



WAS ZWISCHEN UNS STEHT

Fotografie als
Medium der Chronik

WAS ZWISCHEN UNS STEHT

Fotografie als
Medium der Chronik

Zentrale Festivalausstellung zum
EMOP Berlin—European Month of Photography

EMOP Berlin c/o Akademie der Künste,
28 FEB—4 MAI 2025

4–5

6–27

28–56

57

WAS ZWISCHEN UNS STEHT

Fotografie als Medium der Chronik

von Maren Lübbke-Tidow

„Der Chronist, welcher die Ereignisse hererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden, trägt damit der Wahrheit Rechnung, daß nichts, was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist.“ (Walter Benjamin)

Würde Walter Benjamin diesen Satz, der in seinen fragmentarisch gebliebenen Thesen *Über den Begriff der Geschichte* auftaucht, auch heute noch so aufschreiben? Eine ganze Generation von Social-Media-Chronist*innen dokumentiert in ihren Timelines und Newsfeeds unentwegt ihre Storys. Und das Internet vergisst bekanntlich nichts. Aber sind sie damit auch für „die Geschichte“ bewahrt?

Mehr denn je sind wir von Bildern und Texten umgeben, von Kommentarleisten, Videoschnipseln, und von Fotografien im Zeitalter ihrer KI-gestützten Reproduzierbarkeit. Wie wohl nie zuvor kommentieren sie Zeitgeschehen ebenso wie persönliche Befindlichkeiten. Sie dokumentieren, sie emotionalisieren und spalten, oft genug „triggern“ sie in einer „veränderungser schöpften“ und von Krisen geschüttelten Gesellschaft, wie es der Soziologe Steffen Mau ausdrückt, die eigene Blase.

Zugleich wächst das Bedürfnis, genau dem etwas entgegenzusetzen — angesichts der Brüchigkeit von Demokratien, dem Erodieren ihres Fundaments, der Erfahrung von Krieg, Flucht, Exil, von Umweltzerstörung und wachsender Gewalt, von Ausgrenzung und gesellschaftlicher Desintegration. Es wächst das Bedürfnis, mit der eigenen Stimme — und mit Bildern — einzuschreiten, Stellung zu nehmen und dem Zersetzenden etwas Konstruktives entgegenzuhalten. Doch was kann mit Bildern, zumal mit fotografischen, tatsächlich noch gewusst, belegt oder gesagt werden angesichts der skizzierten rapiden Veränderungen und eines gänzlich anderen Produktions- und Rezeptionsverhalten? Es sind doch unter anderem die andauernden technologischen Neuerungen sowie die ungehemmte Nutzung unterschiedlicher Social-Media-Formate mit ihren eigenen Steuerungsmechanismen selbst, die die vielfach beschworene Krise des Dokumentarischen nähren. Ununterbrochen zeichnet die Kamera auf und die schiere Flut an Bildern bestärkt in unzähligen Kanälen mit ihren „Bubbles“ nur mehr die jeweiligen Gewissheiten. Ist es nicht also gerade die Kamera, die inzwischen zwischen uns steht? Bilder vertiefen Gräben, markieren die Dissense und werden selbst zum Medium der Polarisierung und des „fake“.

Die Festivalausstellung zum EMOP Berlin — European Month of Photography unternimmt den Versuch, den Kreislauf der permanenten Selbstvergewisserung zu unterbrechen und das fotografische Bild als Medium der Chronik wieder neu zu verhandeln. Gerade im Wissen um die genannten Schwierigkeiten hält sie an dem Anspruch fest, dass fotografische Bilder wirkmächtig bleiben. Denn wir lassen uns nach wie vor von ihnen mit „Wissen“ versorgen. Fotografie markiert einen Berührungspunkt mit der Realität und mag er noch so schemenhaft sein. Was aber bedeutet diese Vorstellung für künstlerisches Arbeiten mit dem Medium angesichts der skizzierten Entwicklungen?

Projekte von rund 20 Künstler*innen stehen für ein „Verstehen vom anderen“, im Sinne des Philosophen Emmanuel Levinas, und dafür, dem Gegenüber mittels der eigenen Stimme Resonanz zu verleihen — jedoch nicht als alles übertönende Lautsprecher, sondern in der Reflexion darüber, wie jenseits der dominierenden Schemata der Vereindeutigung (wieder?) differenziert und — ja — zart beschrieben und erzählt werden kann. Denn etwas zu erzählen, auch in Bildern,

ist „in der ‚Form‘ etwas anderes, als etwas zu fordern“. Und „etwas zu erzählen, ist etwas anderes, als etwas einzuklagen, etwas zu erzählen, ist fragiler, als etwas anzukündigen“, wie es die Publizistin Carolin Emcke formuliert.

Die Ausstellung *was zwischen uns steht* orientiert sich in dieser Annäherung am Begriff der Mikrogeschichte und folgt damit der Einsicht des Historikers Carlo Ginzburg, dass auch „eine kleine Dokumentation aus verstreuten und schwer zugänglichen Quellen (...) schließlich Resultate erbringen (kann)“. Sie will zeigen, dass die Erfahrungen anderer verstehbar sind, dass sie vorstellbar sind – und sei es, dass sie sich aus nichts als einem Haufen von Bruchstücken und den Kontexten, in denen sie stehen, zusammenfügen. Fotografien (und auch filmisches Material) fungieren hier als Spuren von Ereignissen, die oftmals sprachlich/textlich umrahmt und auf diese Weise kontextualisiert werden – sei es in Notizen, Berichten, Interviews oder literarischen Texten, aber auch in digitalen Produktionsformen wie 3D-Videoarbeiten und virtuellen Simulationen als Formen des Rekonstruktionsversuchs. Nicht große Gewissheiten werden ins Schaufenster gestellt, sondern Realitäten herausgearbeitet – oft auch nur in Fragmenten – und zum Sprechen gebracht.

was zwischen uns steht beginnt mit Konfliktkonstellationen im Privaten und Intimen: Familie als genauso prägende wie von Spannungen durchzogene Institution (Bérangère Fromont, Simon Lehner, Einar Schleef). Andere Arbeiten thematisieren den Zusammenhang von sozialer Klassifikation und Bildungs- und Ausbildungschancen und/oder Arbeitsbedingungen (Cana Bilir-Meier, Susanne Keichel, Helga Paris). Die Erfahrung von Krieg, Flucht und Exil (Raisan Hameed), von Arbeitsmigration und damit zusammenhängenden Ausgrenzungserfahrungen (Fungi aka Phuong Tran Minh, Cana Bilir-Meier, Pinar Öğrenci) sind ebenso Themen wie die Erfahrungen der unmittelbaren Nachwendezeit (Wenke Seemann, Tobias Zielony) oder die Polarisierung und Radikalisierung von Teilen der Gesellschaft (Christine Würmell). Auch die dramatischen ökologischen Verheerungen in unserer unmittelbaren Umgebung werden in den Arbeiten aufgegriffen (Beate Gütschow). Schließlich sind der Krieg Russlands gegen die Ukraine (Yevgenia Belorusetz) und der Krieg und die multiplen Krisen in Nahost (Ilit Azoulay in Kooperation mit Maisoun Karman) Konfliktzonen, die in den Beiträgen nicht in Behauptungen, sondern in kritischer Distanz fragend und erzählend bearbeitet werden.

Dass dabei der eigene Begriff von Geschichte eine entscheidende Rolle im Blick auf die Gegenwart spielt, wird in der Ausstellung in zentralen Arbeiten angesprochen (so unter anderem bei Ilit Azoulay, Bérangère Fromont, Leon Kahane und Maya Schweizer), die mit der Kamera gewissermaßen ins Dunkle halten. Oder anders formuliert: Sie spüren das Historische in der Gegenwart auf und machen uns klar, dass Geschichte jederzeit in die Gegenwart (wieder) einbrechen kann.

Umso bereichernder ist, dass die Arbeiten der zeitgenössischen Künstler*innen nicht nur um Werke aus der Kunstsammlung der Akademie der Künste, sondern auch um Materialien aus ihren Archiven, aus dem John Heartfield-Archiv und aus dem Walter Benjamin-Archiv, ergänzt sind. Mit ihnen wird die erinnerungspolitische Spur greifbar, die dem Ausstellungsprojekt als Grundsound unterlegt ist und ihr widerständiges Potenzial, das immer auch ein utopisches Potenzial ist. Denn trotz allem was zwischen uns steht und gerade weil so viel zwischen uns zu stehen scheint: „Nichts, was sich jemals ereignet hat“, so Walter Benjamin, „ist für die Geschichte verloren zu geben.“

WAS ZWISCHEN UNS STEHT

Photografie als
Medium der Distanz

100 Werke von 100 Künstlern
St. Assolay, Taghena Benarouf, Cora Bly, Mole, Hannah Davidi & Barak Ginzberg,
Pungo, Joo Phuong Tam Minh, Barangna Fawani, Beate Gilschow, Rainer Harward,
Julia Hoffmann, Leon Kahane, Beate Kellner, Simon Lerner, Boris Mikhailov,
Peter Ogorod, Helge Pöhl, Ester Schickel, Maya Schweizer, Miriam Sussman,
Christine Wimmel, Tobin Zarany and eleven Text von | and a text by Walter Benjamin.

WHAT STANDS BETWEEN US

Photografie als
Medium der Distanz



Von links nach rechts: Boris Mikhailov, Leon Kahane, Maya Schweizer



Installation Simon Lehner (Detail)



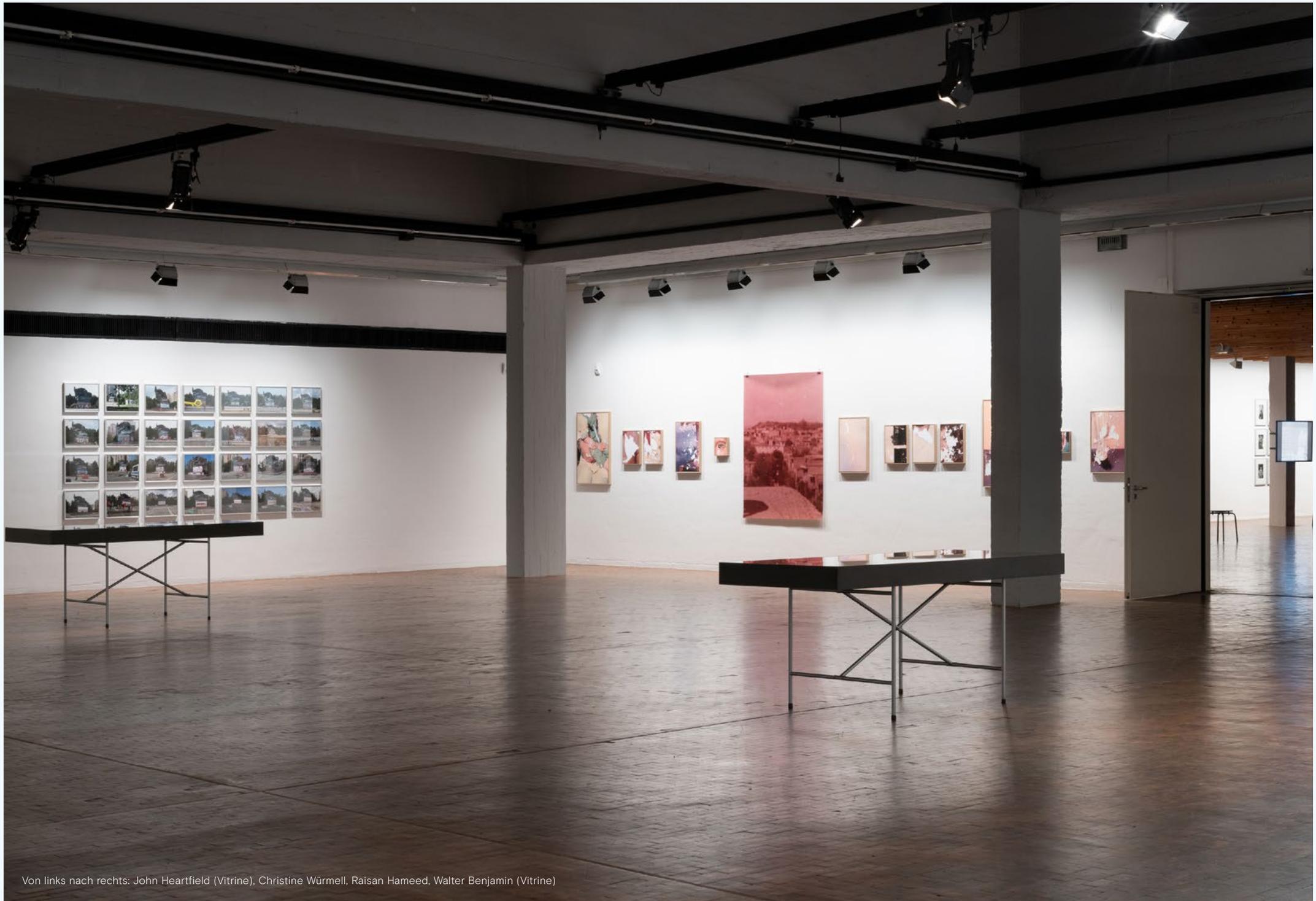
Installation Helga Paris



Von links nach rechts: Susanne Keichel, Helga Paris, Simon Lehner, Cana Bilir-Meier, Einar Schleef (Vitrine)



Installation Raisan Hameed



Von links nach rechts: John Heartfield (Vitrine), Christine Würmell, Raisan Hameed, Walter Benjamin (Vitrine)



Installation Hannah Darabi und Benoit Grimbert (Detail)



Von links nach rechts: Pinar Öğrenci, Hannah Darabi und Benoît Grimbert (Vitrinen), Pinar Öğrenci



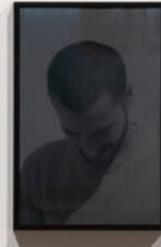
Installation Wenke Seemann



Von links nach rechts: Bérangère Fromont, Wenke Seemann, Hannah Darabi und Benoît Grimbert (Vitrinen)



Von links nach rechts: Bérangère Fromont, Walter Benjamin (Vitrine)



Installation Bérangère Fromont (Detail)



Installation Leon Kahane



Installation Yevgenia Belorusets



Von links nach rechts: Maya Schweizer, Beate Gütschow, Ilit Azoulay, Tobias Zielony



Installation Maya Schweizer



Installation Maya Schweizer



Installation Beate Gütschow (Detail)



This wall honors groups striving for a better future and peace in Israel and Palestine. Diese Wand ist Gruppen gewidmet, die sich für eine friedliche Zukunft in Israel und Palästina einsetzen.

Installation Ilit Azoulay, in Kooperation mit Maisoun Karaman (Detail)



Installation Tobias Zielony



Installation Tobias Zielony (Detail)

KÜNSTLER*INNEN

Walter Benjamin

Ilit Azoulay

Yevgenia Belorusets

Cana Bilir-Meier

Hannah Darabi & Benoît Grimbert

Fungi

Bérangère Fromont

Beate Gütschow

Raisan Hameed

John Heartfield

Leon Kahane

Susanne Keichel

Simon Lehner

Boris Mikhailov

Pınar Öğrenci

Helga Paris

Einar Schleef

Maya Schweizer

Wenke Seemann

Christine Würmell

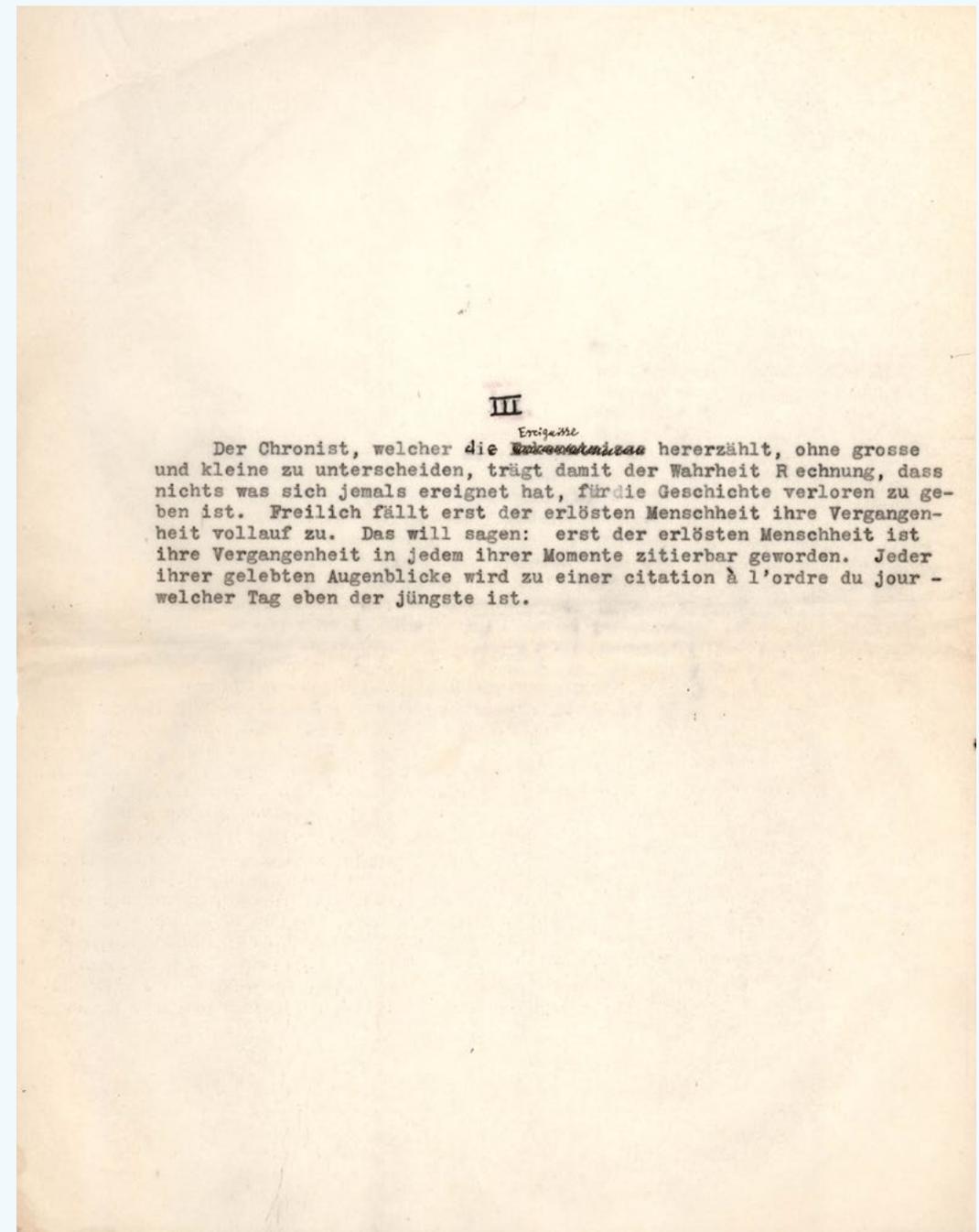
Tobias Zielony

Über den Begriff der Geschichte ist einer der berühmtesten Texte von Walter Benjamin (geb. 1892 in Berlin, gest. 1940 in Port Bou, Spanien) und zugleich der letzte, der noch von ihm selbst im Umriss vollendet wurde. „Der Krieg und die Konstellation, die ihn mit sich brachte hat mich dazu geführt, einige Gedanken niederzulegen, von denen ich sagen kann, daß ich sie an die zwanzig Jahre bei mir verwahrt, ja, verwahrt vor mir selber gehalten habe“, schreibt er an Gretel Adorno im April 1940.

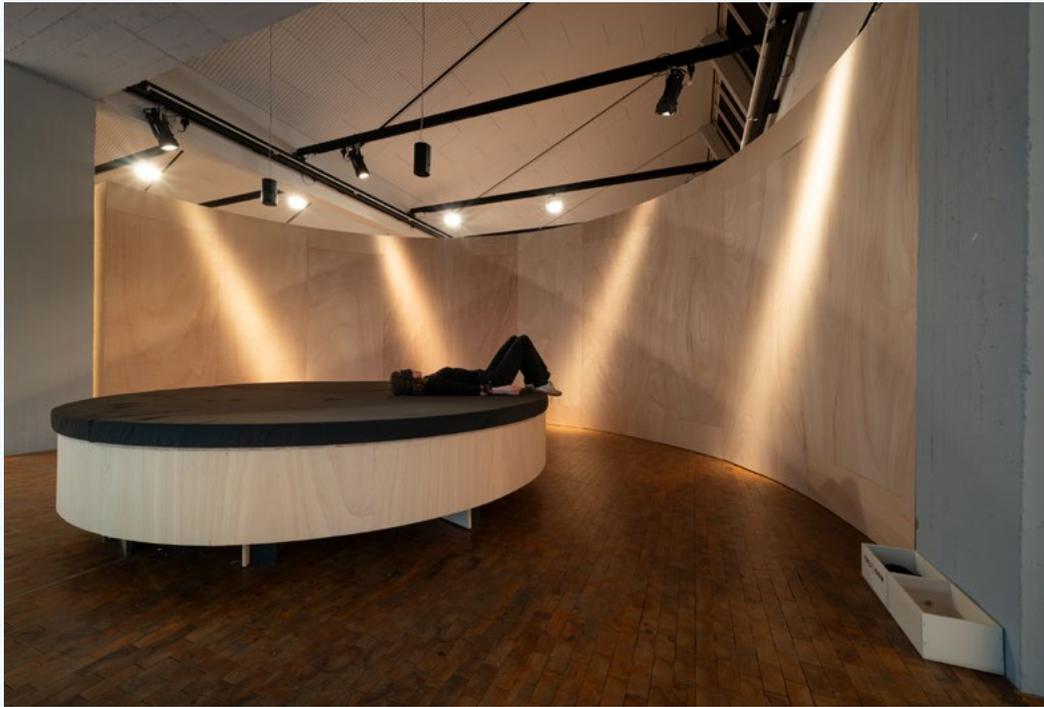
Die *Geschichtsphilosophischen Thesen*, wie sie auch genannt werden, können als eine Art Vermächtnis, vielleicht sogar als politisches Manifest gelesen werden. Benjamin selbst bezeichnete sie bescheiden als einen „auf nachdenklichen Spaziergängen eingesammelten Strauß flüsternder Gräser“. Dass sie gerade deshalb mehr als beiläufige Notizen sind, belegt ein anderes Zitat aus dem erwähnten Brief von 1940: „Sie lassen mich vermuten, daß das Problem der Erinnerung (und des Vergessens), das in ihnen auf anderer Ebene erscheint, mich noch für lange beschäftigen wird.“

Aus dem „Handexemplar“, wie Benjamin das Typoskript bezeichnete, wurden für die Ausstellung vier von insgesamt zwanzig Thesen ausgewählt. Sie gehören zu einer von sechs überlieferten Fassungen. Die Thesen selbst sind fragmentarisch geblieben. Davon zeugen handschriftliche Korrekturen und Hinzufügungen von Leitgedanken. Auffällig ist die teils mehrfache Änderung der Nummerierung der einzelnen Thesen. Damit vermittelt sich nicht zuletzt die von Benjamin perfektionierte Methode des Zitierens und der Montage. Dem „Aufblitzen der Vergangenheit in der Gegenwart“ auf der Spur, spiegelt die Montage eine Art des Denkens in der Horizontale, ein Denken in permanenter Bewegung, das damit auch ein antihierarchisches Denken jenseits der Unterscheidungen von „wichtig“ und „unwichtig“ repräsentiert. So spricht Benjamin etwa davon, „die Lumpen, den Abfall“ zu ihrem Recht kommen zu lassen: „Ja in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken.“

In diesen kleinen Einzelmomenten lassen sich vielleicht auch (Mikro-) Geschichten und Erfahrungen der vielen „Anderen“ auffinden, um in ihrer (Re-)Montage etwas von dem aufzulösen, was zwischen uns steht — oder es gerade herauszustellen.



Ohne Titel (Über den Begriff der Geschichte / Handexemplar, These III), 1940, Typoskriptdurchschlag mit handschriftlichen Korrekturen, Akademie der Künste, Berlin, Walter Benjamin Archiv, Inv.-Nr.: 1643/3



Heart to Heart, 2023, Soundinstallation, Dauer: 37:19 Min., Copyright: Kulturprojekte Berlin, Foto: dotgain.info

Ilit Azoulay (geb. 1972 in Tel Aviv-Jaffa, lebt in Berlin) folgt in ihrer forschungsbasierten künstlerischen Praxis einem Verständnis vom Archiv als Ort der Produktion, an dem sich unser Verhältnis zur Vergangenheit materialisiert und das uns für die Gegenwart und Zukunft sensibilisiert. Durch Formen der Fragmentierung und Rekonfiguration visueller Materialien interveniert sie in bestehende Archive und bringt etwas an die Oberfläche, was diesen Archiven bisher fehlte oder unterdrückt war. Damit stellt sie Fragen zu den Mechanismen von Geschichtsschreibung und ihren Formen der Empathie.

Für ihre Soundarbeit *Heart to Heart* führte Ilit Azoulay die bereits 2022 begonnene Zusammenarbeit mit der palästinensischen Energieheilerin und Lichtsprachpraktikerin Maisoun Karaman fort. Karaman moderiert israelisch-palästinensische Frauengruppen sowie Friedensgruppen und ist als spiritueller Coach tätig. Für ihre Sitzungen begibt sie sich in einen trance-ähnlichen Zustand, um mit akustischen Eindrücken in Resonanz zu gehen und diese — einem Medium ähnlich — über ihren Körper und mit ihrer Sprechstimme wiederzugeben. Dabei entstehen eindrucksvolle Klänge, eine Sinfonie aus Wellen von Codes, die ihre Zuhörer*innen verschlüsselt empfangen. Diese Codes enthalten nach dem Verständnis Karamans Samen, die, in die Ohren der Zuhörenden gepflanzt, Herzen öffnen und dabei helfen, unsere Fähigkeit zum gegenseitigen Zuhören zu erweitern. Ihr kollaboratives Projekt verstehen Azoulay und Karaman als eine Möglichkeit, um miteinander in Kontakt zu treten und als eine Form der Heilung. Die Soundarbeit, die kurz nach dem 7. Oktober im November 2023 entstand, ist Ergebnis eines „konstanten — schmerzhaften und komplexen, aber bereichernden — Austauschs mit jüdischen und palästinensischen, arabischen und israelischen Stimmen.“ (June Drevet, *Codes from the Future*, 2024) Verbunden sind die entstandenen „Transmissionen“ durch den Glauben an eine — oder die Beschwörung einer — gemeinsame(n) Zukunft, selbst angesichts des andauernden albraumhaften Krieges in Nahost.

Der Soundinstallation fügte Ilit Azoulay Blätter hinzu, die über Initiativen und Gruppierungen informieren, die sich für eine bessere Zukunft in Israel und Palästina einsetzen.

Hier finden Sie die komplette Liste aller Initiativen und Organisationen sowie Links zu deren Websites.

Anmerkungen der Kuratorin: Eine Ausstellung, die Konflikte der Zeit bearbeiten will, kann den gegenwärtigen Krieg in Nahost nicht ausblenden. Ganz bewusst haben wir uns entschieden, im Rahmen dieser Ausstellung keine fotografische Arbeit zu zeigen, die diesen Konflikt bearbeitet. Überzeugt hat uns der Weg der israelischen Künstlerin Ilit Azoulay, zum einen die Kraft zur Veränderung und Heilung in einem Prozess mit der Palästinenserin Maison Karaman zu suchen und zum anderen konkrete Initiativen für eine bessere Zukunft in Israel und Palästina vorzustellen.

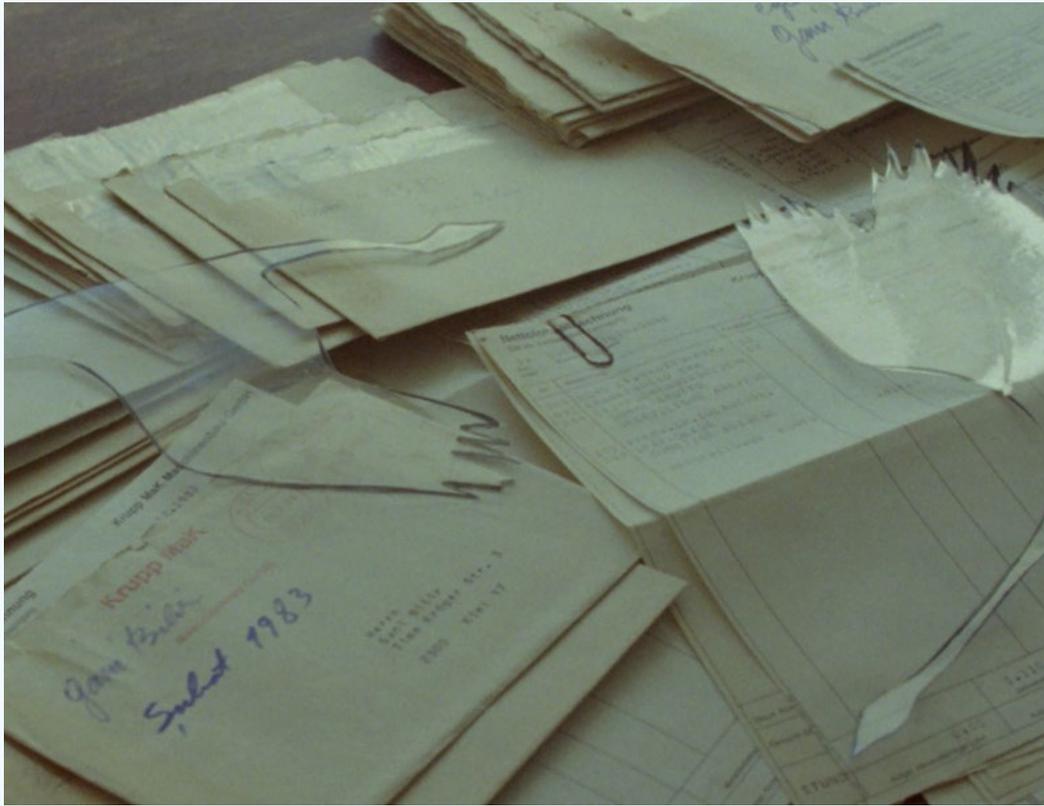


Aus der Serie *20. Mai bis 20. Juni 2024*, 2024, Fine Art-Print, 29 x 43,5 cm

Yevgenia Belorusets (geb. 1980 in Kiew, lebt in Berlin und Kiew) ist Schriftstellerin und Fotografin. Im Zentrum ihres Werkes stehen die Geschichten von Menschen, die seit vielen Jahren mit der Latenz von Besatzung und seit 2022 mit der Realität der Völlinvasion Russlands in die Ukraine leben. Ihre Beobachtungen hält sie in Form von Essays und Kurzgeschichten fest, die sie mit ihren Fotografien verknüpft oder – wie sie sagt – in Konflikt bringt.

„Meine Aufgabe besteht darin, anhand einiger privater Fälle davon zu erzählen, wie man mit der Realität des Krieges umgeht“, schreibt Yevgenia Belorusets in einem ihrer aktuellen Essays, in dem sie das im Mai 2024 in der Ukraine in Kraft getretene Mobilisierungsgesetz reflektiert, das es erlaubt, Männer ungefragt in den Krieg einzuziehen und verschärfte Strafen für den Widerstand dagegen vorsieht. In ihrer Installation zeigt sie unter anderem den Boden des erst kürzlich umbenannten U-Bahnhofes „Platz der Ukrainischen Helden“ in Kiew. Nichts vermittelt hier Heldentum. Die Bilder verströmen eine Atmosphäre der Enge und der Abwesenheit von Freiheit. Belorusets kombiniert diese Bilder unter anderem mit Porträts von Männern, die in Verstecken leben, um nicht einberufen zu werden, und die dort oft auf grundlegende Infrastrukturen wie Licht und Wasser verzichten müssen.

Belorusets nahm ihre Bilder mit einer analogen Kamera und aus größerer Distanz auf. Die Kamera mit einer anderen als der gewohnten Optik lag zuvor einige Zeit in einer Reparaturwerkstatt. Die Künstlerin konnte sie lange nicht abholen, „sie wurde den ganzen Krieg lang repariert“. Die entstandenen Bilder wirken selbst wie Verwundete. Sie sind unscharf, es ist kaum etwas zu sehen – die Kamera funktionierte offenbar auch nach der Reparatur nicht richtig. So, als wollte sie sich ihrer Bestimmung, etwas zu zeigen, widersetzen.



Still aus *Zwischenwelt / In-between World*, 2023, 16-mm-Film (digitalisiert), Farbe, Ton, Dauer: 17:36 Min.

Die essayistischen Filme, Fotografien, Texte, Zeichnungen und Performances von Cana Bilir-Meier (geb. 1986 in München, lebt in München) bearbeiten die Konstruktion von Migration, Gesellschaft, Erinnerung und Geschichte. Sie verbinden öffentliches Archivmaterial mit privaten Dokumenten und Erinnerungen. In einer kritischen Befragung mit den vorherrschenden gesellschaftlichen Narrativen geht es Cana Bilir-Meier um die Erweiterung und Vielstimmigkeit von Perspektiven, Biografien und Lebensrealitäten.

Im Familienarchiv entdeckt Cana Bilir-Meier die Lohnzettel ihres Großvaters Gani Bilir, der im Rahmen des Anwerbeabkommens 1962 aus der Türkei nach Deutschland migrierte. Die Lohnzettel sind Zeugnisse seiner über 20-jährigen Beschäftigung in einer Triebwerkfabrik in Kiel als „Gastarbeiter“ und Beispiel der schwierigen Arbeitsbedingungen von Migrant*innen in Deutschland. Zwischen den Unterlagen findet die Künstlerin auch zwei Scherenschnitte ihres Großvaters von Zugvögeln, und verbindet diese mit Gedichten der Lyrikerin Aulic Anamika, Skulpturen der Bildhauerin Ahu Dural und Musik von Julian Warner aka Fehler Kuti. Bilir-Meiers Arbeiten sind oft kollaborative Projekte.

Mit diesen Dokumenten errichten die drei Protagonistinnen des Films in einem performativen Akt im Münchener Stadtraum ein temporäres Monument für eine Gesellschaft der Vielen. Es steht für die vielen widerständigen und nicht gewürdigten Geschichten und Biografien der „Zwischenwelt“, mit der in den Worten von Anamika auch das Leben in Migration gemeint ist: „Zwischen zwei Welten und drei Sprachen sucht der wandernde Leib nach einem fähigen Geist, der ohne Schuld, Schmerz und Wurzeln alles verlassen kann.“ *Zwischenwelt* ist nicht zuletzt auch eine Annäherung an den Dichter und Philosophen Mahammad Iqbal, dessen 1986 errichtetes Münchener Denkmal der Film immer wieder bildnerisch umkreist.



Still aus *This Makes Me Want to Predict the Past*, 2019, Super-8-Film (digitalisiert), Schwarzweiß, Ton, Dauer: 16:05 Min.

Das Münchner Olympia-Einkaufszentrum (OEZ) war 2016 Tatort eines Anschlags, bei dem neun Menschen ermordet und zahlreiche weitere verletzt wurden. Zunächst als nicht-politisch eingestuft, gilt der rassistische und rechtsterroristische Hintergrund des Attentats seit Oktober 2019 dank der kontinuierlichen Aufklärungsarbeit der betroffenen Familienangehörigen als erwiesen. Cana Bilir-Meiers Film zeigt die kurdischen und türkischen Mädchen Sosuna Yildiz, Aleyna Osmanoglu und Berfin Ünsal, wie sie sich im und rund um das OEZ die Zeit vertreiben, Rolltreppen fahren oder Kleidung und Accessoires anprobieren. Dabei stellen sie Szenen aus dem Theaterstück *Düşler Ülkesi (Land der Träume)* nach, von denen historische Fotos im Video zu sehen sind. Das von Erman Okay geschriebene und unter Mitwirkung von Zühal Bilir-Meier, der Mutter der Künstlerin, realisierte Stück wurde 1982 am Münchner Theater der Jugend uraufgeführt und widmete sich dem Alltagsleben und der Geschichte von „Gastarbeiter*innen“ bzw. Arbeitsmigrant*innen. Als Projekt rassismuskritischer Theaterpädagogik sollte es Jugendliche bestärken, ihre Geschichten aus eigener Perspektive zu erzählen. Die das Video begleitende Audiospur greift Nutzer*innen-Kommentare zu einem YouTube-Video des Musikers Childish Gambino auf, in denen Fans eine Verszeile seines Songs *Redbone* neu interpretieren. Der in dieser Zeile angedeutete Widerspruch, wie zum Beispiel die Vergangenheit vorhersagen zu wollen, verweist auf die Erfahrung von Rassismus, die die Jugendlichen der 1980er Jahre mit denen von heute verbindet.



Aus dem Künstlerbuch *Neuköln „Heroes“*, Bartleby & Co.: Brüssel und Berlin 2013. Mit Materialien von Hannah Darabi und Benoît Grimbert sowie von David Bowie, Franz Hessel, Christopher Isherwood, Siegfried Kracauer, Robert Soodnak, Edgar Ukmer, Billy Wilder und Aldi-Nord.

Hannah Darabi (geb. 1982 in Teheran, lebt in Paris) arbeitet mit eigenen Fotografien, Archivmaterialien und Found Footage sowohl aus privaten wie auch aus öffentlichen Archiven. Als Künstlerin iranischer Herkunft reflektiert sie anhand der von ihr vorgenommenen Verknüpfungen des Materials die Geschichte des Iran, seine politischen Umbrüche und ihre Auswirkungen auf die politische Kultur des Landes. Aber auch die Einflüsse der visuell-kulturellen Identität der iranischen Diaspora auf das Land ihrer Herkunft und umgekehrt sind wiederkehrende Themen ihrer Arbeit.

Benoît Grimberts (geb. 1969 in Mantes-la-Jolie, lebt in Paris) Interesse richtet sich auf urbane Räume als Bühnen sich überlagernder historischer Prozesse und Erzählungen der Gegenwart. Mit einem dokumentariefotografischen Ansatz untersucht er gebauten Umraum und Landschaften. Indem er seine Bilder zugleich mit historischen Texten und popkulturellen Artefakten kombiniert, lädt er sie mit Inhalten auf, die sie zwischen Dokument und Geisterhaftigkeit changieren lassen.

Neuköln „Heroes“ kann man sich als eine Zeitreise vorstellen, bei der David Bowie die wichtigste Triebkraft ist. Mitte der 1970er-Jahre ist David Bowie des turbulenten Lebens in Los Angeles überdrüssig und findet Berlin — als Ort, an dem er anonym sein kann — besonders attraktiv. Vor allem die Bücher von Christopher Isherwood, insbesondere *Mr. Norris steigt um*, die das dekadente Berlin der 1930er-Jahre beschreiben, sind für ihn anregend. 1977 erscheint das Album *Heroes*, das komplett in Berlin aufgenommen wurde. Eines der Instrumentalstücke auf der B-Seite, *Neuköln*, ist eine stark spürbare Resonanz Bowies auf die Härten und Tristesse des Alltags, in der die Bewohner*innen dieses beliebten Viertels lebten, in dem, wie er später sagte, „die Türken an schlechte Bedingungen gekettet sind“.

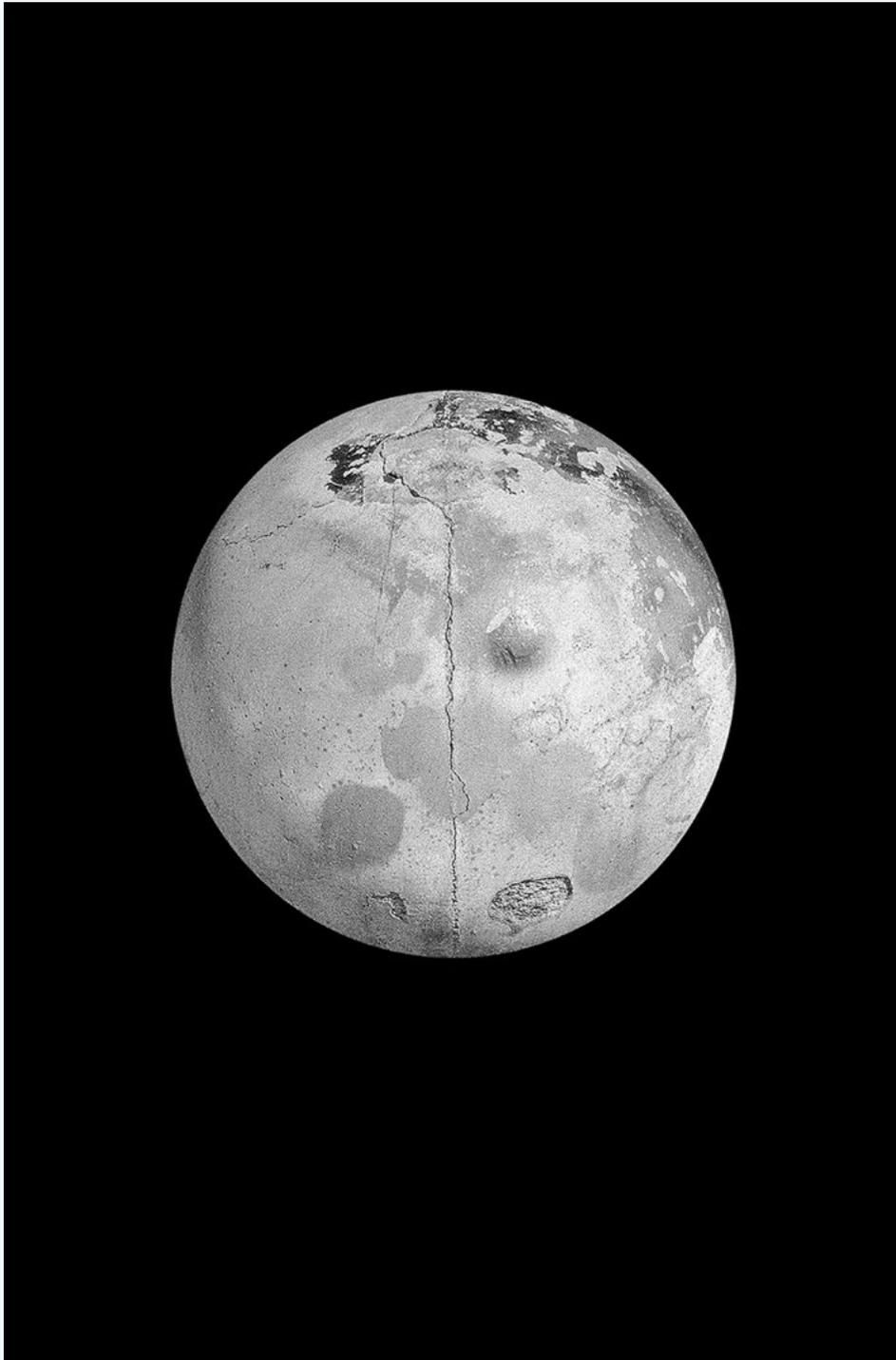
35 Jahre später haben Hannah Darabi und Benoît Grimbert diese Gegend fotografiert. Als zeitgenössischer Kontrapunkt zu *Neuköln* von *Heroes* lassen diese Fotografien sowohl die Gegenwart anschaulich werden als auch die vergehende oder — im Gegenteil — stillstehende Zeit. Es ist vor allem ein „Katarakt der Zeiten“, der uns in diesem Buch begegnet, das durch Texte wie Siegfried Kracauers *Die Angestellten*, Franz Hessels *Spazieren in Berlin* oder Filmstills aus *Menschen am Sonntag* (Robert Siodmak) auch an den Isherwood der 1930er-Jahre erinnert.



Das Schaffen von Fungi aka Phuong Tran Minh (geb. 1988 in Hanoi, lebt in Hanau) oszilliert zwischen visueller und performativer Kunst. Neben Fotografien und Poetry-Slam entstehen Performances, in denen sie ihre Kampfsporterfahrungen einfließen lässt. Mit ihrer Arbeit positioniert sich die Künstlerin zu den Themen Herkunft und Identität, aber auch Sujets wie die Verwendung von Agent Orange durch die USA im Vietnamkrieg und die vietnamesische Diaspora in Deutschland spielen eine Rolle.

Wut, Verzweiflung, Zorn und ein Gespür für die Poesie der Sprache werden schon in den frühesten Texten von Fungi aka Phuong Tran Minh greifbar, die als Tochter vietnamesischer Vertragsarbeiter*innen in Sachsen-Anhalt aufwuchs. Ihre Gedichte handeln unter anderem von Ausgrenzungserfahrungen: von Hass, Rassismus und Gewalt. Aber auch vom Verstummen der Eltern und ihrem Glauben, dass sich Zukunftsversprechen nur dann einlösen, wenn Leid erduldet und über Unrecht geschwiegen wird. So schiebt sich zwischen die Generationen das Unvermögen, dem anderen ein „Zuhause“ zu sein und das Gefühl von Entwurzelung und Heimatlosigkeit.

Was bleibt, ist „ein Delta von Sehnsucht auf meiner Brust“, die die Künstlerin nach vielen Jahren wieder an die Orte führt, in denen sie mit ihrer Familie aufwuchs. In *Mein ferner Osten* begibt sie sich mit ihrer Mutter auf Spurensuche. Ihr fotografisches Roadmovie ist angetrieben von der Frage, was an diesen Orten geschehen ist und wie sich Mutter und Tochter heute zu ihnen stellen könnten – und um sich zu vergewissern, dass diese Orte tatsächlich existieren und den konkreten Boden der gemeinsamen Geschichte bilden. Die Bilder verlangen den genauen Blick: Trotz knallblauem Himmel erscheinen sie als fahle Ansichten menschenleerer Städte oder Orte, an deren Häuserfassaden die Blicke abprallen. Dass Unruhe in diesen Bildern liegt und sie voller Spuren der persönlichen Geschichte sein „müssen“, zeigt vielleicht das Gestrüpp, das aus den Ecken krecht oder aufgerissene Straßen – aber auch Fungis Texte. Sie laden die (Bild-)Räume sensorisch auf, die ihre Heimat darstellen und dennoch Orte bleiben, in denen sie fremd geblieben ist.



Bérangère Fromont (geb. 1975 in Martigues, lebt in Paris) bewegt sich mit ihren Filmen, Fotografien und Künstlerbüchern zwischen dem Dokumentarischen im Übergang zur Inszenierung. Oftmals verwebt mit literarischen Bezügen lotet sie dabei das Persönlich-Intime im Grenzbereich zum Kollektiven aus. Widerstand und Widerständigkeit sind zentrale Begriffe in ihrem Werk.

„[...] unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper“, schreibt Walter Benjamin in seinem Essay *Erfahrung und Armut* (1933). Mit diesem Textfragment im Ohr besucht Bérangère Fromont 2017 Athen und erlebt eine Stadt der Gegensätze: Historisches Erbe, das sich an allen Ecken baulich manifestiert, trifft auf eine krisenhafte Gegenwart. „Ihr schillerndes mythologisches Erbe koexistiert mit ihrer dunklen und dramatischen politischen und wirtschaftlichen Situation. Die Sonne scheint hell und erdrückt ihre Straßen. [...] Der Gedanke des Widerstands erhält hier seine volle Bedeutung. Unermüdlich erheben sich die Körper gemeinsam gegen das Chaos der Geschichte. In permanenter Revolution.“ (Bérangère Fromont) Die Künstlerin arbeitet mit Details von Architekturen und kombiniert Ruinen der Vergangenheit mit auffälligen Spekulationsobjekten der Gegenwart. Sie verbindet Porträts eines jungen Mannes namens Odysseas und Fotografien von geometrischen Körpern, die sich beim genauen Hinsehen als Stöcke und Steine erweisen. Ergänzt um von ihr bearbeitete Archivbilder von Aufständen und Polizeieinsätzen fügen sich die Fotografien schließlich zu einer Serie, die ein heterogenes Bild der Stadt und ihrer politischen Einschreibungen erschafft. Verschiedene Zeiten scheinen ineinanderzufallen. Sie bilden zugleich ein Palimpsest der Gegenwart: „Die Unermesslichkeit eines Augenblicks, erweitert und ausgebreitet, in verschiedenen Dimensionen von Zeit und Raum.“ (Bérangère Fromont)



Still aus *C'est pas beau pour une fille*, 2017, Video, Farbe, Ton, Dauer: 03:24 Min., Courtesy Galerie Baqueville, Paris

„C'est pas beau pour une fille“, m'a dit ma mère

**C'est pas beau pour une fille
C'est pas beau une fille qui fait la tête
C'est pas beau une fille qui fronce les yeux
Une fille ça doit sourire
C'est pas beau les cheveux courts pour une fille
Une fille ça doit mettre des robes
Une fille ne jure pas devant les matchs de foot
Une fille ça doit être féminine
T'étais tellement jolie quand tu étais petite
Une fille ça n'élève pas la voix
Une fille c'est plus sensible
Qu'est-ce que j'ai fait pour avoir une fille comme ça
T'es quand même pas une sale gouine
C'est pas beau pour une fille**

„Das ist nicht schön für ein Mädchen“, sagte meine Mutter

**Es ist nicht schön für ein Mädchen
Es ist nicht schön, wenn ein Mädchen schmolzt
Es ist nicht schön, wenn ein Mädchen die Stirn runzelt
Ein Mädchen muss lächeln
Es ist nicht schön für ein Mädchen, kurze Haare zu haben
Ein Mädchen muss Kleider anziehen
Ein Mädchen soll beim Fußballgucken nicht fluchen
Ein Mädchen muss weiblich sein
Du warst so hübsch, als du klein warst
Ein Mädchen erhebt nicht die Stimme
Ein Mädchen ist sensibler
Was habe ich getan, um so eine Tochter zu haben?
Du bist doch keine dreckige Lesbe
Das ist nicht schön für ein Mädchen**



Ausschnitte aus dem fotografischen Tagebuch *Widerstand, Flut, Brand, Widerstand*, Kapitel 7 *Ahrtal*, Kapitel 13 *Ahrtal*, Kapitel 17 *Falkenberg-Elster*, seit 2021, fortlaufend, Plakatdruck, 91 x 172 cm

Beate Gütschow (geb. 1970 in Mainz, lebt in Berlin und Köln) untersucht in ihrer fotografischen Arbeit, wie kulturelle Prägungen unsere Wahrnehmung und unser Sehen beeinflussen. Bis in die 2010er-Jahre bearbeitete sie ihre Themen – Landschaften oder Stadträume der Moderne – in digitalen Montagen. Seit sie Teil der Klimagerechtigkeitsbewegung ist, hat sie sich zunehmend einem dokumentar fotografischen Zugriff als eine Form der politischen Praxis zugewandt.

In fotografischen Langzeitprojekten beobachtet Beate Gütschow Orte und Landschaften, an denen die Auswirkungen der Klimaveränderungen unmittelbar sicht- und erfahrbar werden: Die Flut im Ahrtal im Sommer 2021 ist ihr genauso Thema wie etwa die Waldbrände im brandenburgischen Treuenbrietzen 2022. Entgegen den üblichen und medial verbreiteten Katastrophendarstellungen arbeitet Beate Gütschow in ihrem fortlaufenden fotografischen Tagebuch an stillen Bildern, die überreich an Details sind und an denen die Folgen für die Menschen, die Infrastruktur und die Ökosysteme nach und nach, jedoch unausweichlich greifbar werden. Umrahmt werden ihre Bilder von Texten. Sie benennen die Umstände der Geschehnisse, sie reichern die Bilder mit Fakten an, sie reflektieren aber auch die persönlichen Erfahrungen der Fotografin sowie deren eigene Rolle als Dokumentaristin. Alle diese Aspekte fallen in Gütschows Serien zusammen. Vielleicht, um sich auf diesem Wege Tatsachen zu nähern, die unserer gesamten Organisation als Gesellschaft widersprechen. Carolin Emcke schreibt in *Was wahr ist. Über Gewalt und Klima* (2024): „Das Erzählen dessen, was wahr ist, enthält immer ein normatives Moment, einen Vor- oder Rückgriff auf jene Humanität, die immer schon gilt, auch wenn sie jeden Tag bestritten und geleugnet wird.“ Beate Gütschow hat die dringliche Handlungsaufforderung verstanden und engagiert sich nicht nur als Teil der Klimagerechtigkeitsbewegung, sondern dokumentiert mit ruhiger Hand fotografierend und schreibend das, was immer noch unvorstellbar scheint und gleichzeitig schon wahr geworden ist.



Raisan Hameed (geb. 1991 in Mossul, lebt in Leipzig) beschäftigt sich in seiner Arbeit mit der Frage nach dem Zeugnischarakter visueller Dokumente. Mit einem genauso experimentellen wie konzeptuellen Zugriff nimmt er in seinen Fotografien Veränderungen an Original- und/oder Quellenmaterial vor. Die fotografischen Werkkomplexe und multimedialen Installationen sind im Zusammenhang mit seinen Themen Krieg, Flucht und Exil sowohl als politischer Kommentar als auch als Erinnerungsarbeit zu verstehen.

Allen künstlerischen Arbeiten von Raisan Hameed ist eine erinnerungspolitische Spur eingeschrieben. Sie erzählen von den Kriegserfahrungen in seiner Heimatstadt Mossul im Irak und den damit zusammenhängenden Verlusten sowie der eigenen Fluchterfahrung. Speziell in seinen fotografischen Arbeiten folgt Hameed der Idee, etwas visuell zu bezeugen, was kaum mehr sichtbar ist.

Zer-Störung findet ihren Ausgangspunkt in Familienfotos, die in einem der Kriege im Irak beschädigt wurden. Die Bilder fielen von der Wand, das Glas hinterließ Kratzer auf der Oberfläche, mehr noch: ganze Schichten lösten sich ab. Zurückgeblieben sind bruchstückhafte Szenen und Details, die nur noch punktuell Rückschlüsse auf konkrete Personen und Anlässe erlauben. Der Erhalt der Szenen und mithin die Erinnerung an sie scheint jedoch das Ziel seines fotografischen Umgangs zu sein. So, als wolle Raisan Hameed dem Vergangenen und unwiederbringlich Verlorenen ein Denkmal errichten, vergrößert er das, was gerade noch zu sehen ist, ins Monumentale. Als könne er damit „noch mehr“ zeigen und die Wahrhaftigkeit des Gewesenen bezeugen.



Bereits seine Arbeit *Zer-Störung* hielt Raisan Hameed in der Ambivalenz von Präsenz und Flüchtigkeit. Dies ist ihm auch in *Embers of Narratives* ein Anliegen. Hier wurde Thermofotopapier mit Hitze deformiert. Belichtet hat der Künstler das Papier mit Ansichten von Google Street View, die Standorte zeigen, die Hameed in seiner Kindheit und Jugend besucht hat: seine Schule, die Universität etc. Sie wurden in den vergangenen Kriegen zerstört. Weder existieren sie heute als reale Orte in Mossul noch könnte Raisan Hameed dorthin fahren — er lebt im Exil. Durch seinen performativen Umgang stellt der Künstler eine Situation der Unmittelbarkeit her, vermutlich, um seine Erinnerungen und Erfahrungen zu aktivieren und ein Bild zu „gewinnen“. Die Fotografien erzeugen eine Atmosphäre des anhaltenden Ausnahmezustandes und traumatischen Erlebens. Zugleich wird klar: Je mehr Hameed versucht, seine Erfahrungen bildlich festzuhalten, desto unschärfer werden sie. Gescannt und auf lange Stoffbahnen geprintet, steht die Weichheit des Materials im Kontrast zu den vorangegangenen Verletzungen des ursprünglichen Trägermaterials. Sie bleiben — ganz bewusst — fließende Artefakte einer ungreifbar gewordenen Erinnerung.



John Heartfield (geb. 1891 in Schmargendorf, gest. 1968 in Berlin) war ein deutscher Maler, Grafiker und Bühnenbildner. Seine ersten politischen Fotomontagen und Buchcover entstanden in der Zeit der Weimarer Republik im Umfeld der Berliner Dada-Szene. Die Montagefotografie *Alle Fäuste zu einer geballt* entwickelte Heartfield als Titelblatt für die sozialistische Wochenzeitschrift *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ), die von 1921 bis 1933 in Berlin und von 1933 bis 1938 im Prager Exil erschien. Das Cover zeigt einen hochgestreckten Arm mit geballter Faust, in den Menschenmassen montiert wurden, in vertikaler Anordnung mit gleicher Geste – als Zeichen des kämpferischen Widerstands. Die illusionistische Fotomontage suggeriert eine Einheit der Massen. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass Heartfield verschiedene Fotografien von Publikumsmassen miteinander kombinierte, die sich in der Ausgabe der Zeitschrift selbst wiederfinden. Durch das Herausschneiden und Re-Kombinieren entsteht ein Bild für die Kräfte, die im Widerstand zusammengeführt werden müssten. „Mit solchen Fiktionen eröffnet er bisher ungesehene Vorstellungsräume, die im kollektiven Bildgedächtnis noch nicht vorhanden oder ungedacht waren, sich aber durch die gestalterische und sinnbildliche Prägnanz darin einprägen könnten“, schreibt Vera Ciquet und bringt damit Heartfields faschismuskritische Bildpolitik auf den Punkt.⁽¹⁾ Denn schließlich musste es in der Phase der Machtergreifung Hitlers, in der die Illustrierte das zentrale Leitmedium schlechthin war, darum gehen, den aufkommenden Faschismus mit den eigenen Mitteln zu schlagen: „Die manipulativen Praktiken [...] werden von Heartfield veranschaulicht. [...] Heartfield belehrt mit seinen Fotomontagen die Konsumierenden nicht, sondern macht diese schlauer und eröffnet ihnen einen widerständigen Bildkonsum.“⁽²⁾

⁽¹⁾ Vera Ciquet, *Fake-Fotos. John Heartfields Fotomontagen in populären Illustrierten*, Bielefeld 2018, S. 76–85.

⁽²⁾ Ebd., S. 224.

Alle Fäuste zu einer geballt [...]. Montagefotografie für die Titelseite der Arbeiter-Illustrierten Zeitung (AIZ), Sondernummer: Antifaschistische Aktionseinheit, Jg. XIII, Nr. 40, 4.10.1934, Silbergelatineabzug, kaschiert, 40 x 30 cm, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr.: JH 1910



Still aus *Pitchipoi*, 2019, 2-Kanal-Video, Farbe, Ton, Dauer: 18:43 Min., Courtesy Galerie Nagel Draxler, Berlin

Leon Kahane (geb. 1985 in Berlin, lebt in Berlin und Tel Aviv) arbeitet multimedial und installativ. U.a. Fotografie und Film sind ihm wiederkehrende bildnerische Mittel. Historische, politische und ökonomische Verwerfungen und was diese für diejenigen Menschen bedeuten, deren Geschichte und Schicksale bezeugt werden müssen, bilden den Kern seiner künstlerischen Auseinandersetzung. Auch seine eigene (Familien-)Geschichte ist ihm Anlass, erinnerungspolitische Spuren freizulegen.

Wie kann etwas, was wahr wurde, mit Bildern erzählt werden, wenn der Ort des Ereignisses kaum mehr etwas über die Geschehnisse preisgibt? Leon Kahane will die Geschichte seiner Großmutter, Doris Kahane, und die Zeit ihrer Internierung im NS-Durchgangslager Drancy bei Paris von Mai 1944 bis zu ihrer Befreiung am 18. August 1944 bearbeiten. Dazu sucht er die als modernistisches Vorzeigeobjekt gebaute Wohnanlage Cité de la Muette in Drancy, Frankreich, auf, die ab 1940 von der deutschen Wehrmacht beschlagnahmt und als Lager genutzt wurde. Über 63.000 der 65.000 Internierten wurden zwischen 1940 und 1944 von hier aus nach Auschwitz deportiert. Indes: Der heutige Wohnalltag erzählt beinahe nichts von der Geschichtsträchtigkeit des Ortes. Kahane verwebt daher das Alltagsgeschehen in der Cité de la Muette mit der Stimme des Zeitzeugen Lucien Tinaders. Dieser führt durch die Wohnanlage, erklärt die architektonischen Eigenheiten während ihrer Nutzung als Lager und beschreibt die Lebensrealität der Insass*innen. Er will bezeugen, was er gesehen hat. Und das heißt auch, von dem zu erzählen, was nicht zu sehen ist. Insofern erlangt auch der Titel der Arbeit, *Pitchipoi*, eine doppelte Bedeutung. „Pitchipoi“ war ein im Lager verwendeter Name für den Ort, der jüdische Gefangene nach ihrer Deportation erwartete. Ohne zu wissen, wohin sie gebracht werden sollten, erfanden die Insass*innen diesen Begriff für das Unvorstellbare. Kahanes formaler Zugriff auf die Frage nach der Darstellbarkeit der nationalsozialistischen Gräueltaten folgt einem ähnlichen Prinzip: Der Film zeigt, was für alle nicht sichtbar ist, erzeugt aber eine Vorstellung, welche Wahrheit sich hinter dem Sichtbaren verbirgt.

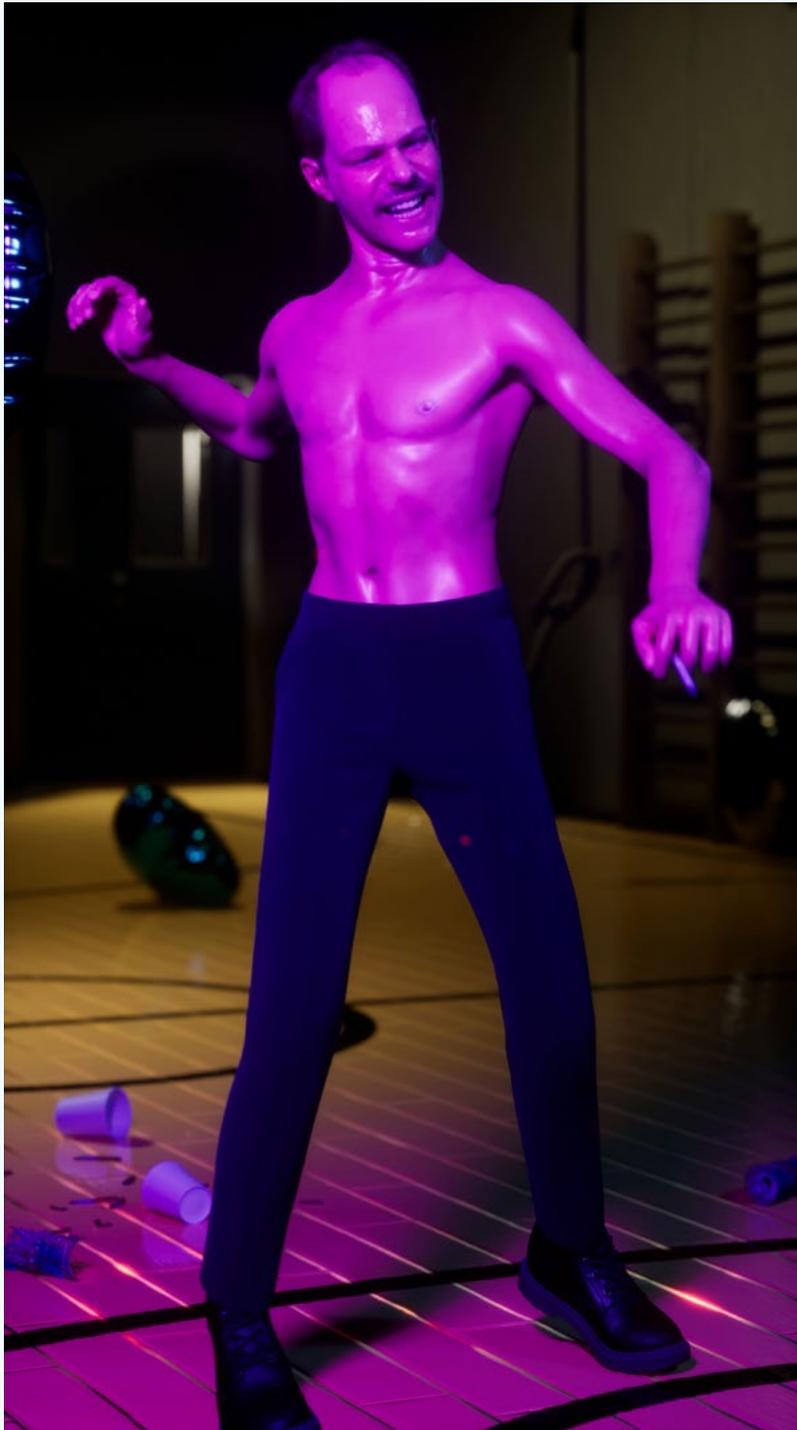
Die Worte von Lucien Tinader in der englischen Übersetzung kombiniert Leon Kahane mit Fotografien von Straßenschildern in Drancy, die nach lokalen Widerstandskämpfern benannt sind. Unter dem Namen ist zu lesen, wie die Menschen jeweils umgekommen sind. Aber auch Lucien Tinader erzählt im Film von einigen ihrer Schicksale.



Susanne Keichel (geb. 1981 in Dresden, lebt in Dresden) beschäftigt sich in ihrer Arbeit über zumeist längere Zeiträume mit sozialen und gesellschaftlichen Missständen und deren Auswirkungen auf das Leben der Betroffenen. Die „indirekte Form der Dokumentation“ ist ihr künstlerisches Mittel, also die assoziative Aneinanderreihung von Momentaufnahmen, in denen auch das Nicht-Erzählte oder -Gezeigte zum Teil der Geschichte wird.

Dem Projekt *Soziale Gerechtigkeit (Herkunft, Schule, Arbeit)* widmet sich Susanne Keichel seit 2021. Ihm vorausgegangen war ihre mehrjährige Arbeit mit Schüler*innen am Hauptschulstrang einer Dresdner Oberschule. Dabei konnte sie beobachten, wie sehr das deutsche Bildungssystem nach wie vor soziale Ungleichheit reproduziert. *Schule* beinhaltet neben Fotografien auch den Interviewfilm *Fragmente sozialer Realitäten*. Hier gibt Susanne Keichel ihren Schüler*innen nicht nur den Raum, über ihre Erfahrungen in der Schule zu sprechen und ihre Lebensumstände zu schildern, sondern auch den Raum, ihre Wünsche nach Veränderung zu äußern – und was sie täten, wenn sie eine Superkraft hätten. Die Fotografien des anschließenden Kapitels, *Arbeit*, basieren ebenfalls auf intensiven Recherchen und einer Vertrautheit mit den Verhältnissen vor Ort. Auch sie thematisieren den Zusammenhang von Herkunft und Bildungs- und Arbeitsmarktchancen. Alle drei Kapitel verweben sich bei Susanne Keichel nicht etwa zu einer lückenlosen Rekonstruktion individueller Schicksale und Ereignisse oder einer abgeschlossenen Dokumentation. Vielmehr arbeitet sie mit Bruchstücken und Auslassungen und mit dem Wissen darum, dass auch Mikrogeschichten etwas über gesellschaftliche Realität erzählen können.

Aus der Serie *Soziale Gerechtigkeit (Herkunft, Schule, Arbeit)*, seit 2021, fortlaufend, C-Print, 60 x 40 cm



Still aus *Echo Chambers (Performance I)*, 2024, Video Animation, looped, Farbe, Ton, Dauer: 25:00 Min.

Simon Lehner (geb. 1996 in Wels, Österreich, lebt in Wien) bewegt sich bildnerisch zwischen Fotografie, digitalen Produktionsformen wie 3D-Videoarbeiten und virtuellen Simulationen bis hin zur kinetischen Skulptur. Ausgangspunkt ist das Bildmaterial, das sein eigenes Familienleben aus Kindheitstagen dokumentiert: Fotoalben und Videokassetten. Zunehmende Bedeutung für sein Werk haben auch Medieninhalte, die das Bildgedächtnis seiner Generation prägen.

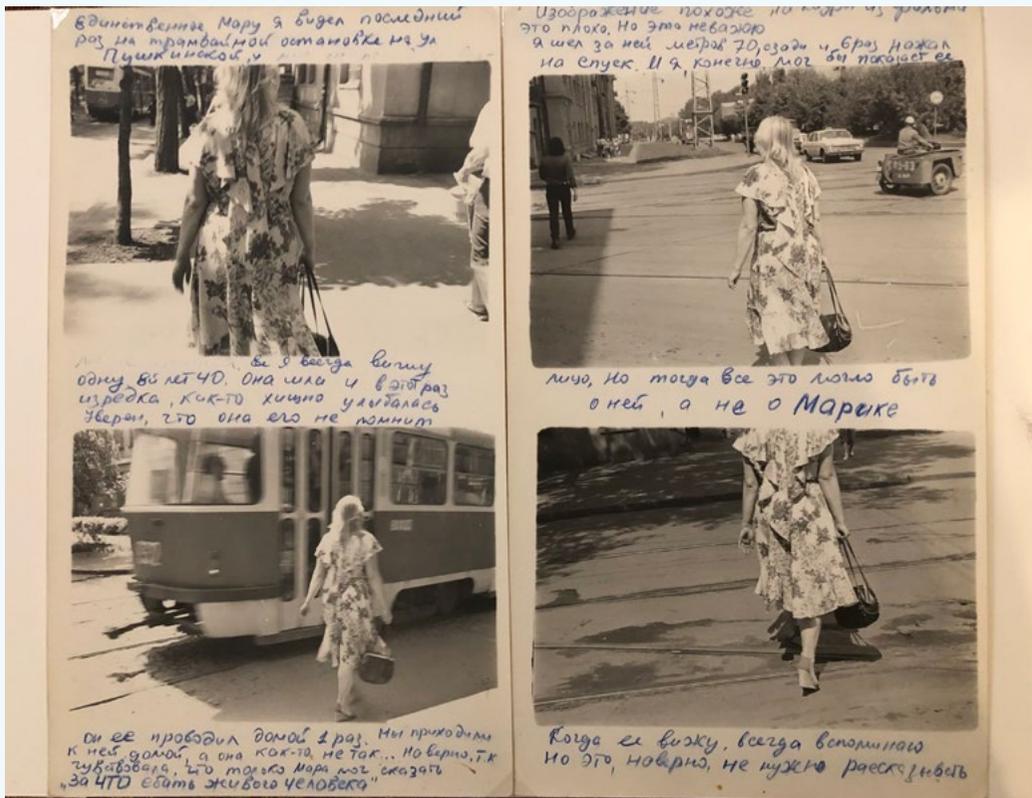
Simon Lehner bearbeitet in seinen Projekten identitätspolitische Fragen, die eng an seine Erfahrungen im System Familie geknüpft sind. Ausgangspunkt ist sein eigenes Archiv von Familienfotos, die er einem 3D-Rendering unterzieht, um in digitalen Rekonstruktionen und Modifikationen spezifische Familienkonstellationen tiefgehend zu ergründen. Mit dieser Form der „Aktivierung“ der Bilder legt er (Erinnerungs-)Schichten frei, die die Abwesenheit des Vaters, häusliche und emotionale Gewalt, Kindheitstraumata und psychische Gesundheitsgefährdung sichtbar machen. „Wir folgen dem Blickwinkel eines Jungen, der mir selbst als Kind ähnelt und sich in einem Zustand befindet, in dem er zwei widersprüchliche Seiten ausbalanciert, während er in der Schusslinie einer schlechten Liebesgeschichte feststeckt“, beschreibt Simon Lehner eine seiner frühesten Serien, die hier in Ausschnitten in Kombination mit neueren Arbeiten gezeigt wird. Diese neueren, von Lehner als „linsenbasierte Animationen“ beschriebenen Arbeiten widmen sich der kritischen Befragung von Männlichkeitskonstruktionen in einer sich digitalisierenden Alltagsumgebung. Seine Werkkomplexe greifen thematisch ineinander und entwickeln sich auch technisch vom fotografischen Bild an der Wand hin zu linsenbasierten und beweglichen Skulpturen. Als 3D-Figuren – sei es im Alter Ego von Simon Lehner oder als andere, oft eine Atmosphäre von Gewalt verbreitende Gestalten – materialisieren sie sich und betreten den Raum.



Requiem, aus der Serie *Case History*, 1997-1998, Chromogenic Colour Print, 196 x 127 cm, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.Nr.: Foto 1109.7

Der in den späten 1990er-Jahren einer größeren Öffentlichkeit bekannt gewordene Boris Mikhailov (geb. 1938 in Charkiw, lebt in Berlin und Charkiw) ist einer der bedeutendsten Fotografen der Gegenwart. Sein Werk widmet sich der Situation und Haltung des Einzelnen innerhalb politischer Systeme: in der Sowjetunion, im postkommunistischen Osteuropa bis hin zu dem in der heutigen Ukraine. Seine Erzählungen enthalten neben dem gesellschaftspolitischen Kontext auch persönliche Betrachtungen der Verwundungen des Menschen, seiner Lust, seines Alterns und Todes, die er mit Humor und Schelmenhaftigkeit in den Blick nimmt.

Case History zeigt zehn Jahre nach dem Ende der Sowjetunion die Auswirkungen des politischen und wirtschaftlichen Umbruchs und fängt die neue Gesellschaftsordnung und die Realität der Menschen bildnerisch ein. Vor der düsteren Kulisse der Industriestadt Charkiw dokumentieren Mikhailovs überlebensgroße Bilder das Ausgeschlossensein und die verheerende Armut einer Gemeinschaft aus Kindern, Frauen, Männern und Alten, die das neue Wirtschaftssystem an den Rand gedrängt hat. Mikhailov erinnert sich daran, wie er Charkiw nach dem Kommunismus wahrnahm: „Die Stadt hatte ein fast modernes europäisches Zentrum bekommen. Vieles war wiederaufgebaut worden. Das Leben wurde schöner und aktiver, nach außen hin (mit viel ausländischer Werbung) — einfach eine glänzende Hülle. Aber ich war schockiert über die große Zahl der Obdachlosen (vorher gab es sie nicht). Die Reichen und die Obdachlosen, die neuen Klassen einer neuen Gesellschaft. Sie waren, wie man uns gelehrt hatte, eines der Merkmale des Kapitalismus.“ Mikhailov drückt allerdings nicht einfach auf den Auslöser seiner Kamera, sondern bezieht sich in seinen Fotografien, die zwischen Dokument und Inszenierung changieren, auf die christliche Ikonografie im Kontext religiöser Erzählungen. Dadurch gelangen ihm Porträts von Menschen, die symptomatisch für die neuen Verhältnisse stehen und die soziale Ungerechtigkeit, die diese hervorbringen, ohne ihre Individualität und ihre Schicksale zu negieren.



Aus der Serie *Die Verantwortung der Landschaft*, 1980, Silbergelatine-Prints, beschriftet, coloriert, 30 x 40 cm, Courtesy Boris Mikhailov

Das alte kleine Foto versammelt um sich herum die grauen Archivabzüge. Diese machte ich während des Übergangs von den Hauptwerkreihen der 60er- und 70er-Jahre zu den grundlegenden Arbeiten mit Texten. Das war mein Übergang zur konzeptuellen Fotografie, zu jener dokumentarischen Art, welche alles Unnötige, alles Abgenutzte entfernte. Auch war es meine erste ernsthafte Hinwendung zum Text.

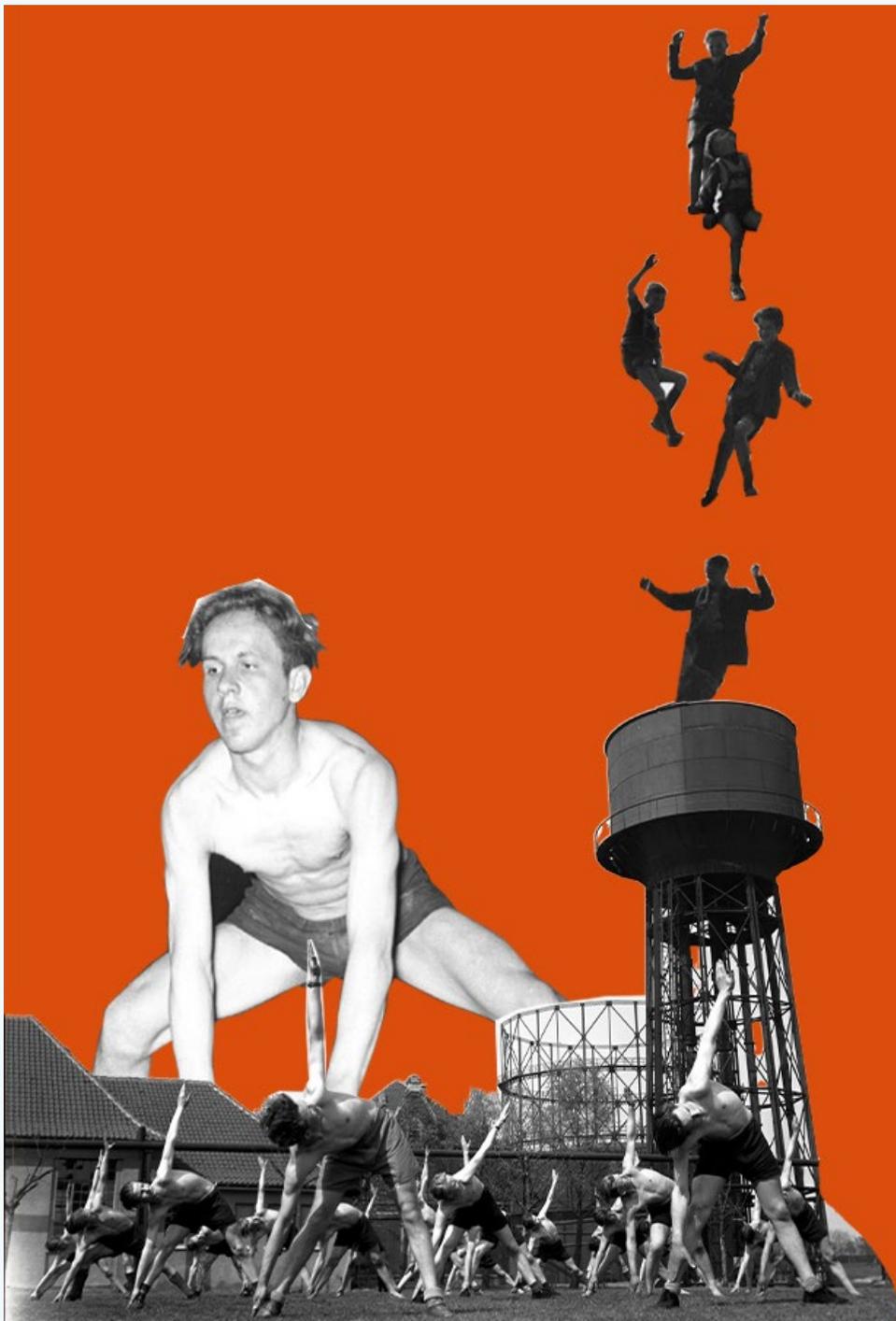
Das Bekannte war bereits abgebildet, das Sowjetische auch. Und diese scheinbar nichtigen Fotos – versehen mit irgendwelchen Notizen, Kritzeleien, Überlegungen zum fotografischen Moment, Bemerkungen über simple unwichtige Momente des eintönigen Alltags, einfach nur mit Orten der Erinnerung – sie alle schafften es nicht in die Hauptreihen, wurden nicht sehr oft gezeigt und beinahe vergessen. Doch mit ihrer Unvollkommenheit, ihrer zitternden Ungenauigkeit und ihrer unendlichen Trübheit helfen sie mir, mich zu erinnern und das Gefühl der vergangenen Zeit zur Wende der 70er-/80er-Jahre wiederzugeben. Deswegen liegen sie mir am Herzen und erscheinen mir wichtig.

Nicht feierliche, sondern unbedeutende Momente unseres Lebens, von denen es sehr viele gab – das war das mittelmäßige Leben, der Sowjetalltag. Ich fand für mich Wege, weiter mit der Fotografie zu arbeiten, indem ich Texte nutzte, Bücher mit Inschriften erstellte, Fotos colorierte... Die Welt hat sich für mich umso mehr in Einzelteile aufgelöst, auf welche selbst das gelegentliche Foto hindeutete.

„Es mag scheinen, dass es hier nichts Interessantes gibt, doch es wird nicht empfohlen, hier zu fotografieren“, wie es auf einem der Fotos heißt. All die Fotos sind durch dieses „NICHT EMPFOHLEN“ vereint: Es wird nicht empfohlen, hier zu fotografieren (!), und dies wird nicht zum Fotografieren empfohlen (!), und so zu fotografieren wird nicht empfohlen (!)...verbunden durch ein Verständnis, dass all dies Orte sind, an denen das Fotografieren nicht nur offiziell NICHT empfohlen wurde, sondern ich es mir auch selbst verbot.

Oder: Ich machte das Foto und der Vorhang im Fenster hinter mir schloss sich. Vielleicht habe ich mir das aber auch nur eingebildet. Doch ich erinnere mich an das Gefühl der Angst, das beim Fotografieren oft da war.

Aber das Wichtigste in dieser Serie ist die Erinnerung an meinen ewigen Freund Mara, der lange vor seinem vierzigsten Geburtstag verstarb und die Trostlosigkeit des vor ihm liegenden Lebens nicht akzeptierte. Ich verblieb mit der Erinnerung, ich wurde Fotograf.



Aus der Serie *Glück Auf in Deutschland*, 2024, Fine Art C-Print, 35 x 24 cm, Collage mit Materialien aus dem digitalen Fotoarchiv des Ruhr Museum Essen

Migration und ihre Darstellung stehen im Zentrum des künstlerischen Schaffens von Pinar Ögrenci (geb. 1973 in Van, lebt in Berlin), die oft mit Archivmaterialien arbeitet. Ihr multimedialer Zugang zu historischem und zeitgenössischem Material sowie die Konzentration auf persönliche Biografien ermöglichen dabei eine kritische Betrachtung migrationspolitischer Umstände und Entscheidungen.

In den Archiven des Ruhr Museum Essen ist Pinar Ögrenci in die Geschichte des Kohlebergbaus eingetaucht, auf der Suche nach visuellen Zeugnissen von den Lebensumständen der sogenannten Gastarbeiter*innen. Die schwache Materiallage erforderte eine tiefgehende Recherche, um Bilder und Erzählungen jenseits der dominierenden Geschichten vom stolzen Bergarbeiter aufzuspüren. So zeigt sie in ihren Fotomontagen in *Glück Auf in Deutschland* Menschen, die über Jahrzehnte unter prekären Bedingungen entscheidend am Wiederaufbau Deutschlands nach dem Zweiten Weltkrieg mitgewirkt haben – und selbst noch in der zweiten und dritten Generation migrantisiert werden und Ausgrenzung erfahren. Ögrenci geht spielerisch mit dem belasteten Material um, greift zur Schere und ergänzt die Bilder aus dem Kohlebergbau um Alltagsfotografien. Sie montiert etwa die Frauen und Familien in die Erzählungen hinein, die zu Hause schufteten und kein Teil des Mythos viel besungener Bergmannstraditionen sind.



The Man Who Doesn't Burn, 2024, Fototapete, 278,5 x 276 cm, digitale Collage mit Materialien aus dem digitalen Fotoarchiv des Ruhr Museum Essen

The Man Who Doesn't Burn ist die Reproduktion der historischen Fotografie eines Hitzetests. Ein Aluminiumanzug wird auf seine Hitzebeständigkeit geprüft, der Mann, der darin steckt, auf seine Fähigkeit, den „Industriekomplex“ zu überleben. Er steht buchstäblich in Flammen. Pinar Öğrenci versteht diese Fotografie als Symbol für eine Körperpolitik, der ein Teil der Bevölkerung bis heute ausgesetzt ist: Menschen mit Migrationsgeschichte, Menschen aus der Arbeiterklasse, Menschen, die mit riskanten Arbeitsbedingungen konfrontiert sind und oftmals nicht über die Mittel verfügen, sich ihnen zu widersetzen — aber auch Menschen, die von rassistischen Anschlägen bedroht sind, wie sie durch den NSU und in Hanau begangen wurden.



Ohne Titel, aus der Serie *Frauen im Bekleidungswerk Treff-Modelle, Berlin*, 1984, 2004, Silbergelatine-Print auf Barytpapier 28,3 x 19,3 cm, Courtesy Estate Helga Paris

Helga Paris (geb. 1938 in Gollnow/Goleniów, gest. 2024 in Berlin) begann in den frühen 1970er-Jahren als Autodidaktin die Menschen in ihrer Umgebung im Berliner Bezirk Prenzlauer Berg zu fotografieren, später auch in Halle, Leipzig, Siebenbürgen, Moskau, Wolgograd, Rom und New York. Ihre dokumentarischen Bilder fasste sie zu Serien wie *Müllfahrer*, *Berliner Kneipen*, *Berliner Jugendliche* oder *Häuser und Gesichter* zusammen. Entstanden ist ein umfangreiches Œuvre in nuancenreichen Graustufen, das Geschichten der Menschen und von den Atmosphären ihrer Zeit. erzählt.

Es geht „stets um die Frage, wie es sich anfühlt, dieses ‚in der Geschichte sein‘, wie sich die jeweiligen Umstände in das Privateste einschreiben. Die besondere poetische Nahbarkeit der Bildwelt von Helga Paris verdankt sich auch dem Verzicht auf jegliche Ideologisierung — immer ist ihr Blick zutiefst solidarisch.“ (Inka Schube)

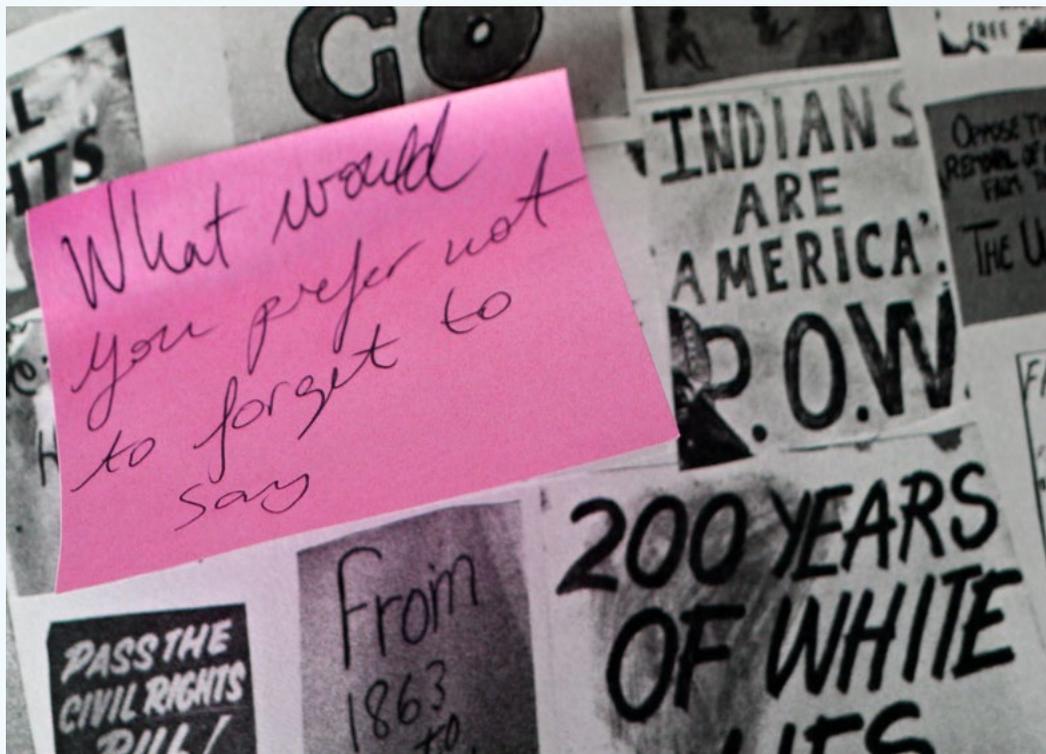
Das trifft auch auf die Bilder von *Frauen im Bekleidungswerk Treff-Modelle, Berlin* zu, die Helga Paris 1984 über mehrere Wochen an ihrem Arbeitsplatz aufsuchte und in ihren Pausen oder anderen Momenten des kurzen Innehaltens fotografierte. Vor dem Beginn ihrer Tätigkeit als Fotografin hatte die Künstlerin ein Studium an der Ingenieursschule für Bekleidung mit der Fachrichtung Modgestaltung absolviert und selbst im Bekleidungswerk Treffmodelle gearbeitet. Sie ist also mit den Verhältnissen vor Ort vertraut — und schafft Porträts von hoher sozialer Integrität: Bilder von Menschen, bevor sie für die Kamera zu posieren beginnen. Heidi Specker schreibt über sie: Ihr „ging es darum, die Gesichter in Ruhe zu fotografieren. Interessant, denn dieses ‚in Ruhe‘ bedeutet weniger abseits von den ratternden Nähmaschinen, Helga Paris meinte damit: bei sich sein. Dieser Zustand schafft die unglaubliche Dichte im Bild selbst. ‚Bei sich sein‘ meint selbst sein, selbstständig sein, unabhängig von anderen sein. Auch von der Fotografin. Helga Paris berichtet mir von einer unglaublichen Solidarität der Frauen untereinander und dem Gemeinschaftsgefühl der Brigade.“



Einar Schleef, Kontaktbögen, ohne Datierung (vor 1976), zusammengestellt aus verschiedenen Negativfilmen, 30,5 x 23,9 cm, Akademie der Künste, Berlin, Einar Schleef-Archiv, Sig.-Nr. Schleef 422

Sein fotografisches Werk organisierte der Schriftsteller, Theaterregisseur, Bühnenbildner und Bildende Künstler Einar Schleef (geb. 1944 in Sangerhausen, gest. 2001 in Berlin) in Kontaktbögen, die „nicht selten den Charakter von Standfotos aus Dokumentarfilmen [haben], sie sind ungeschminkt, rau und niemals arrangiert – fast beiläufig.“ (Regine Herrmann) Aus gut 600 Kontaktbögen wurden zehn Blätter (und einzelne Arbeitsprints) ausgewählt, die Situationen der eigenen Familiengeschichte, vor allem mit seiner Mutter Gertrud, zeigen. Es sind Fotografien vor Schleefs Republikflucht aus Ostberlin 1976, aber auch solche aus den letzten Lebensjahren von Gertrud Schleef, die die verschiedenen Lebensabschnitte der gemeinsamen Zeit spiegeln. Durch die Jahrzehnte hindurch, in Sangerhausen in Thüringen, in Ost-Berlin, auch getrennt in Ost- und Westdeutschland lebend und zum Schluss in Dänemark, sollte die Mutter Schleefs Schicksal und Trauma zugleich bleiben – und nicht zuletzt schier unerschöpfliche Inspirationsquelle insbesondere für sein literarisches Werk: „Ich habe meiner Mutter eine Pyramide gebaut. Einfach Schotter übereinander für eine deutsche Familientragödie.“

„Die Fotoreihen sind beiläufige Bruchstücke einer unaufhörlich verlockenden, streng reduzierenden Methode, mit der Welt fertig zu werden, die einen nicht fertig werden lässt mit Erfahrungen. Die Beharrlichkeit, mit der ein Fotograf alles für real erklärt, offenbart zugleich in paradoxer Weise, dass das Reale uns eben doch nie genügt: Mit Bildern über die Welt wird die Unzufriedenheit mit der Welt deutlich. (...) Einar Schleefs Kunst, auch sein Fotografieren, kam erheblich aus der Situation des Stromers, dem Leben ständig als etwas begegnete, auf das er vorbereitet war. Vorbereitet darauf, dass ihm alle Welt zu besagtem Sangerhausen gerät. Zerrkreis zwischen ‚Nur weg hier!‘ und Heimatgeruch, der in allen Klamotten bleibt. Heimkehr als Sehnsucht. Sehnsucht als Zuhause. Zuhause als Schicksal.“ (Hans-Dieter Schütt, *Fortan alles festnageln*, Neues Deutschland, Februar 2006)



Aus der Serie *Which Story Would You Prefer Not to Recall* / *An welche Geschichte würdest Du dich lieber nicht erinnern*, seit 2009 fortlaufend, C-Print, 42 x 59 cm

Maya Schweizer (geboren 1976 in Paris, lebt in Berlin) beschäftigt sich in ihren Fotografien und Experimentalfilmen mit Fragen der Geschichte, der Identität und des Gedächtnisses. Der urbane Raum als politisches Terrain für individuelle und kollektive Aktionen ist oft der Ausgangspunkt für Geschichten, die sich zeitlich überlagern. Durch Montage verbindet Schweizer dokumentarisches Material sowie von ihr selbst produzierte und gefundene Bilder mit gesampelten Klängen und Texten. Auf diese Weise deckt sie soziale Realitäten auf und bringt etablierte Narrative ins Wanken.

Bilder aus Zeitungen und Zeitschriften, historische Aufnahmen und Porträts bilden den Ausgangspunkt für Maya Schweizers fortlaufendes Projekt *Which Story Would You Prefer Not to Recall*. Schon allein, weil die Bilder re-fotografiert wurden, ist ihr ursprünglicher Erscheinungszusammenhang kaum mehr nachvollziehbar. Aber auch, weil sie nur im Ausschnitt wiedergegeben sind, fällt es schwer, sie exakt zu identifizieren oder zu verorten: Sei es, dass die Bilder ausschnitthaft abfotografiert wurden, sei es, dass Notizen auf angehefteten Post-Its einen Großteil des Bildes verdecken. Diese unterschiedlichen Ebenen — die ursprüngliche Szene selbst, ihre mediale Verwertung als Bild sowie die wortwörtliche Überschreibung mit den Notizen der Künstlerin — öffnen einen Raum, in dem ein kollektives Ungewisses mitzuschwingen beginnt. Alles scheint vage zu bleiben. Und doch: Gerade die wie beiläufig hingeschriebenen Fragen und Botschaften, die die Bilder dominieren, versetzen die Betrachter*innen in eine Art Unruhmodus — als hätten sie noch etwas zu erledigen, müssten sich dringend noch etwas aneignen oder verstehen. Schweizer gibt mit ihrer Bildstrategie einen Hinweis auf die Latenz des fotografischen Bildes, darauf, dass mit jedem Bild ein Aufblitzen der Erinnerung in der Gegenwart möglich ist — und wir folglich mit unserer Geschichte und ihrem Verstehen nie fertig werden.



Still aus *Manou, La Seyne sur Mer*, 2011, Video, Farbe, ohne Ton, Dauer: 9:30 Min.

Der Film *Manou, La Seyne sur Mer* handelt von den Begegnungen Maya Schweizers mit ihrer Großmutter kurz nach deren Umzug in ein Seniorenheim. Im Wunsch, mehr über die veränderten Lebensumstände zu erfahren, befragt die Künstlerin sie zur neuen Situation. Die gesprochenen Worte der Großmutter werden im Film als Text wiedergegeben. Sie wurden mit allen Unterbrechungen, Wiederholungen, Präzisierungen auf ein Blatt Papier getippt und abgefilmt. Die Person selbst wird nicht gezeigt und auch ihre Stimme ist nicht zu hören. Die Kamera folgt dem „Gesprochenen“ Wort für Wort, Zeile für Zeile, Wiederholung für Wiederholung. Vielleicht entscheidet sich die Künstlerin für diese Strategie, um ihre vulnerable Protagonistin zu schützen, vielleicht aber auch, um die Betrachter*innen zu einem genauen „Zuhören“ zu zwingen und nicht über das zeitweise Ringen der Großmutter um Worte hinwegzugehen. Immer wieder werden persönliche Gegenstände der Großmutter eingeblendet, mit denen die Person auf eine Schönheit und Integrität verströmende Art greifbar wird. Entstanden ist ein persönliches Dokument, in dem Maya Schweizer offensiv mit dem Finden einer Sprache arbeitet und Suchbewegungen, Auslassungen und Lücken zulässt, um eine Geschichte zu erzählen. Mit ihrer Methodik spricht Maya Schweizer aber auch auf einer übergeordneten Ebene Mechanismen der Erinnerung und des Vergessens an – und auch der Wiederkehr von Geschichte.



Still aus *Plattenbaugeschichten. Eine assoziative Recherche*, 2022, Video, Ton, Dauer: 33:21 Min., aus der Serie *Archivdialoge #1 – Bauplan Zukunft*, 2020-2022

Wenke Seemann (geb. 1978 in Rostock, lebt in Berlin) ist Sozialwissenschaftlerin, Künstlerin und Gelegenheitsperformerin und -autorin. Mit ihrem bildbasierten Werk bewegt sie sich methodisch zwischen dokumentarischer und konzeptueller Fotografie. Ihre Arbeit geht oft von ihrer Herkunft und Sozialisation aus und blickt auf gesellschaftliche Strukturen – zuzeiten der DDR, der Nachwende und der Gegenwart. Insbesondere die Auseinandersetzung mit Archivmaterial führt sie zur kritisch-reflexiven Bearbeitung von Mechanismen kollektiver Erfahrungen und Erinnerungen und ihrer gesellschaftspolitischen Überformung.

Wie verbindet sich das Erleben der „Baseballschlägerjahre“ in der eigenen Jugend mit den (vermeintlich) positiven Bildern des Aufbruchs nach dem Fall der Mauer? Ausgangspunkt von Seemanns Arbeit ist eine detaillierte fotografische Dokumentation des Baus von sogenannten Plattenbausiedlungen in der DDR aus dem Archiv ihres Vaters. Entstanden ist daraus die mehrteilige Arbeit *Archivdialoge #1 – Bauplan Zukunft*, in der sie das Material zu Videoarbeiten, Fotomontagen, Collagen, Zeichnungen und Texten verwebt und in ihnen sowohl die architektonischen Strukturen der Plattenbausiedlungen als auch die kollektiven Rituale und Alltagssituationen der Bewohner*innen untersucht. In *was zwischen uns steht* verbinden sich zwei Arbeiten aus der Serie zu einer Installation: Die Videoarbeit *Plattenbaugeschichten. Eine assoziative Recherche* und das *Archivpanorama Lütten Klein*. Darin befragt Seemann vorherrschende Narrative der gesamtdeutschen Erinnerung. Dem medial verbreiteten Bild der Plattenbausiedlung als sozialer Brennpunkt stellt sie die Versprechungen einer Moderne nebenan, die mit dem Bau der neuen Wohngebiete einhergingen. Sie fragt danach, wie wir an progressive Entwicklungen dieser Zeit erinnern, wie sich aus kollektiven Erzählungen die Selbst- und Fremdbilder der Bewohner*innen gebildet und mit dem eigenen Erleben der Umbruchszeit verbunden haben. So collagiert sie nicht nur formal unterschiedliche Materialien und Medien, sondern setzt die gefundenen Fragmente zu dem Bild einer Zeit zusammen, in der Utopie und Realität aufeinanderprallen.



Aus der Serie *Signature Style (Thälmann)*, seit 2004, fortlaufend, C-Print, 30 x 40 cm

Christine Würmell (geb. 1972 in Frankfurt, lebt in Berlin) dokumentiert die Transformation des öffentlichen Raumes in der Nachwendezeit in Berlin und andernorts in Deutschland. Besonders die Besetzung von Denkmälern und Straßenmobiliar durch Graffiti ist Gegenstand ihrer fotografischen Arbeit. Oftmals angereichert mit unterschiedlichen historischen Materialien bildet ihr Werk ein rechnerbasiertes Konvolut, das sie in konzeptuellen Verfahren zusammenfügt.

Signature Style (Thälmann) ist eine seit 2004 fortlaufende Serie von Fotografien des Ernst-Thälmann-Denkmal in Berlin. Der Platz ist ein beliebter Treffpunkt für Skateboarder oder Menschen, die dort einfach abhängen. Das Denkmal selbst ist zu einer „Leinwand“ für wechselnde Graffiti von anonymen Writern geworden. Gerade in den letzten Jahren sind fast ausschließlich gesellschaftspolitische Kommentierungen zu lesen, seit 2022 waren der „Battle“ um die Deutungshoheit der Völlinvasion Russlands in die Ukraine Thema, seit 2023 auch die multiplen Krisen und der Krieg in Nahost. Ebenso werden klimapolitische Agenden und Bekenntnisse zu Diversity etc. hier verhandelt.

Signature Style (Thälmann) ist eine Mikroerzählung über das Denkmal als Ort unterschiedlicher sozialer Zusammenkünfte. Aber mehr noch: Die Fotografien von Thälmanns Büste mit ihren wechselnden Graffitis sind nicht nur Dokumente, die über gesellschaftspolitische Themen und Konflikte Auskunft geben, sondern auch über die jeweilige gesellschaftliche Verfasstheit. Mit der Entscheidung, die Bilder nicht in Form einer linearen Erzählung zu zeigen, sondern im Raster zu hängen, entziehen sich die dokumentarischen Fragmente und die Unterschiedlichkeit ihrer Aussagen einer hierarchischen Ordnung – und können daher nicht auf „eine“ Wahrheit oder Lösung von Konflikten festgelegt werden. Damit verweist Würmell auf die Diskontinuität und Heterogenität von Geschichte.



Aus der Serie *Das was euch am Leben hält, ist, was bei uns zu Asche zerfiel*, 1997–2005, C-Print, 15 x 10 cm, Courtesy Galerie KOW, Berlin

Tobias Zielony (geb. 1973 in Wuppertal, lebt in Berlin) zeigt in seiner fotografischen und filmischen Arbeit junge Menschen, die am Rande der Wohlstandsgesellschaft und der sozialen Akzeptanz leben. Darin konzentriert er sich oft auf postindustrielle Räume, die aus den Versprechungen des Fortschritts der Moderne herausgefallen sind und die den Menschen in diesen kulturellen Mikrokosmen kaum Perspektiven bieten. Sein Umgang mit dem Dokumentarischen schließt Momente der Fiktionalisierung ein, die eine spezifische Ästhetik erzeugen, mit der Zielony den Zusammenhalt in prekären Gemeinschaften betont.

Dies trifft auch auf die früheste Arbeit von Tobias Zielony zu, mit der er 1997 in den Nachwendejahren in Deutschland beginnt und die er 2017 zu einer kohärenten Serie aus 35 Bildern zusammenfügt. Er endet mit einer Aufnahme von zwei Jugendlichen aus dem Jahr 2005, von denen einer ein Handy mit einer Kamerafunktion in der Hand hält – und markiert damit den Schlusspunkt einer Zeit, in der das Mitdenken des Fotografiert-Werden im Alltag noch nicht präsent ist. Unterschiedlos fügt Zielony Bilder aneinander, die in Leipzig, Chemnitz, Halle, Berlin, Neustadt/Orla, Frankfurt/Oder, Köln, Kassel, Essen und Wuppertal, also sowohl in Ost- wie auch in Westdeutschland aufgenommen wurden. Es geht Zielony mit diesen Bildern nicht – wie man vermuten könnte – darum, im Prozess des nachträglichen Editierens Abgrenzungsfantasien zwischen Ost und West herauszustellen oder zu bestätigen. Er macht das genaue Gegenteil und zeigt die Offenheit und Unschuld seiner Protagonist*innen. Sein übergeordnetes Interesse gilt Zielony den zunehmenden Ungleichheiten nach 1989, die einer neoliberalen Wirtschaftsordnung geschuldet sind, und deren mittelbare und unmittelbare Auswirkungen auf das Leben der Jugendlichen. Boaz Levin schreibt über sie: „Diese Jugendlichen wurden [...] in diesen Zwischenzustand eines seismischen Schocks hineingeboren, der von sinkenden Sozialleistungen, sich verändernden Arbeitsverhältnissen, zunehmender Unsicherheit und Ungleichheit zwischen den Geschlechtern, aber auch von neu gefundenem Wohlstand, bürgerlichen Freiheiten wie Versammlungs-, Organisations- und Wahlfreiheit und Zugängen zum globalen Markt, zu Trends und Lebensstilen geprägt war. Eine ambivalente Mischung aus Demokratie und Kapitalismus, die inzwischen paradigmatisch geworden ist.“ (Boaz Levin, *Tobias Zielony. ALLES*, 2019)

IMPRESSUM

EMOP BERLIN – EUROPEAN MONTH OF PHOTOGRAPHY 2025

Geschäftsführer Kulturprojekte Berlin:
Moritz van Dülmen

**Leiterin Abteilung Ausstellungen und
Veranstaltungen:**
Simone Leimbach

Künstlerische Leitung:
Maren Lübbke-Tidow

Co-Leitung:
Anja Vogel

Projektmanagement Ausstellung:
Linda M. Papke

Redaktions- und Partner*innenmanagement:
Clara Stein

Projektmanagement Veranstaltungen:
Melinda Matern

**Wissenschaftliches Volontariat Ausstellungen
und Veranstaltungen:**
Maya Berndsen

Pressearbeit:
Nancy Henze

Social Media Management:
Gregor van Dülmen, Antje Schröder,
Lina Elisabeth Berger, Alisa Bartmann

Marketing und Vertrieb:
Janet Riedel, Carina Buelta Rodriguez

Online-Projektmanagement:
Irene Gröger, Silvia Winkler

Art Direction:
Denise Pleger

Technische Produktion:
Erik Russ, Reik Witzmann

Verwaltung:
Cathrin Brinkmann, Kien Nguyen

Praktikant*innen:
Camille Hayer, Linda Wagner

Ein Projekt von:



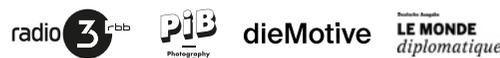
Förderer:



Kooperationspartner:



Medienpartner:



WAS ZWISCHEN UNS STEHT Fotografie als Medium der Chronik

**EMOP Berlin –
European Month of Photography
Zentrale Festivalsausstellung**
Ein Projekt von Kulturprojekte Berlin

Kuratorin:
Maren Lübbke-Tidow

**Kuratorische Assistenz und
Ausstellungsmanagement:**
Linda M. Papke

Gestaltung:
Denise Pleger

Übersetzung:
Andrea Scrima

Vermittlungsprogramm:
Museumsdienst Berlin

In Kooperation mit:
Akademie der Künste

Projektleitung:
Anke Hervol

Projektkoordination:
Karoline Czech

Künstlerisch-technische Leitung:
Roswitha Kötz

Koordination Ausstellungen:
Mauve Weinzierl, Stefan Dening

Assistenz Ausstellungen:
Matthias Appelfelder

Holzwerkstatt:
Paul Walter, Jörg Scheil

Papierwerkstatt:
Isabel Schlenther

Leihverkehr:
Cathérine Amé, Dalila Daut

Restauratorische Betreuung:
Jessica Schreiber, Heidi Paulus

Deutsches Lektorat:
Uta Grundmann

und die Firmen:
Act!WorX, mount berlin,
Villa Schmück Dich GmbH,
Gleisberg & Kühn

Beteiligte Archive:
Kunstsammlung, Walter Benjamin Archiv,
Einar-Schleef-Archiv

© für alle Installationsansichten: Kulturprojekte Berlin, Foto: dotgain.info
© für die abgebildeten Werke: der*die Künstler*in
© für ausstellungsbegleitende Texte: Maren Lübbke-Tidow, Linda M. Papke

