander stehen könnten, geben vor allem die Titel der Interviews Aufschluss. Die dort genannten Straßennamen – »Maygrove Road« etwa oder »Iverson Road« – scheinen zunächst den Ort der Aufnahmen zu bezeichnen (Abb. 20); die im Untertitel angegebenen Daten siedeln die Interviews jedoch in einem Zeitraum an, der bereits über 75 Jahre zurückliegt: »Maygrove Road 28.2.41«. Es handelt sich somit um eine Kombination aus historischen Daten und zeitgenössischen Fotografien, die von der Künstlerin vor den Häusern der damals befragten Frauen hergestellt wurden.

Den Ausgangspunkt der Werkgruppe bildet ein 1937 unter dem Namen »Mass Observation« ins Leben gerufenes Projekt, in dem eine Gruppe britischer KünstlerInnen, JournalistInnen und Amateur-SoziologInnen es sich zur Aufgabe machte,

mithilfe von Fragebögen oder Interviews die Gewohnheiten, Lebensumstände und Stimmungen der breiten Bevölkerung aufzuzeichnen.¹⁰ Vom britischen Volk war seit den 1930er Jahren zunehmend Protest ausgegangen, durch die Monarchie, aber auch seitens der Politik nicht angemessen repräsentiert zu sein. »Mass Observation« verstand sich daher als Instrument einer nicht-staatlichen Gegendokumentation. Doch bereits Anfang der 1940er Jahre wurde das Projekt dem Informationsministerium unterstellt; die ehemals künstlerische Perspektive der Dokumentation war folglich nicht mehr relevant.¹¹ Dennoch blieb die Arbeitsweise die gleiche: Das massenhafte Sammeln von Daten im Sinne positivistischer Wissensanhäufung – eine »analoge Frühform von Big Data«.¹²

Die Dokumente, die Karina Nimmerfall im Rahmen eines Londoner Atelierstipendiums aufarbeitete, stammen aus eben diesem Zeitraum. Während deutsche Flieger London und andere britische Städte bombardierten, führte die »Mass Observation« Interviews mit Frauen durch. Das Hauptaugenmerk der Befragung lag dabei auf ihrer politischen Haltung, ihrem sozialen Status, ihrer Wohnsituation, ihrem Verhältnis zu Haushaltstätigkeiten sowie ihrer Meinung zum Wiederaufbau Londons nach dem Krieg. Karina Nimmerfall nähert sich diesen historischen Dokumenten auf verschiedenen Ebenen. Sie transkribiert die O-Töne und macht diesen Prozess der Übertragung als »Storyline« in Form sichtbarer Kommentare nachvollziehbar. Außerdem begibt sie sich mit ihrer Kamera an die Orte des Geschehens, die zugleich Gegenstand der Befragungen waren.



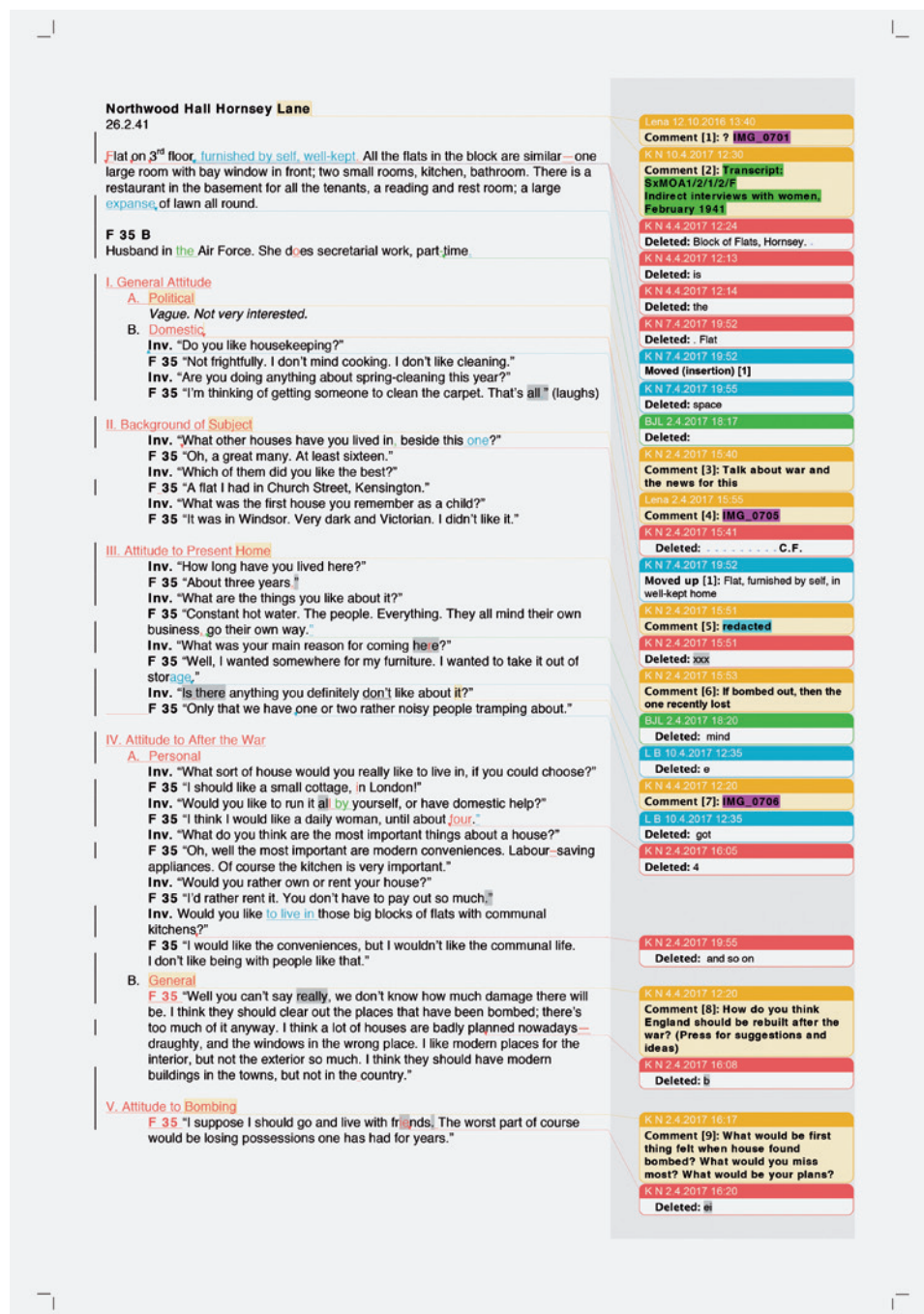
Abb. 20
Karina Nimmerfall, Indirect Interviews with Women, 2016–2018 (Detail)



Durch den künstlerischen Blickwechsel treten zahlreiche Diskontinuitäten hervor, die die Praktiken soziologischer Feldforschung und den Status der Fotografie als »[...] vermeintliche Königsdisziplin des Dokumentierens [...]«¹³ gleichermaßen infrage stellen. So sollen die Befragten im Rahmen der Interviews beispielsweise Aussagen über eine Zukunft treffen, die für uns heute Vergangenheit darstellt. Der fotografische Ortsabgleich, die Distanz von über 75 Jahren und vor allem die

sichtbaren Eingriffe der Transkription lassen erahnen, dass jede Re-Lektüre schon durch ihre raumzeitliche Distanz verunklart und so das bloße Konservieren von Information als ursprünglicher Zweck der Aufzeichnung nie erschöpfend sein kann.

Die Erkenntnis der Vieldeutigkeit expliziter Information ist auf das »fotografische Zeugnis« Karina Nimmerfalls übertragbar. Der ausdrücklich zur Schau gestellte Korrekturbedarf bei der Übertragung eines Tondokumentes in Schriftform kann



zugleich für die Übertragung eines dreidimensionalen Raumes auf ein zweidimensionales Foto geltend gemacht werden. Etymologisch gesehen muss auch bei einer Fotografie, also dem Schreiben mit Licht, von einer Transkription gesprochen werden, deren dokumentarische Unzulänglichkeiten viel zu oft übersehen werden. Und so sehr auch der (Foto)Apparat durch die Street-View-Ästhetik oder die Markierungen der Textbearbeitung als mechanisch aufzeichnendes Instrument bemüht wird, ist doch der örtliche und zeitliche Bezug der Künstlerin, ihre subjektive Perspektive, dem Werk wesentlich eingeschrieben. Insofern geben weder die Bilder noch der Text historische Tatsachen wieder, sondern sind vielmehr »Dokumentationen zweiter Ordnung« (Annette Urban), in denen die Metaebene des künstlerischen Eingriffs akribisch festgehalten wird. Die Selbstreferenzialität, die in Karina Nimmerfalls Œuvre als buchstäbliche künstlerische Einschreibung lesbar wird, unterwandert somit das klassische Verständnis von Authentizität und Sichtbarkeit im fotografischen Medium. Ihre Re-Lektüre der »Mass Observation« ist eine Auseinandersetzung mit und Befragung von fotografischen Bildern als Medium für wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn, die zu prekären Ergebnissen führt und die Evidenz des Bildes unmissverständlich ins Wanken bringt.

Methoden der Neuordnung, des Kopierens, des Wiederholens oder des Samplings vorhandener (Bild)Informationen teilen die Künstlerinnen und Künstler dieser Ausstellung. In ihren Revisionen entstehen neue Kontexte, in denen bestehende Wissensordnungen auf ihre Aktualität geprüft und Alternativen durchgespielt werden. Dieser Abgleich geschieht bei Jens Klein und Anja Manfredi vor allem durch selbstreferenzielle Strategien, durch die Sichtbarmachung der eigenen Perspektive. Karina Nimmerfall und Valter Ventura verhandeln eher medientheoretische Diskurse digitaler Bildgebungsverfahren. An diesen Aspekten ist auch **Lilly Lulay** (* 1985, Frankfurt am Main) interessiert. Für ihre Werke verwendet sie Attribute und Kennzeichen digitaler Kommunikationsformen, die sie zugleich mit analogen Fundstücken in Collagen kombiniert. Ihre Arbeiten setzen sich in materialanalytischer Weise mit soziologischen Aspekten fotografischer Bilder auseinander, die unter den Vorzeichen digital-technologischer Veränderungen unter die Lupe genommen werden. Lilly Lulay verfolgt dabei einen kritischen Blick auf die Verwendung moderner fotografischer Systeme wie das Smartphone. Auf ihrer Künstlerinnen-Website (<https://lillylulay.de/research>) hat sie ein Archiv angelegt, das wissenschaftliche Beiträge insbesondere zu den kommerziellen Interessen informationstechnologischer Konzerne zusammenträgt und weiterführende Informationen zu ihren Arbeiten bereitstellt.

Abb. 21
Karina Nimmerfall, Indirect Interviews with Women, 2016–2018 (Detail)

Mit der Arbeit »The Bodies' Photographic Afterlives« von 2022 betrachtet sie Praktiken des Fotoalbums (Abb. 22 und 23).

Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
»Förderstipendium 2021/2022«
27.10.2022–28.01.2023

Herausgeberin

Christina Leber

Redaktion

Katrin Thomschke

Bildredaktion

Jana Zimmermann

Texte

Christina Leber

Katharina Zimmermann

Lektorat

Anna Sophia Herfert

Dr. Cathrin Nielsen,

LEKTORATPHILOSOPHIE.DE

Grafische Gestaltung

Burkardt | Hotz

Büro für Gestaltung GbR

GABC GmbH

Produktion und Druck

KOMMINFORM GmbH & Co.KG

ColorDruck Solutions GmbH

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

Printed in Germany

Printausgabe:

ISSN 2748-3681

ISBN 978-3-9823290-4-8

DZ BANK Kunststiftung gGmbH
Platz der Republik
60325 Frankfurt am Main

Telefon +49 69 7680588 00
info@kunststiftungdzbank.de
<https://kunststiftungdzbank.de>

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

Ausstellung

Kuratorinnen der Ausstellung

Christina Leber

Katrin Thomschke

Ausstellungsmanagement

Katrin Thomschke

Registrier

Dietmar Mezler

Digitales Sammlungsmanagement

Jana Zimmermann

Presse

Imke Koch

Mitarbeiter Ausstellungshalle

Lorenz Rauschenberger

Fabian Zimpel

Kunstpädagogik

Ela Dutta

Juliane Kutter

Kunstvermittlung

Ela Dutta, Marlene Frieze,

Berby Krägefsky, Juliane Kutter,

Robert Mondani, Sonja Palade,

Lorenz Rauschenberger,

Jule Seibel, Claudia Spezzano,

Fabian Zimpel

Konservatorische Betreuung

Dierk Gessner

Ausstellungsrealisation

Dierk Gessner, Kurt Hofmann,

Stephan Zimmermann Lightsolutions,

EIDOTECH GmbH,

hasenkamp Internationale Transporte
GmbH