

I N N

---

Volker Gerling  
PORTRAITS IN MOTION



---

S I T U

Volker Gerling  
PORTRAITS IN MOTION

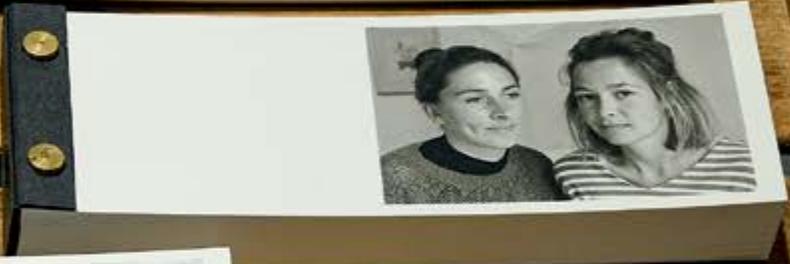
6.4.-16.7.2022  
BTV Stadtforum Innsbruck



10	Erinnerung, Augenschein, Erwartung. Das Daumenkino von Volker Gerling
19	Memory, Experience, Expectation. Volker Gerling's Flipbook Cinema <i>Hans-Joachim Gögl</i>
32	Von Philosophical Toys und Lebenden Porträts
49	Of Philosophical Toys and Living Portraits <i>Christoph Benjamin Schulz</i>
63	PORTRAITS IN MOTION
136	Volker Gerling
140	INN SITU
142	Impressum Imprint







# Erinnerung, Augenschein, Erwartung

## *Hans-Joachim Gögl*

### *Performance und Fotografie, Film und Objekt – das Daumenkino von Volker Gerling*

Das Daumenkino ist ein zeitbasiertes Medium, das von den Betrachtenden selbst in Gang gesetzt wird. Vor unseren Augen ersteht aus Einzelaufnahmen eine lebendige Szene mit Anfang und Ende. Ist das letzte Blatt gewendet, verwandelt sie sich gleichsam wieder zurück in ihre eigene Dekonstruktion als eine Aneinanderreihung analoger Bilder. Einerseits verfügt dieses Medium über die vermeintlich durchschaubare Trivialität eines Spielzeugs und andererseits über eine merkwürdig synchrone Komplexität als Objekt und Fotoserie und Film zugleich.

Die Physik hinter der Magie dieser traumhaften Bildfolgen ist ernüchternd profan: Eine vom Künstler genutzte Spiegelreflexkamera mit Motor nimmt 36 Bilder in 12 Sekunden auf. Während des raschen Durchblätterns ist unser Gehirn in der Lage, die einzelnen Fotografien zu einer fließenden Bewegung zu verschmelzen. Aus Technik wird Poesie und wieder zurück. Insofern sind alle Arbeiten des Künstlers Koproduktionen mit seinem Publikum. Ohne die Betrachtung kann es das Betrachtete nicht geben.

### *Rituale der Herstellung*

Neben der Entscheidung Volker Gerlings, dieses Medium für seine Porträtarbeiten zu nutzen, entwickelte er ein fast rituelles Verfahren, das zur Herstellung seines Werkes führt. Eine Kombination aus der Präsentation bestehender und der Produktion

neuer Arbeiten: Auf langen Wanderreisen führt er seine Daumenkinos auf einem Bauchladen mit sich und lernt dadurch neue Protagonistinnen und Protagonisten kennen. Das Überwinden weiter Strecken zu Fuß, die damit verbundene Langsamkeit, die Kontaktaufnahme mit Menschen über bereits bestehende Arbeiten, so viel Zeit für die Begegnung, wie sie braucht, sind genuine Bestandteile dieses Werks. Zu Hause angekommen entwickelt der Künstler in der eigenen Dunkelkammer Bild für Bild. In guten Jahren entstehen normalerweise rund vier neue Arbeiten. Etwa sechzig sind es bis heute. Prozess und Objekt sind untrennbar miteinander verbunden, wie auch das jeweilige Daumenkino mit der Geschichte der Menschen, die es zeigt.

### *Erste umfassende Präsentation*

Das manifestiert sich auch in den Formaten, die Volker Gerling für die Veröffentlichung seiner Arbeit wählt. Neben seinen »Wanderausstellungen« wurde er bisher vor allem als Bühnenkünstler rezipiert, der auf Kunst- und Theaterfestivals weltweit seine Daumenkinos vor Publikum zeigt und die dazugehörigen Hintergrundgeschichten erzählt.

Im Rahmen von INN SITU wurde der Künstler eingeladen, neue Arbeiten in Tirol und Vorarlberg zu gestalten. Im Herbst 2021 sind aus zahlreichen Begegnungen in der Region insgesamt fünf Daumenkinos entstanden.

Die Ausstellung im BTV Stadtforum und damit diese daraus entstandene Publikation ist die erste umfassende Präsentation des Werks von Volker Gerling im Kontext bildender Kunst. Zur Dokumentation des außergewöhnlichen schöpferischen Prozesses der Herstellung und einer umfangreichen Auswahl von Arbeiten wurde ein Fokus erstmals auf die Qualität der Einzelaufnahmen aus den Bildserien gelegt und damit auch auf den fotokünstlerischen Aspekt seiner Arbeit.

Das folgende Gespräch mit Volker Gerling ist ein Austausch mit dem Künstler zu seiner Betrachtung der vielfältigen Elemente dieses Werks zwischen Fotografie, Performance, Film und Objektkunst.

*Hans-Joachim Gögl:* Deine Arbeit bietet auf vielerlei Ebenen eine Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung von Zeit. Wir erfahren buchstäblich mit unseren Händen ein Vorher und ein Nachher und ihren Fluss.

*Volker Gerling:* Ich vermute, dieses Medium gewährt uns eine Wahrnehmung der Zeit, die uns im Alltag nicht gegeben ist,

die aber ihrem wahren Wesen nahekommt. Ich glaube nicht, dass Vergangenes abgeschlossen ist, Zukünftiges nicht schon präsent ist. Unsere Zeiterfahrungen in Träumen, in denen wir uns zwischen vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Ereignissen bewegen können, offenbart eher die Wahrheit der Zeit als unser Alltagsbewusstsein des ständigen Jetzt. Wir wissen aus der Physik, dass Zeit keine unveränderliche Naturkonstante ist. Im mikroskopischen Bereich vergeht die Zeit auf einer Bergspitze schneller als im Tal.

Das Daumenkino erinnert uns an diese Wahrheit, die wahrscheinlich in uns allen angelegt ist: Zeit als etwas zu erleben, das man gestalten kann, im wahrsten Sinne des Wortes zwischen die Finger bekommt. Der Kirchenlehrer und Philosoph Augustinus formulierte vor rund 1.600 Jahren die drei Ebenen der Zeit in ihrer ständigen Präsenz so: »Die Gegenwart des Vergangenen ist die Erinnerung, die Gegenwart des Gegenwärtigen ist der Augenschein, die Gegenwart des Zukünftigen die Erwartung.« Er drückt damit etwas aus, was intuitiv meiner Erfahrung entspricht: Alles wirkt jetzt.

Spielte diese Fähigkeit der Zeiterfahrung eine Rolle bei deiner Entscheidung, mit dem Medium des Daumenkinos zu arbeiten?

An der Filmhochschule Babelsberg habe ich ursprünglich zuerst ein Regiestudium begonnen, bin dann in die Kamera-Klasse gewechselt und in dieser Zeit wurde uns der Dokumentarfilm »Meine Liebe, Deine Liebe« von Helke Misselwitz gezeigt, in dem es um ein Heim für alternde Bühnenkünstlerinnen und -künstler geht. Darin gibt es eine Szene, in der eine hochbetagte Schauspielerin ein fotografisches Daumenkino, das sie als junge Frau zeigt, für das Filmteam in die Kamera blättert. Ein sehr besonderer Moment im Film. Man nimmt unmittelbar an einer Zeitreise teil, indem man die runzligen Hände voller Altersflecken eines Menschen betrachtet, der sich selbst wieder als junge Frau zum Leben erweckt. Ich vermute, dass diese Szene sich in meinem Unterbewusstsein verankert und weitergewirkt hat.

Als ich 1998, einige Zeit danach, begann, meine analoge Spiegelreflexkamera als eine Art Filmkamera zu nutzen, um Daumenkinos zu fotografieren, konnte ich mich an diesen Filmmoment gar nicht mehr erinnern. Mir schien die Idee, diese alte Technik für eigene Porträtserien wiederzubeleben, ganz aus mir selbst zu kommen. Als die Filmregisseurin später einmal meine Arbeiten sah, erinnerte sie mich daran, dass wir im

Studium diesen Film mit der Daumenkino-Szene gemeinsam gesehen hatten, und ich bin heute überzeugt, dass sie meine spätere Entscheidung inspiriert hat.

Du hast eine Ausbildung zum klassischen Kameramann an einer renommierten europäischen Filmhochschule durchlaufen, mit dem Ziel, für internationale Kino- oder TV-Produktionen zu arbeiten. Gab es je einen inneren Konflikt, statt diesen vorgesehenen Weg zu nehmen, sich mit dem vergleichsweise asketischen Medium des Daumenkinos zu beschäftigen?

Ich habe immer schon nach künstlerischen Möglichkeiten gesucht, ohne die große Finanzierungsmaschine anwerfen zu müssen. Und ich erinnere mich an eine Situation, bei der ich für einen Dokumentarfilm die Kamera geführt habe. Da waren Jugendliche auf der Straße und ich dachte mir damals schon, wie großartig es wäre, wenn man einen selbstverständlichen Grund hätte, auf sie zuzugehen, mit ihnen in einen unmittelbaren Kontakt zu kommen. Jahre vor der Gestaltung meiner ersten Daumenkinoarbeiten hatte ich also bereits den starken Impuls, fremden Menschen spontan, persönlich zu begegnen. Als ich dann mein erstes Daumenkino auf den Bauchladen gelegt habe, war das ein Akt der Befreiung, bezogen auf das herkömmliche Filmgeschäft. Auch die strenge Form, die ich verwende, die Limitierung auf 36 Bilder, entsprechend einem komplett belichteten Kleinbildfilm, empfinde ich als Freiheit, die den Raum definiert, in dem ich mich bewege, mir Entscheidungen abnimmt und es mir ermöglicht, mich auf das Erzählpotenzial dieses Formats zu fokussieren.

Tatsächlich hast du zusätzlich zur Entscheidung für dieses sehr spezielle Medium auch einen spezifischen künstlerischen Prozess entwickelt, der zur Herstellung der jeweiligen Arbeiten führt. Eine Art Ritual, durch das fast alle hier im Buch gezeigten Daumenkinos entstanden sind.

Nach positiver Resonanz aus meinem Freundeskreis und meinem künstlerischen Umfeld tauchte irgendwann der Wunsch auf, damit auch den eigenen Lebensunterhalt zu bestreiten und sich ganz diesem Projekt widmen zu können. Die Frage war allerdings, in welcher Form. Für den Verkauf wären die aus meinen aufwendig selbst entwickelten Fotografien bestehenden Daumenkino-Objekte zu teuer gewesen. An eine Galerie war damals nicht zu denken und so kam ich auf die Idee, eine Wanderausstellung zu konzipieren, deren Besichtigung vielleicht honoriert

wird. Ich baute mir also einen Bauchladen und es war von vornherein klar, dass man keinen Eintritt zu bezahlen hatte, sondern, nachdem man sich diverse Daumenkinos angeschaut hatte, freiwillig eine Art »Austrittsgeld« bezahlen könnte. Anfangs war mir noch gar nicht bewusst, dass das eine Art Performance ist und mich gleichzeitig auch wieder zu neuen Begegnungen bringt. Man kann das durchaus als naiven ersten Schritt bezeichnen, um Geld mit der eigenen Arbeit zu verdienen. Ich habe dann meine Tour durch die kunstaffine Berliner Szene der Nullerjahre begonnen und mich immer wieder gefragt, ob es denn auch möglich wäre, mit ganz anderen Milieus in Kontakt zu kommen, fernab von Großstadt und Bildungsbürgertum. So entstand bald die Idee, auf Wanderschaft zu gehen, wieder verbunden mit dem Experiment, allein davon zu leben sowie neue Arbeiten zu fotografieren und dafür ganz anderen Menschen zu begegnen als jenen aus meinem Freundeskreis, die ich bis dahin porträtiert hatte.

Seitdem sind fast alle deine Arbeiten auf deinen Wanderschaften entstanden. Wäre es für dich vorstellbar, Daumenkinos unabhängig von dieser Methodik der Zufallsbegegnungen zu gestalten?

Die Wanderschaft ist ein zentraler Aspekt meines Schaffens, der mein Werk auf eine sehr spezifische Weise beeinflusst: Alle Verkehrsmittel zu vermeiden, sich langsam durch Landschaften zu bewegen, sich langsam auf Menschen zuzubewegen, die Möglichkeit anzubieten, jederzeit angehalten zu werden, weil ich eben selbst langsam bin. Ausschließlich aus dem eigenen Rhythmus heraus zu leben, nach dem eigenen Zeitmaß schlafen zu gehen und aufzustehen, wann es für mich stimmig ist, auszusteigen aus dem Hamsterrad des Alltags. Es gibt aber, selten, auch andere Möglichkeiten, zu Arbeiten zu kommen. Ich könnte mir z. B. auch vorstellen, vier Wochen in einem Hotel zu leben und dort Menschen zu begegnen. Aber die Wanderschaft wird immer das zentrale Verfahren bleiben, um meine Kunst zu zeigen und neue Protagonistinnen und Protagonisten kennenzulernen.

Darüber hinaus gibt es noch eine Reihe weiterer Spielregeln, Grundsätze und Haltungen, die mit dem Prozess der Herstellung fast gesetzmäßig verbunden sind. Etwa, dass du kein Geld auf eine Wanderschaft mitnimmst.

Bei meiner ersten Tour war das noch von einer Notlage bestimmt, aus der ich diese Tugend machte. Mittlerweile reise ich ohne Geld,

weil dieser Zustand mich offen macht für die Begegnung mit anderen Menschen. Ich kann mich nicht hinter meinem Geld verstecken, muss den Kontakt auch an schwierigeren Tagen suchen. Eine andere Spielregel ist, dass ich analog fotografiere, unter anderem auch deshalb, weil ich so nicht dazu gezwungen bin, den Porträtierten im Anschluss sofort die Bilder zu zeigen. Damit umgehe ich jegliche Geschmacks- und Attraktivitätsdiskussion. Eine weitere ist, dass alle in einem Daumenkino gezeigten Menschen ein Objekt mit den Originalabzügen aus der Dunkelkammer von mir geschenkt bekommen.

Anfänglich gibt es von jeder Arbeit immer nur zwei Exemplare. Eines bleibt bei mir, das andere bekommen die Teilnehmenden und bis zu einer Auflagenhöhe von 12 könnte man das jeweilige Exemplar bei mir erwerben. Von ein paar Arbeiten biete ich im Offsetverfahren gedruckte Exemplare an, die es günstiger zu kaufen gibt. Aber – eine weitere Regel – auf meinen Wanderschaften habe ich niemals Objekte zum Verkauf dabei, weil mir das zu einfach erschiene, um schnell zu Geld zu kommen.

Du arbeitest durchgehend mit analog hergestellter Schwarz-Weiß-Fotografie. Wäre es für dich denkbar, Daumenkinos in Farbe zu fotografieren? Oder von Fototechnik auf Video umzusteigen?

Videotechnik keinesfalls, denn ein unersetzlicher Bestandteil meines Verfahrens ist, dass die Porträtierten sich des recht »heftigen« Prozesses des Fotografiertwerdens bewusst sind. Die Videokamera arbeitet lautlos, meine Fotokamera hingegen ist sehr laut – ein starker, physischer Prozess, der die Dauer, Anfang und Ende, der Aufnahme markiert. Farbdaumenkinos schließe ich ebenfalls aus, da es bei mir um Emotionen, Mimik, Gesten geht, Schwarz-Weiß ist dafür geeigneter als die tendenziell weniger kontrastreiche Farbfotografie.

Und du könntest die Bilder in deinem Labor nicht selbst entwickeln.

Stimmt. Und das ist für mich ein extrem wichtiger Teil des Prozesses, den ich sehr genieße. In der Dunkelkammer muss man genau und langsam sein. Ich bin sehr gerne langsam. Und ich liebe dieses fast magische Verfahren, Vergangenes wieder ans Licht zu bringen. Mir scheint auch, dass das Warten auf die Entwicklung, das verzögerte Erscheinen des Bildes in der Dunkelkammer, der Tiefe der Begegnungen angemessen ist. Im Gegensatz zur sofortigen Verfügbarkeit etwa der

Digitalfotografie. Die von mir porträtierten Menschen erlauben mir dann ja auch, ihre Bilder und Geschichten öffentlich zu machen, auf Festivals, meinen Reisen und nicht zuletzt in diesem Buch und der Ausstellung hier im BTV Stadtforum.

Deine Arbeit manifestiert sich in zwei künstlerischen Aggregatzuständen. Einmal darstellend als Bühnenprogramm, indem du deine Daumenkinos als Live-Videoprojektionen zeigst und die Hintergrundgeschichten dazu auf internationalen Festivals vor Publikum erzählst. Ein zweiter Ausdruck ist ein bildnerischer, das »Flipbook« als Objekt, das in kleinen Editionen gekauft und gesammelt werden kann. Welchen Stellenwert haben diese unterschiedlichen Gestalten für dich?

Es ist äußerst befriedigend, als bildender Künstler ästhetisch hochwertige Werke herzustellen, die, wie ich glaube, Relevanz haben, die Geschichten erzählen, mit denen man Menschen erreichen kann. Ich bin dankbar, dass ich ein Verfahren gefunden habe, mit dem ich Begegnungen in Objekte verwandeln kann, in dreidimensionale und zeitbasierte Objekte! Und es ist ebenfalls sehr befriedigend, meine Sammlung an Daumenkinos wachsen zu sehen, wenngleich sehr, sehr langsam. Genauso wichtig ist es mir, meine Liebe zum Geschichtenerzählen unmittelbar mit anderen Menschen teilen zu können, sowohl auf der Straße – auch als Türöffner für neue Begegnungen – als auch auf Festivals vor einem vollen Saal.

Interessanterweise wurde dein Werk bisher vor allem als Bühnenkunst rezipiert. Du wirst laufend von internationalen Theaterfestivals angefragt, dort deine Daumenkinos zu zeigen, aber kaum von Institutionen der bildenden Kunst.

Die meisten Menschen halten mein Werk für so untrennbar mit meiner Person verbunden, dass sie glauben, es funktioniert nur, wenn ich es persönlich präsentiere. Das ist sicher ein Irrtum, denn die Kraft des Mediums, die formale Qualität der Fotografie, vor allem aber, was die Porträtierten vor der Kamera zeigen, ist stark genug, um auch ohne mich Bestand zu haben.

Allerdings ist die von dir erzählte Geschichte, wie die Arbeit entstand und welche Erinnerung damit in der Bildfolge festgehalten ist, eine weitere unersetzbare Ingredienz deines Werks. Diese war bisher nicht niedergeschrieben, sondern lebte allein

im Gedächtnis des Künstlers, der sie bei jeder einzelnen Vorführung möglichst komplett wieder und wieder erzählt. Wenn man deine Auftritte beobachtet, gewinnt man den Eindruck, dass die Geschichten, die zu den Arbeiten geführt haben, denselben Stellenwert wie die Bilder selbst besitzen und es eigentlich undenkbar für dich ist, das Daumenkino ohne Story, sozusagen den Film ohne sein Making-of, zu zeigen.

Erst einmal habe ich festgestellt, dass fast alle Begegnungen, die zu Daumenkinos führen, von den Porträtierten selber ausgehen. Ich werde angesprochen, angehalten, neugierig befragt und das ist wichtig, denn so gibt es auch ein lebendiges und echtes Interesse an mir und meiner Arbeit. Und nicht ich bin es, der den ersten Kontakt akquirieren muss. Und nur wenn sich in diesem Austausch eine wirkliche Beziehungsqualität entwickelt, bereitet sich dadurch eine spezifische Offenheit auf beiden Seiten vor. Wenn dann noch zusätzlich eine Geschichte mit einer gewissen Intensität auftaucht, spüre ich eine geradezu körperliche Dringlichkeit, diese Menschen zu fotografieren. Manchmal passiert es mir aber auch, dass ich erst im Nachhinein erkenne, was für eine besondere Begegnung ich gerade erlebt habe. Und wenn ich großes Glück habe, ergibt sich dann zufällig ein zweiter Kontakt oder ich versuche sogar, denjenigen oder diejenige noch einmal zu finden. In jedem Fall basieren alle meine Daumenkinos auf einer Kombination aus der physischen Präsenz der Fotografierten, ihren Gesichtern, die mich berührten, und einem besonderen Hintergrund, zum Beispiel wie es zur Aufnahme kam oder was mir über die Lebenssituation, in der sich die Porträtierten befinden, erzählt wird.

Spielt die Geschichte, zum Beispiel eine schwierige Beziehungskonstellation oder ein Schicksalsschlag in der Vergangenheit der Person, im Moment der Aufnahme eine wichtige Rolle? Nutzt du ihre Vergegenwärtigung sozusagen als Regie-Instrument, um einen besonderen Moment der Präsenz zu erzeugen?

Manchmal bitte ich Menschen, mir unmittelbar vor der Aufnahme ihre Geschichte noch einmal zu erzählen. In jedem Fall aber verkörpere ich selbst unsere Begegnung, ich repräsentiere durch meine Erinnerung das, was zwischen uns erzählt, gefühlt, verschwiegen oder offenbart wurde.

In deinem Bühnenprogramm erzählst du zu jedem Daumenkino den dazugehörigen Hintergrund. In der Ausstellung hast

du darauf bestanden, allen deinen Werken ausnahmslos einen Text zur Seite zu stellen. Wäre es für dich grundsätzlich möglich, dieses Element wegzulassen?

Nein, weil mich in meinen Arbeiten eben nicht nur die Gesichter, Gesten, Übersprungshandlungen interessieren, sondern mindestens so stark auch der emotionale Kontext der Darstellerinnen und Darsteller! Ich versuche allerdings ganz bewusst, deren Geschichten nicht auszuerzählen, ich achte auf Lücken, darauf, dass eben nicht alles erklärt wird, dass Fragen bleiben. Wie es ja auch im Daumenkino Lücken zwischen den Bildern gibt, die erst im Bewusstsein der Betrachtenden vervollständigt werden. Diese Zwischenräume auf der visuellen und der narrativen Ebene werden dann in der Wahrnehmung zu einem höchst subjektiven Ganzen. Genau diese Involviertheit beim Sehen versuche ich mit meiner Arbeit herzustellen.

Im Rahmen von INN SITU wurdest du eingeladen, neue Arbeiten zu entwickeln und diese mit bestehenden Werken im Rahmen einer Ausstellung zu präsentieren. Die Ausstellung und noch mehr diese Publikation ist die erste umfassende Präsentation deiner Arbeit als bildender Künstler, in der Einzelbilder aus den Daumenkinos gezeigt werden. Damit wird dein Werk erstmals schwerpunktmäßig aus der Perspektive der Fotografie gezeigt.

Vor allem was das jeweils erste Bild jedes Daumenkinos betrifft, habe ich mich immer schon als Fotokünstler verstanden. Dieses liegt auch in meinem Bühnenprogramm länger vor der Kamera, man hat mehr Zeit, es zu betrachten, und es muss deshalb als Einzelbild eine hohe visuelle Energie entfalten. Die Ausstellung und damit dieses Buch führte zu einer Betrachtungsweise meines Werks, die es bisher nicht gab: Durch die Auswahl einzelner Bilder und ihre Kombination mit Bildern aus anderen Daumenkinos werden Verwandtschaften, Ordnungen, unterirdische emotionale Genealogien sichtbar, die auch für mich erhellend sind.

Volker Gerling, vielen Dank für dieses Gespräch.

Hans-Joachim Gögl ist  
künstlerischer Leiter des  
BTV Stadtforums, für  
das er die Reihe »INN SITU  
– Fotografie, Musik,  
Dialog« entwickelt hat  
und laufend kuratiert.

## Memory, Experience, Expectation *Hans-Joachim Gögl*

*Performance and photography, film and object –  
Volker Gerling's flipbook cinema*

The flipbook is a time-based medium that is set in motion by the viewers themselves. Before our very eyes, individual photographs give rise to animated scenes with a beginning and an end. Once the last page is turned, the flipbook is transformed back into the deconstruction of itself as a sequence of analogue images. On the one hand, this medium possesses the apparent triviality of a toy, yet on the other, there is a strange synchronous complexity about it, making it object, series of photos and film all at once.

The physics behind the magic of these mesmerising image sequences is soberingly straightforward: a single-lens reflex camera that, with the help of a motor, takes 36 shots in 12 seconds. Our brain is capable of merging these rapidly flipped individual images into a fluent motion. Technology becomes poetry and back again. In a sense, the artist's works are all co-productions with his audience, for in the absence of viewing, the viewed ceases to exist.

*Rituals of production*

Along with his decision to use this medium for his portraits, Volker Gerling developed an almost ritualistic process for producing his work. A combination of presenting existing flipbooks and producing new ones: On his long journeys he carries his flipbooks on a hawker's tray, and in so doing, he

encourages new encounters. Covering long distances on foot, the slow progress involved, meeting people with the help of already existing flipbooks, taking as much time for an encounter as necessary, all these are genuine elements of this work. Once home, the artist processes each individual print in his darkroom. In a good year, he can usually produce about four new works. All in all, he has completed sixty to date. Process and object are inextricably linked, just as each flipbook is entwined with the story of the people it portrays.

#### *The first comprehensive presentation*

This can also be seen in the presentation formats Volker Gerling chooses for his work. Along with his «travelling exhibitions» he is known so far primarily as a stage performer, who presents his flipbook movies along with the stories that go with them to audiences at art and theatre festivals around the globe.

For this edition of INN SITU, Volker Gerling was invited to create new works in Tyrol and Vorarlberg. The artist's many encounters in the region gave rise to five new flipbook movies in the fall of 2021.

The exhibition at BTV Stadtforum and the resulting publication constitute the first comprehensive presentation of Volker Gerling's work in a visual arts context.

Along with the documentation of the extraordinary, creative production process and an extensive selection of works, we have focused here for the first time on the quality of individual photographs from the image series and thus also on the artistic aspect of Volker Gerling's photographic work.

The following conversation with the artist is a dialogue about his way of looking at the diverse elements of this work as a cross between photography, performance, film and object art.

*Hans-Joachim Gögl:* Your work is an examination of the perception of time on many levels. We experience literally with our own hands a before, an after and the flow in between.

*Volker Gerling:* I suspect this medium gives us a perception of time that we do not sense in our everyday lives but which comes close to its true nature. I don't believe that the past has ceased to exist, that the future is not already present. Our experience of time in dreams in which we can move between past, present and future events is closer to the real nature of time than our everyday awareness of the perpetual now. We know from physics that time is not an immutable natural

constant. On a microscopic scale, time passes more quickly on a mountaintop than in the valley.

The flipbook cinema reminds us of this truth, which is probably hardwired into all of us: experiencing time as something that we can shape, that we can literally hold in our hands. Some 1,600 years ago Doctor of the Church and philosopher Augustine of Hippo laid out the three levels of time in their perpetual presence: «The present of the past is memory; the present of the present is direct experience; the present of the future is expectation.» Thus, he expresses something that corresponds intuitively to my own experience: Everything is now.

Did this capacity for experiencing time play a role in your decision to work with the medium of the flipbook?

I attended the Film University Babelsberg, where I started out studying directing, then switched to cinematography. During this time, we were shown «Meine Liebe, Deine Liebe» (My Love, Your Love), a documentary by Helke Misselwitz about a home for aging stage artists. There is one scene where a very old actress holds a photographic flipbook of herself as a young woman up to the camera for the film crew to see and flips its pages. It is a very special moment in the movie. You are swept through time as you watch the wrinkled hands covered with age spots of a person who is bringing a young version of herself to life. This scene must have lodged itself in my subconscious and continued to influence me.

Some time later, in 1998, when I started to use my analogue single-lens reflex camera as a kind of film camera to make flipbook movies, I had completely forgotten about that film scene. I thought the idea of reviving this old technique for my own portrait series had come from inside of me. Later, when the film director saw my work, she reminded me that we had watched the film with the flipbook scene together in her class, and today I am sure that it did inspire my later decision.

You trained at a renowned European Film university as a classical cinematographer with the aim of working for international movie or TV production companies. Was there ever an inner conflict between following this intended path and devoting yourself to the comparatively ascetic medium of the flipbook?

I have always looked for possible artistic means without resorting to the big commercial machine for funding. And I

remember this one time when I was the DOP for a documentary. There was a group of teenagers on the street, and I remember thinking how great it would be if I could just go up and talk to them for no particular reason. So you see, years before I made my first flipbook movies I already had a strong urge to spontaneously and personally meet new people. When I placed my first flipbook on my hawker's tray, it was an act of liberation from the conventional film industry. I also perceive the strict form I adhere to, limiting each flipbook to 36 images, the equivalent of a full roll of small-format film, as a kind of freedom that defines the space in which I operate; it takes certain decisions out of my hands and lets me focus on the narrative potential of this format.

In addition to choosing this very special medium, you have also developed a very specific artistic process leading up to the production of your works. A kind of ritual through which nearly all of the flipbooks in this publication were made.

The positive response from my friends and the artist circles closest to me was great, but eventually I felt the desire to be able to earn a living and to dedicate myself fully to this project. The question, however, was in what form? Since processing the photos for my flipbooks myself is a laborious process, selling the flipbooks as objects would be too expensive. At the time, showing my work in galleries was out of the question, so I came up with the idea of a traveling exhibition; maybe people would pay to see it. I built myself a hawker's tray, and it was clear to me from the beginning that there would be no charge for admission. Instead, after watching various flipbook movies you could pay a voluntary «exit fee». At first, I didn't realise that it was a kind of performance that would at the same time also lead to new encounters. You might call it a naïve first step aimed only at making money off my own work. I started my tour in the artsy Berlin scene of the noughties, during which time I wondered if it were possible to get away from the metropolis and the educated middle classes and discover completely different milieus. That soon led to the idea of hitting the road for long periods of time, but still combined with the continued experiment of doing this for a living, producing new photographic works and meeting people who were completely different from the circle of friends, whom I had portrayed up until then.

Since then, almost all your works have been created while on the road. Could you imagine making flipbooks without relying on this method of random encounters?

Being on the road is an important aspect of what I do, and it influences my work in a very specific way: avoiding all forms of transportation, moving slowly through the landscape, approaching people slowly, giving people the chance to stop me at any given moment because I myself am slow. To live completely at my own pace, to go to sleep and wake up whenever I please, when it's right for me, to escape the treadmill of everyday life. But there are – few and far between – other ways of finding work, too. I could also, for example, imagine staying at a hotel for four weeks and meeting people there. But my walks will always be my primary method of showing my art and meeting new protagonists.

In addition, you have a slew of other game rules, tenets and beliefs that are all almost compulsory to the production process. For example, you don't take money along with you on your walks.

That is a virtue I made out of what was a necessity at the time of my first tour. Now, I travel without money because it lets me be open to encounters with other people. I can't hide behind my money; it forces me to make contact even on difficult days.

Another game rule is that I use an analogue camera, one reason being that I am not obligated to show people their portraits right afterwards, thus avoiding any discussions about taste and attractiveness. Another constant is that I give every person appearing in one of my works a flipbook with original handmade darkroom prints.

At first there are always only two copies of each work. One for me and one for the participant. Copies of each motif are available for purchase with all darkroom editions limited to 12. I also offer less expensive offset printed copies of a few works. But – and this is another rule – I never have flipbooks for sale when I'm on the road because that just seems like a much too easy way to make money.

You work exclusively with black-and-white analogue photography. Could you imagine making colour flipbooks? Or switching technologies from photography to video?

Video technology is out of the question because one vital aspect of my procedure is that the subjects are conscious of the fairly «intense» process of being photographed. Video cameras are silent, whereas my camera is very loud – it is a strong, physical process that marks the duration, beginning and end of shooting.

I rule out colour flipbooks, too, because what are important to me are emotions, facial expressions and gestures. For that, black-and-white is better suited than colour photography, which tends to offer less contrast.

And you wouldn't be able to process the photos in your darkroom yourself.

True. And to me that is an extremely important part of the process and one I enjoy immensely. In the darkroom one needs to work slowly and with extreme precision. I like slow. And I love this almost magical process of bringing the past to life again. To me, waiting for something to develop, the delayed appearance of the image in the darkroom, these things are somehow commensurate with the depth of the encounter. As opposed to the immediate availability of the digital photograph, for instance. The people I take pictures of have given me permission to use their photos and stories publicly at festivals, on my journeys and not least in this publication and in the exhibition here at the BTV Stadtforum.

Your work manifests itself in two artistic states. The first is performative, as a stage show before international festival audiences, in which you present your flipbooks as live video projections, narrating them with background stories. The second form of expression is a visual arts approach, the «flipbook» as an object and collector's item sold in small editions. Can you describe the importance of these different forms?

As a visual artist it is extremely satisfying to produce aesthetically high-quality works that are, in my mind, relevant, that tell stories people can relate to. I am grateful to have found a process with which I can transform encounters into objects, into three-dimensional and time-based objects! And it is also very satisfying to watch my collection of flipbooks grow, albeit at a very, very slow pace.

It is equally important to me to be able to share my love for storytelling with other people, both on the street – among

other things as a way of meeting new people – and at festivals on a stage before packed audiences.

Interestingly, your work has been received above all as stage art. Your flipbook movies are in constant demand by international theatre festivals but hardly ever by visual arts institutions.

Most people think my work is so inextricably tied to my person that I need to present it personally. That is definitely not true because the power of the medium, the formal quality of photography, but above all what the people reveal to the camera, is powerful enough to speak for itself.

But the stories you tell about how the work came about and the memories associated with a given image sequence are also crucial ingredients of your work. Until now this has not been written down, but has lived solely in the memory of the artist, who tells them as completely as possible over and over again at each of his presentations.

Watching your shows, one has the impression that the stories leading up to the works are as important as the images themselves and that you cannot show the flipbook movie without its story, cannot show the film, in other words, without the making-of.

I've noticed that almost all the encounters that eventually lead to flipbooks are initiated by the people in the portraits themselves. I am approached by them, stopped, questioned curiously, and that is important because it shows that there is an active and real interest in me and my work. It's not me who is always taking the first step. And it is only when a real quality relationship develops out of this exchange that the groundwork is laid for a specific openness on both sides. And then when, in addition to this, a story with a certain degree of intensity emerges, I feel almost physically compelled to photograph these people.

But sometimes I don't recognise the specialness of the encounter I am experiencing until afterwards. And if I am really lucky, I run into the person again by chance or I might even try to find the person again. In any case, all my flipbooks are based on a combination of the physical presence of the subjects, the faces that have somehow touched me and a special story, for example how the shooting came about or what the people in the photograph tell me about their life situations.

Does the story of a difficult relationship, for example, or a tragic stroke of fate in a person's past, play an important role at the moment of shooting? Do you summon the past into the present and use this as a directing tool, so to speak, to create a special moment of presence?

Sometimes I ask people to tell me their story again right before taking their picture. In any case, I am the one who embodies our encounter, through my memory I represent our exchange, that which was said, felt, omitted or revealed.

In your stage show you give the corresponding background story for each flipbook. In the exhibition you were adamant about supplementing every single one of your works with a text. Would it be fundamentally possible to skip this element?

No, because in my work I am not just interested in the faces, gestures or displacement activities. I am at least as fascinated by the emotional context of the protagonists! Even so, I consciously try not to tell their stories too completely, I leave gaps, make sure not everything gets told and that some questions are left open. Like the gaps between the pictures in the flipbook which can only be filled in, in the minds of the viewers, in our perception, too, these gaps on the visual and narrative level produce a highly subjective overall impression. This involvement in what we see is precisely what I try to achieve in my work.

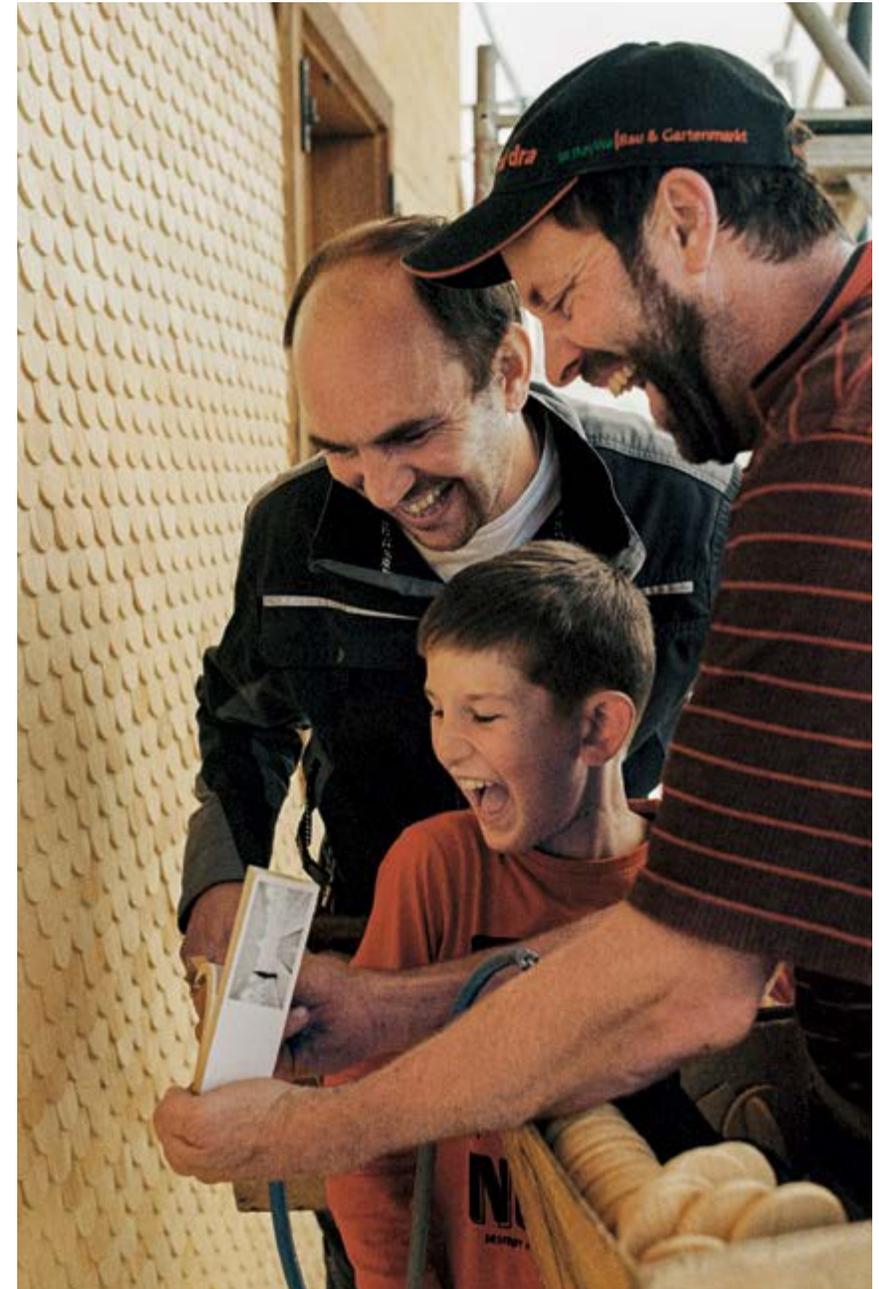
For INN SITU, you were invited to develop new works and to present these in an exhibition along with your existing work. The exhibition, in which individual images from your flipbooks will be on display, and to an even greater extent this publication, constitute the first extensive presentation of your work as a visual artist. For the first time, your work will be shown predominantly from the perspective of art photography.

Especially in regard to the first image of every flipbook, I have always seen myself as an art photographer. In my stage shows this image also lies in front of the camera longer, you have more time to look at it and thus as an individual photograph it must be capable of developing a powerful visual energy. The exhibition and this book have helped me look at my work in a new way: The selection of individual images as well as their combination with images from other

flipbooks reveal visible relationships, arrangements, subliminal emotional genealogies, something that has proven illuminating to me as well.

Volker Gerling, thank you for this conversation.

Hans-Joachim Gögl is the Artistic Director of the BTV Stadtforum. He is responsible for developing and curating the «INN SITU – Photography, Music, Dialogue» series.





# Von Philosophical Toys und Lebenden Porträts

## Christoph Benjamin Schulz

### *Die Geschichte des Daumenkinos*

In der »Berliner Kindheit um 1900« spricht Walter Benjamin von einer Spielart des Buches, die sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und bis heute einer ungebrochenen Beliebtheit erfreut: dem Daumenkino oder Abblätterbuch, das im Englischen unter anderem auch unter den Bezeichnungen »flip-book«, »living pictures«, »thumb cinema« oder »pocket cinema« firmiert – und im Französischen als »cinéma de poche«, »feuilleoscope« oder »folioscope«. »Ich denke mir«, so Benjamin, »daß jenes »ganze Leben«, von dem man sich erzählt, daß es vorm Blick der Sterbenden vorbeizieht, aus solchen Bildern sich zusammensetzt [...] wie jene Blätter der straff gebundenen Büchlein, die einmal Vorläufer unseres Kinematographen waren. Mit leisem Druck bewegt sich der Daumen an ihrer Schnittfläche entlang; dann wurden sekundenweise Bilder sichtbar, die sich voneinander fast nicht unterschieden. In ihrem flüchtigen Ablauf ließen sie den Boxer bei der Arbeit und den Schwimmer, wie er mit seinen Wellen kämpft, erkennen.«<sup>1</sup> Benjamin setzt den nostalgischen Reiz der aufgrund des individuellen Blätterns der Betrachter eher unbeholfenen Verlebendigung der Bilder durch den Vergleich mit der Rekapitulation des eigenen Lebens in einen Bezug zu Prozessen der Vergewärtigung und der Erinnerung. Während die auf Leinwand

<sup>1</sup> Walter Benjamin: Berliner Kindheit um neunzehnhundert: Das bucklichte Männlein. In: Tillman Rexroth (Hg.), Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Band IV, 1. Frankfurt am Main 1991. S. 304.

projizierte filmische Illusion sonst eher als immersiv gilt, indem die Betrachter gleichsam in das Geschehen eintauchen, führt ihnen das Daumenkino durch die der Form des Buches geschuldete materielle Bedingtheit und die Notwendigkeit des Blätterns die Beschaffenheit und die Künstlichkeit der Animation vor Augen.<sup>2</sup> Die Illusion erscheint als etwas Manipulierbares: Man kann sie sich vorwärts und rückwärts, mit wechselnden Rhythmen und in unterschiedlichen Geschwindigkeiten selbst vor Augen führen.

Dass man einen in Sequenzen zerlegten Bewegungsablauf optisch rekonstruieren respektive einen Eindruck von Bewegung erzeugen kann, wenn man sich die Trägheit der Netzhaut zunutze macht und das Auge mit Geschwindigkeit überlistet, war zum Zeitpunkt des Erscheinens von Benjamins Text hinlänglich bekannt.<sup>3</sup> Die einzelnen Teile einer Folge statischer Bewegungssequenzen verschmelzen ab einer Frequenz von etwa 20 Bildern pro Sekunde auf der Retina zu einem kontinuierlichen Bewegungseindruck.<sup>4</sup> Als Derivate der Experimente zur Untersuchung der Optik, somit aus der physiologischen Erforschung der menschlichen Wahrnehmung, entstanden nach den ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts populäre Spielformen ursprünglich »ernsthafter« Versuchsanordnungen, die die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse einem breiten Publikum zugänglich machten. Dazu gehörten beispielsweise John Ayrton Paris' Thaumatrope (1827), Joseph Antoine Ferdinand Plateaus Phenakistiskop (1832) oder das Zoetrop (1834) von William George Horner. Während das Thaumatrope zwei Bilder überblenden konnte, ließen sich mit den anderen bereits sequenzialisierte Darstellungen in Bewegung versetzen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schärfte die Chronofotografischen Experimente Eadweard Muybridges, Étienne-Jules Mareys, Ottomar Anschütz' und Albert Londes das Bewusstsein für dieses Potenzial. Auch wenn die Chronofotografie eigentlich

<sup>2</sup> Zum Aspekt der Vergrößerung und der Unerreichbarkeit des filmischen Bildes in der Projektion und dem kleinen Format des Daumenkinos vgl. Mary Ann Doane: Movement and Scale. Vom Daumenkino zur Filmprojektion. In: Daniel Gethmann, Christoph B. Schulz (Hg.): Apparaturen bewegter Bilder. Münster 2006. S. 123–140.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu beispielsweise Daniel Gethmann: Simulacra der Bewegung. In: Christoph Benjamin Schulz, Daniel Gethmann (Hg.): Daumenkino – The Flip Book Show. Köln 2005. S. 294–309.

<sup>4</sup> In einer rudimentären Form kannte man den Effekt bereits von interaktiven Flugblättern der Frühen Neuzeit, bei denen durch das Bewegen von auf dem Bildgrund angebrachten Klappen kurze Bewegungssuggestionen angedeutet wurden. Vgl. hierzu vor allem: Jörn Münkner: Eingreifen und Begreifen: Handhabungen und Visualisierungen in Flugblättern der Frühen Neuzeit. Berlin 2008.

die analytische Zerteilung von Bewegungen zum Ziel hatte, um Erkenntnis über die genauen Abläufe zu erlangen, trug sie die Möglichkeit der illusionistischen Bewegungsrekonstruktion in sich. Das Daumenkino gehört zu den sogenannten ›philosophical toys‹, die, indem sie durch die Demonstration eines Effekts auch ein erkenntnistheoretisches Potenzial mit sich brachten, mehr als nur ein optisches Spielzeug waren: Es ging nicht nur um das rein ästhetische Vergnügen an der Täuschung, sondern vor allem darum, dass diese *durchschaubar* und nachvollziehbar war.

1868 beantragte der in Birmingham ansässige Drucker John Barnes Linnett in London das Patent für eine Buchform, die er *Kineograph* nannte – also Bewegungsschreiber (Abb. 1).<sup>5</sup> Der *Kineograph* produzierte, wie es in der Patentschrift heißt, »*optical illusions by presenting to the eye in rapid succession a series of pictures of objects representing the objects in the several successive positions they occupy when in motion, and thereby producing the impression of moving objects*«. Gemeint war ein Daumenkino mit gezeichneten Sequenzen – wobei Linnett in dem Patent bereits doppelseitige Daumenkinos avisierte: »*The opposite sides of the leaves may have different pictures on them, so that one book or series of leaves will present one moving picture when the leaves are looked at on one side and another moving picture when the leaves are looked at on the other side.*«<sup>6</sup> Es folgten weitere Patente mit jeweils leichten Modifikationen, wie die des Amerikaners Henry van Hoebenbergh vom 16. Juni 1882<sup>7</sup> und vom 20. Juni 1882,<sup>8</sup> bei denen in ein und demselben Daumenkino durch einen Registerschnitt abhängig von der Position

5 Adolf Hübl wies 1947 darauf hin, dass der aus Fulda stammende Maler Philip James de Louthembourg (1740–1812, auch Luthembourg oder Lautembourg genannt) 1760 ein Büchlein auf der Basis von Phasenbildern gemacht haben soll, vgl. Adolf Hübl: 51 Jahre Film. Wien 1947. Rezent wurde die Erfindung des Daumenkinos auch dem Franzosen Pierre-Hubert Desvignes zugeschrieben und damit auf das Jahr 1860 datiert, vgl. Marie-France Briselance, Jean-Claude Morin: Grammaire du cinéma, Paris 2010, S. 527–528; sowie Giannalberto Bendazzi: Animation: A World History. Volume I: Foundations – The Golden Age. Boca Raton, FL, 2016, S. 15. Für beide Annahmen fehlen jedoch zuverlässige Belege. Zur Geschichte des Daumenkinos vgl. auch: Pascal Fouché: Flip book – Le livre fait son cinéma: Ces livres qui se feuilletent d'un pouce. Paris 2021: Buch, Film, Kinetiks. Zur Vor- und Frühgeschichte von Daumenkino, Mutoskop & Co. Begleitheft anlässlich der Ausstellung „Buch - Film - Kinetiks – Die 220 Daumenkinos der Wiebke K. Fölsch“, 30.03. – 26.05.2011. Berlin (Freie Universität der Künste) 2011.

6 Vgl. den Wortlaut in der Patentschrift: British Patent Nr. 925. Für Abbildungen dieser Serie vgl. Christoph Benjamin Schulz, Daniel Gethmann (Hg.): Daumenkino – The Flip Book Show, S. 8 f.

7 U.S. Patent Nr. 258,164.

8 U.S. Patent Nr. 259,960.

des Daumens beim Blättern zwei getrennte Bildfolgen, deren Sequenzen in alternierendem Wechsel gebunden waren, animiert werden konnten. Am 17. November 1886 patentierte der Engländer Arthur Andrew Melville *The Living Picture Book*,<sup>9</sup> bei dem mehrere Daumenkinos mit dem Buchrücken an die Seiten eines Drei- oder Vierecks gebunden wurden – wobei sich diese Anlage natürlich grundsätzlich erweitern lässt.<sup>10</sup>

Auch wenn in Linnetts Patent »a new optical illusion« angekündigt wird, war das Daumenkino keine bedeutende Innovation im Technikparcours der ›vorfilmischen‹ Innovationen – vielmehr ging es Linnett, wie auch den nachfolgenden Patenten, in erster Linie um eine kaufmännische Strategie, die das eigene Produkt vor Nachahmern zu schützen und sich damit einen finanziellen Vorteil bei der Vermarktung dieser *Erfindung* zu sichern versuchte. Doch blieb der mit dem Patent angestrebte Schutz weitgehend erfolglos, weil die Idee zu unspezifisch war, um sie effektiv vor Nachahmungen schützen zu können: Für den deutschen Filmpionier Max Skladanowsky (1863–1939, Abb. 2) stellten Daumenkinos eine Haupteinnahmequelle dar – wie auch Thomas Alva Edison oder die französischen Filmproduktionsfirmen Gaumont, Pathé oder Beaulieu viele Jahre lang erfolgreich Daumenkinos vertrieben.

Indem das Daumenkino keiner mechanischen Apparatur bedurfte, sondern auf die Form des Buches zurückgriff, war es in technischer Hinsicht das schlichteste unter den ›vorfilmischen‹ Animationsverfahren. Durch die Bindung der einzelnen Sequenzen wurde das Buch gleichsam selbst zu einer ›Blättermaschine‹. Mit dem Mutoskop Herman Caslers (1894) oder der Kinora der Gebrüder Lumière (ab 1895), in denen kleinformatige fotografische Bildsequenzen um eine Spule herum fixiert wurden, die in diesen ›Betrachtungsgeräten‹ vorgeführt werden konnten, verlor das Daumenkino seine materielle Einheit und löste sich auf: Es entstanden regelrechte Blätterapparaturen. Doch während sich diese Verfahren mit der Durchsetzung des Films als Massenmedium erübrigten, hat sich das Daumenkino bis heute gehalten.

### *Das Daumenkino als lebendes Porträt*

Zu den beliebtesten Daumenkinos des frühen 20. Jahrhunderts gehörten die fotografischen Daumenkinos mit sogenannten

9 British Patent Nr. 14917.

10 Zur Entwicklung der Patente vgl. Pascal Fouché: Versuch einer Geschichte des Daumenkinos. In: Christoph Benjamin Schulz, Daniel Gethmann (Hg.): Daumenkino – The Flip Book Show, S. 10–25.

›lebenden Porträts‹, die man bei vielen Fotografen und in eigens dafür eingerichteten technisch-apparativen Vorrichtungen von sich anfertigen lassen konnte.<sup>11</sup> Mit entsprechenden Einrichtungen ausgestattete Fotografen gab es nachweislich in Paris, London und New York.<sup>12</sup> Zu den bekanntesten dergestalt Porträtierten gehört sicher der französische Dichter Guillaume Apollinaire, der angesichts der anstehenden militärischen Mobilmachung vor dem Ersten Weltkrieg am 1. August 1914 zusammen mit seinem Freund André Rouveyre ein Daumenkino auf dem Boulevard Poissonnière in Paris anfertigen ließ (Abb. 3). Dank Rouveyre ist die Erfahrung dieses eindrücklichen Erlebnisses erhalten geblieben:

Unsere Blicke fielen gleichzeitig auf einen improvisierten Stand in einem kleinen Geschäft ohne Inhaber, und uns kam die gleiche Idee: Wir würden uns aufgrund ernster Umstände trennen müssen ... vielleicht wäre es also lustig, ein solches bewegtes Bild von uns machen zu lassen ... Wir betraten das Geschäft und, nachdem wir uns über den Preis einig geworden waren, ließ man uns in eine Art Bretterbude eintreten, die halb mit silber-, halb mit zinkbeschichteten Kartons ausstaffiert war und einer Rückwand aus Wellpappe – wir konnten uns darin kaum bewegen, der eine gegen den anderen gedrückt, so eng zusammengepfercht, zweifelten wir, in der Hitze atmen zu können. Das alles amüsierte uns jedoch schon sehr und förderte nur unsere Entschlossenheit. Uns gegenüber war der massive, gedrungene Apparat mit seinem großen Objektiv auf einem Stativ aufgebaut. Von links, ganz nah und direkt auf uns gerichtet, warf ein hell angemalter Lampenschirm starkes elektrisches Licht auf uns. Wir staunten immer noch über unser komisches Kabuff, das doch nicht zu unserer Hinrichtung durch den elektrischen Stuhl gedacht sein konnte, so unschuldig, wie wir waren, als eine Stimme uns sagte: ›Es fängt an‹ und – klack – ein Klicken, danach ein Knattern, mechanische Geräusche im Innern des Apparats, ein amüsanter Eisenbahn-Konzert mit kleinen regelmäßigen Schlägen, die unser ganzes Schafott zum Zittern brachte, während man zugleich ein noch weißeres und brutaleres Licht auf uns gerichtet hatte. Nach unserer

11 Das entsprechende Patent für fotografische Daumenkinos hatten die Engländer John O'Neill und Robert McNally 1897 in England eingereicht. Vgl. ebd., S. 16. Zu den frühen animierten fotografischen Porträts vgl. auch Stephen Herbert: *Animated Portrait Photography*. In: *History of Photography*. Vol. 13, Nr. 1 (Januar–März 1989), S. 65–78.

12 Ebd., S. 21–22.

Verblüffung – auch wenn das nicht mehr der Moment war zu fliehen – verstanden wir schnell, daß wir nicht still sitzen bleiben sollten. Ich war so geistesgegenwärtig, mich Apollinaire zuzuwenden und ihm zu sagen: ›Wir müssen uns bewegen, und irgendwas sagen, sonst sehen wir hinterher aus wie zwei Blödmänner!‹ Das brachte ihn zum Lachen und, indem er sich aufmachte, stammelte er ein paar undeutliche Worte, die ich nicht verstand, zu denen er ein paar Gesten machte, die man in der Bildfolge dann sieht. Und dann war es auch schon vorbei.<sup>13</sup>

#### *Das Daumenkino als Künstlerbuch*

In den 1960er-Jahren gewann das Daumenkino im Rahmen der Entwicklung des Künstlerbuchs erneut an Relevanz. Für Pontus Hultens Ausstellung »Le Mouvement« (1955) in der Pariser Galerie Denise René, die erstmalig in Europa Op Art und kinetische Kunst zeigte und auf die europäische Nachkriegskunst einen nachhaltigen Einfluss haben sollte, entwickelte der amerikanische Maler Robert Breer das Daumenkino »Image par Images«.<sup>14</sup> Die einfachen grafischen Formen, die das Blättern in Bewegung versetzt, deuten darauf hin, dass es Breer nicht um einen virtuoson Effekt, sondern um eine konzeptuelle Herangehensweise zu tun war. Indem Breer in den folgenden Jahren zunehmend von der Malerei abließ und sich dem Experimentalfilm zuwendete, bedeutete diese kleine Arbeit einen Wendepunkt in seiner künstlerischen Entwicklung: »I realized I was making a lot of absolute statements, paint on canvas, about one a week«, so Breer im Rückblick. »I began to ponder how many absolutes there could be, and wondered if the process of getting there might be more interesting than the final resolved composition. I put together a flipbook of successive stages in a composition – one shape/color giving rise to the next on their way to a perfect but not final resolution. I wanted to see if that could be of any use to me analytically in showing how I arrived at the final painting. At this time I had become aware of experimental films and I naturally slid into the idea of preserving a flipbook on film.«<sup>15</sup>

13 André Rouveyre, *Amour et poésie d'Apollinaire*. Paris 1955. Der Auszug befindet sich in den unpaginierten Präliminarien am Beginn des Buches. Übersetzung zitiert nach: Pascal Fouché, *Versuch einer Geschichte des Daumenkinos*, S. 22.

14 Vgl. Christoph Benjamin Schulz, Daniel Gethmann (Hg.): *Daumenkino – The Flip Book Show*, S. 110 f.; sowie den Katalog: Robert Breer. Bielefeld, Leipzig, Berlin 2011, S. 36–43.

15 Robert Breer in: Billy Klüver, Julie Martin: *Robert Breer. A Painter in Paris, 1949–59. Galerie 1900–2000*. Paris 1990, S. 20.

Das Blättern, das die Verlebendigung der Bilder des Daumenkinos in Gang setzt, veranschaulicht eine strukturelle Verwandtschaft zwischen dem Buch und dem Film, die viele Künstlerinnen und Künstler fasziniert hat: Denn es ist ausgerechnet das analoge Buch, das zu einem Dispositiv der Dekonstruktion des Films werden kann.<sup>16</sup> Als *Analogue Native* beginnt Volker Gerling sich um die Jahrtausendwende und somit in einer Zeit für das Daumenkino zu interessieren, in der sich die Digitalisierung des Lebens, wie wir sie heute kennen, erst vorsichtig abzeichnen begann. Die weitreichenden Konsequenzen für die Gesellschaft, das Miteinander und das Individuum waren noch kaum absehbar. Die zahlreichen Social-Media-Plattformen, die heute ganz selbstverständlich den Alltag prägen, gab es genauso wenig wie Smartphones und Tablets, YouTube und Streamingdienste. Gleichwohl war eine Tendenz zu Entmaterialisierungen vormals analoger Gegenstände und Prozesse spürbar, die sicher ein Grund dafür war, dass der Reiz eines vermeintlich so anachronistischen und haptischen Mediums ein breites Publikum begeistern konnte. »Selbst in einhundert Jahren«, so Gerling, »wenn nur noch Fernsehtechnikhistoriker wissen werden, was ein DVB-Empfänger ist, wenn DVDs allenfalls noch in Technikmuseen abspielbar sein werden, wird das Daumenkino noch tadellos funktionieren. So unabhängig von der Technik wie von Anfang an.«<sup>17</sup> Kurz nach der Jahrtausendwende erlebt das Daumenkino ein veritables Revival: 2005 zeigte die Kunsthalle Düsseldorf auf 1.200 Quadratmetern eine Ausstellung zu seiner Geschichte und Entwicklung, die anschließend auch im Fotomuseum Antwerpen zu sehen war. Es folgten Ausstellungen in Rennes (2007)<sup>18</sup> und

16 Vgl. hierzu auch Christian Lebrat: Vom Daumenkino zum Flickerfilm. Kleines Inventar des kinematographischen Schlags. In: Christoph Benjamin Schulz, Daniel Gethmann (Hg.): Apparaturen bewegter Bilder. Münster 2006. S. 221–229. Zum Daumenkino als Künstlerbuch vgl. Anne Moeglin-Delcroix: L'œil et la main. Folioscopes d'artistes. In: dies.: Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981–2005). Marseille 2006, S. 375–386; sowie: Alexander Streitberger: Living Photographs or Silent Films? The Flipbook as a Critical Object Between Tactility and Virtuality. In: Image [&] Narrative, Vol. 16, Nr. 3 (2015), S. 31–44. Zu Strategien der Animation von Texten in Werken der experimentellen Poesie vgl. Christoph Benjamin Schulz: Poetiken des Blätterns. Hildesheim, Zürich, New York 2015, S. 350–375.

17 Volker Gerling: Bilder lernen laufen, indem man sie herumträgt. Zu Fuß durchs Land. Berlin 2013, S. 20.

18 Die Ausstellung fand an den Orten Lendroit und L'orangerie du Thabor statt. In diesem Zusammenhang wurde eine DVD veröffentlicht: Flip books! Un livre, un pouce, un film. 300 flip books incontournables de la collection Pascal Fouché. Rennes: Université Rennes 2 CREA-CIM und Lendroit, 2007. Vgl.: <https://www.lendroit.org/catalogue/fiches/229-Flip-books-Un-livre-un-pouce-un-film>

im Pariser Centre Pompidou (2009).<sup>19</sup> 2004 hatte die Künstlergruppe »Böller und Brot« an der Akademie Schloss Solitude in Stuttgart ein erstes internationales Daumenkino-Festival ausgerichtet.<sup>20</sup> Weitere Festivals, oft verbunden mit Wettbewerben, folgten: »Flip!« in Linz (2005, 2007 und 2010)<sup>21</sup> sowie Festivals in Hannover (2006)<sup>22</sup> und im schwedischen Eksjö (2007).<sup>23</sup> Von 2008 bis 2018 fand jährlich die »Napa Flipbook Competition« in Helsinki statt.<sup>24</sup> Nicht zuletzt entstanden Verlage, die sich auf das Publizieren von Daumenkinos spezialisiert haben.<sup>25</sup> Manche Daumenkinos bestechen dadurch, dass sie vermeintlich kleine Alltäglichkeiten wie mit einer Lupe in den Fokus nehmen, andere durch geschickte Sequenzialisierungen, die unerwartet große Geschichten auf wenigen Seiten zu erzählen erlauben. Zu den Daumenkinos, die sich auf künstlerische Weise mit dem Porträt als Motiv beschäftigen, gehören unter anderem Roy Graysons »Flicker Book Nr. 8« (1972), Conrad Gleders »Raising a family« (1976), Gail Rubinis »Real Blue Skies« (1976), Jean-Pierre Trépaniers »Le Germe« (1999), Stephanie Ognars Selbstporträts (1998–99) und Scott Blakes »Bar Code Series« (2005–12).<sup>26</sup>

#### *Volker Gerlings Porträts*

Bis heute sind knapp 60 Daumenkino-Porträts von Gerling entstanden. Jedes besteht aus einer Folge von 36 fotografischen Handabzügen auf mattem Barytpapier, von zwei Buchschrauben gehalten. Die Auflagenhöhe, 12 oder 36 Exemplare, ist konzeptuell motiviert: Die Zahl 36 bezieht sich auf die Zahl der Einzelbilder der Daumenkinos, und auch die Zahl 12 ergibt sich, wie sich im Folgenden zeigen wird, aus dem Arbeitsprozess. Eine Auswahl liegt zudem in gedruckter Form vor. Gerling arbeitet auch heute noch mit einer motorbetriebenen analogen Spiegelreflexkamera, einer Nikon F3, und schwarz-weißen 35-mm-Negativfilmen mit Lichtempfindlichkeiten zwischen 100 und

19 <https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/cbaXnR>

20 <https://infomedia.sh/2005/01/15/flippen-bis-der-daumen-gluht-erstes-internationales-daumenkinofestival-solitude-in-stuttgart-1396/>

21 <http://www.daumenkino.at/>

22 <http://www.daumenkino-festival.de/>

23 Im Rahmen des Eksjö Animation Festivals.

24 <https://cargocollective.com/napabooks/About>

25 Hierzu gehören unter anderem Schacks Verlag in Leipzig (1998–2016), Éditions FLBLB in Poitiers oder Fliptomania in Berkeley, CA.

26 Vgl. Christoph Benjamin Schulz, Daniel Gethmann (Hg.): Daumenkino – The Flip Book Show, S. 34–69, sowie Pascal Fouché: Flip book – Le livre fait son cinéma, S. 29–31.

3.200 ASA. Die Belichtungszeit liegt bei  $\frac{1}{15}$  Sekunde. 3 Fotos nimmt die Kamera pro Sekunde auf. Der Fotoapparat wird zur Daumenkino-Filmkamera. 12 Sekunden lang.

»Ich drücke den Auslöser. Der Motor, der unter die Kamera geschraubt ist, beginnt ohne Verzögerung seine Arbeit. Sirrend transportiert er den Film, unterbrochen vom Geräusch des Kameraverschlusses und dem Klacken des Spiegels hinter dem Objektiv. Klack, klack, sssiiittt, klack, klack, sssiiittt, klack, klack, sssiiittt. Die Kamera, so groß, dass fast mein ganzes Gesicht dahinter verschwindet, ist laut. Unzählige Rädchen und Wellen drehen sich und verrichten ihre Arbeit. Das Rattern, Knattern und Sirren meiner Kamera ist ein unsichtbares Band, durch das wir miteinander verbunden sind. Klack, klack, sssiiittt, klack, klack, sssiiittt, klack, klack, sssiiittt. Ein Ruck geht durch Alfred. Seine Augen weiten sich. Er beginnt zu lachen, die hellen Augen strahlen, ein Goldzahn blitzt hervor. Jetzt habe ich ihn von der Klippe gestoßen, jetzt fallen wir gemeinsam. Alfred wirft seinen Kopf zur Seite und nimmt seine Baseballmütze vom Kopf. Seine wenigen weißen Haare, die ihm geblieben sind, stehen in alle Richtungen ab. Seine Augen funkeln, er sagt etwas, das ich nicht verstehe. Klack, klack, sssiiittt, klack, klack, sssiiittt, klack, klack, sssiiittt.«<sup>27</sup>

Von heute aus betrachtet liegen zwischen André Rouveyres Erfahrungsbericht und Gerlings Schilderung der Entstehung des Daumenkinos »Alter Mann mit Baseballmütze« (Berlin, 2003) gut 100 Jahre. Entsprechend überraschend sind die Ähnlichkeiten. Die Geschichte um seine Entstehung ist ein integraler Bestandteil jedes Daumenkinos. Bei den publizierten Exemplaren stehen sie auf den letzten Seiten zu lesen. Oft verschweigt Gerling den Menschen vor seiner Linse, dass er nicht nur ein Foto, sondern einen ganzen Film belichten wird. In vielen Daumenkinos spiegelt sich die Überraschung der Porträtierten wider: Die Pose, in die sie sich gesetzt haben, bricht auf – und sie zeigen noch ein anderes, vielleicht ehrlicheres Gesicht hinter der Inszenierung. »Augen werden geöffnet. Der Blick geht in die Kamera. Ein Lächeln wird zu einem ungläubigen Lachen, ein Kopf, der sich zur Seite dreht. Eine Augenbraue hebt sich fast unmerklich. Der Blick, am Ende so durchlässig, dass man glaubt, ins Innere eines Menschen sehen zu können. Ein Gesicht entblättert sich.«<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Ebd., S. 25.

<sup>28</sup> Ebd., S. 11.

Andere Daumenkinos entstehen im Rahmen von Begegnungen oder infolge von Begegnungen. »Mädchen mit langen und mit kurzen Haaren« (Jena, 2003) zeigt Antonia, die Gerling traf, als sie sich gerade von ihren Freundinnen die Haare abrasieren lassen wollte. Das Daumenkino zeigt sie zunächst mit langen Haaren – dann die ersten Momente, in denen sie sich mit rasierem Kopf das erste Mal im Spiegel sieht. »Ungeprobt, aber geplant«, wie Gerling sagt, waren auch die *Dreharbeiten zu »Frau mit Pelzkragen«* (München, 2003). Schon bevor die Porträtierte den Fotografen traf, hatte sie den Wunsch, ein erotisches Daumenkino von sich zu haben. Die »Frau auf Barhocker« (Halle/Saale, 2005), der Gerling in Halle begegnete, war so begeistert von diesem Daumenkino, dass sie ihn spontan bat, auch eins von ihr zu machen. In ähnlicher Weise entstand »Frau mit Schal« (am Rhein, 2008) infolge der Begeisterung von Sophia für das Daumenkino von Friederike, der Frau auf dem Barhocker.

Aus manchen Begegnungen sind über die Jahre andauernde freundschaftliche Beziehungen geworden. Zwischen den Daumenkinos »Drei Liebende« (Schorndorf, 2016) und »Paar im Garten« (Tresnuraghes, 2021) liegen fünf Jahre. Zwischen »Mann in seiner Küche« (Köln, 2001) und »Mann auf seinem Bett« (Köln, 2020) sogar 19 Jahre. »Mädchen mit Sommersprossen« (Zürich, 2003), das erste Daumenkino von Ariane, die Gerling 2003 auf seiner ersten Wanderschaft in Zürich traf, entstand, als sie 13 Jahre alt war. Sie mochte ihre Sommersprossen nicht, weil sie wie Pickel aussähen. 6 Jahre später entstand »Junge Frau mit Sommersprossen« (Zürich, 2009). Mit ihren Sommersprossen hatte sie sich angefreundet, weil ihre Pickel durch die Pigmentflecken nicht so auffielen. Als er sie 2016 zum dritten Mal für das Daumenkino »Junge Mutter mit Sommersprossen« (Schweiz, 2016) porträtierte, hatte sie bereits zwei Kinder. Mittlerweile mag sie ihre Sommersprossen, weil sie einfach zu ihr gehören. Mit Ariane ist verabredet, dass sie die Serie so lange fortsetzen, wie es ihnen möglich ist. Auf einer Wanderschaft, die für 2023 geplant ist, hofft Gerling aber auch einige andere Protagonistinnen und Protagonisten, die er auf seiner ersten Wanderschaft kennengelernt hat, nach 20 Jahren wieder zu treffen und sie erneut fotografieren zu können: »Da ich von dem Phänomen Zeit fasziniert bin, reizt es mich, nicht nur einen kurzen Zeitverlauf innerhalb eines Daumenkinos zu erzählen, sondern in einer Serie von zwei oder mehr Daumenkinos, die dieselbe Person zeigt, auch größere und längere Zeitverläufe sichtbar werden zu lassen. Darüber hinaus interessiert

es mich, die Geschichten hinter den Daumenkinos weiterzu- erzählen und der Frage nachzugehen, was aus den Porträtierten geworden ist bzw. wie sich ihr Leben weiterentwickelt hat.«<sup>29</sup> Ein ungewöhnliches Porträt ist das auf einer Reise im Rahmen der Vorbereitungen zu der Ausstellung in Innsbruck entstandene Daumenkino »Mann in Lehmecke« (Fontanella, 2021). Es ist ein Langzeitporträt über 12 Stunden. Von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang saß der porträtierte Hanno in der Ecke eines Zimmers. Alle 10 Minuten drückte Gerling auf den Auslöser. Das Thema ist hier nicht nur der Porträtierte, sondern auch der räumliche und zeitliche Kontext: In dem Daumenkino sieht man die sich über den Tag entwickelnden Lichtverhältnisse, wie sie sich auf dem Körper als Projektionsfläche widerspiegeln.

#### *Orts- und Zeitbeschreibungen*

Neben den Porträts gibt es eine Reihe mit daumenkinographischen Langzeitstudien: »In der Serie *Orts- und Zeitbeschreibungen* versuche ich dem Wesen eines Ortes nahe zu kommen, indem ich über viele Stunden, manchmal über Tage und Monate, vom gleichen Standpunkt aus fotografiere. Abläufe, die dem flüchtigen Betrachter verborgen bleiben, werden so im Daumenkino sichtbar.«<sup>30</sup> Im Unterschied zu den Porträts bestehen diese Daumenkinos aus bis zu 75 Aufnahmen. »Blick aus meinem Fenster« (Berlin, 2004–05) zeigt den Berliner Fernsehturm über den Verlauf eines Jahres. »Dom mit Mond« (Berlin, 2002) und »Häuser mit Straße« (Berlin, 2001) sind im Laufe einer Nacht entstanden. Dass die Nacht als *Zeit-Raum* ein zentrales Thema der Kunstgeschichte ist, sei an dieser Stelle nur in Erinnerung gerufen.<sup>31</sup>

»Menschen vor Bildern« (Berlin, 2003) zeigt den Wechsel von Besuchern vor zwei Gemälden des russischen Konstruktivisten Kasimir Malewitsch, die Gerling einen Tag lang in einer Ausstellung fotografierte. Auch in »Herrenklo« (Berlin, 2005), für das er über 21 Stunden die Urinale in der Toilette der Schau- bühne am Lehniner Platz in Berlin fotografierte, geht es nicht um chronofotografische Sequenzialisierungen kurzer Zeitverläufe. »Das gewonnene Material füge ich neu zusammen und

29 Volker Gerling in einem Brief an den Autor.

30 Vgl. Gerlings Kommentar: <http://www.daumenkinographie.de/Daumenkinos/orte.html>

31 Vgl. unter anderem: Brigitte Borchhardt-Birbaumer: *Imago noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes*. Wien 2003; KAI 10 | Arthema Foundation Düsseldorf, Museum Marta Herford (Hg.): *Im Licht der Nacht*. Köln 2019.

erzeuge eine Chronologie der Ereignisse, die es so nie gegeben hat.«<sup>32</sup> In diesem Fall heißt das, dass die einzelnen Fotos erst im Nachhinein in eine Reihenfolge gebracht wurden. So entsteht der Eindruck einer dynamisch anschwellenden, wellenhaften Verdichtung, in deren Rahmen die Männer gleichsam in den Raum getragen und auf geheimnisvolle Weise wieder herausgespült werden. Die ruckeligen Animationen sind hier noch augenscheinlicher Illusionen. Man könnte von einem *Fehler* der Netzhaut sprechen, die nicht anders kann, als die schnell aufeinanderfolgenden Einzelbilder miteinander zu verknüpfen. Während die Leerstellen zwischen den Bildern in der Projektion eines Films, der mit einer Aufnahmefrequenz von 24 oder 25 Bildern pro Sekunde arbeitet, unsichtbar werden und bei den Porträtdaumenkinos, die mit drei Bildern pro Sekunde aufgenommen werden, schon deutlich sichtbar werden, sind sie hier nicht mehr zu übersehen.

#### *Wanderausstellungen*

Im Sommer 2002 baute Gerling einen Bauchladen aus einem alten Küchentablett. Ausgestattet mit sechs Daumenkinos zog er mit dieser *Wanderausstellung* durch Berlin. Der Eintritt war frei. Beim Austritt konnten die Besucherinnen und Besucher eine Spende in ein Honigglas werfen, das unter das Tablett geschraubt war. Natürlich erinnert die Wanderausstellung an Wanderkinos, an die frühen öffentlichen Filmvorführungen auf Volksfesten und Jahrmärkten um die Zeit der Jahrhundertwende, die erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts von den fest installierten Kinosälen in den Städten abgelöst wurden. Ein Jahr später machte er sich auf eine erste Wanderschaft, die ihn im Laufe von drei Monaten von Berlin nach Basel führte. Ziel war, diese Reise durch das Zeigen von Daumenkinos zu finanzieren. In dem Buch »Bilder lernen laufen, indem man sie herumträgt«, das zehn Jahre später erschien, verarbeitet er seine Erfahrungen auf dieser Reise.<sup>33</sup> Er spricht darin auch von einer *Walz*: Vom Spätmittelalter über die Industrialisierung bis in die Gegenwart dient die Wanderschaft von Handwerksgesellen und -gesellinnen nach der Ausbildung auch heute noch nicht nur der individuellen Weiterqualifikation, sondern auch dem überregionalen Wissenstransfer. Mit der *Walz* eignet sich Gerling eine historische und traditionsreiche kulturelle Praxis an, die 2015

32 Vgl. Gerlings Kommentar: <http://www.daumenkinographie.de/Daumenkinos/malewitsch.html>

33 Vgl. Anm. 18.

in die Liste des immateriellen Weltkulturerbes der UNESCO aufgenommen wurde – und macht daraus ein künstlerisches Projekt. 2005 folgte der Rückweg von Basel nach Berlin. Es folgten Wanderungen von Berlin nach Köln (2006), von Oldenburg nach Wismar (2009), von Wismar nach Groß Dölln (2011), von Dresden nach Freiburg (2012), von Magdeburg nach Wabern (2014), von Wabern nach Wiesbaden (2017) und von Groß Dölln nach Görlitz (2020). Knapp 12 Monate benötigte er insgesamt für die rund 4.000 Kilometer lange Strecke.

Zwischendurch machte er sich im Rahmen von Projekten auf den Weg, die in Zusammenarbeit mit künstlerischen Institutionen und mit Blick auf bestimmte Themen konzipiert waren. 2007 folgte auf Einladung des Nationaltheaters Mannheim eine Wanderschaft, auf der er die Fluchtroute des 23-jährigen Friedrich Schiller von der Militäarakademie Schloss Solitude nach Mannheim nachvollzog. Dieses Mal zeigte er Daumenkinos mit Auszügen aus Curt Goetz' Stummfilm »Friedrich Schiller – eine Dichterjugend« (1923). Aus den Begegnungen auf dieser Reise entstanden Daumenkino-Porträts, die er, zusammen mit den aus dem Film extrahierten Daumenkinos, in einer Performance zeigte. »Begleitet von meinen Erzählungen verbinden sich historische Spurensuche und erlebte Gegenwart. Ich stelle Fragen nach persönlicher Freiheit, Selbstverwirklichung und nach der Geschwindigkeit des Augenblicks.«<sup>34</sup> »Schiller vor mir – eine Reise«, so Gerling, »ist zugleich eine Forschungsreise zu unserem Umgang mit Zeit und Geschichte.«<sup>35</sup>

Für die Ausstellung »Rhein und gelber Fluss« im Wissenschaftszentrum Bonn reiste Gerling Anfang 2008 entlang des Stroms vom Rheinkilometer Null bei Konstanz bis zum Rheinkilometer 1032,6 – wo der Fluss ins Meer mündet. Zu Fuß, mit dem Schiff und mit dem Zug: »Mit den Geschichten und Bildern, die ich meiner Reise entlang des Rheins zu verdanken habe, kehre ich später an den Fluss zurück. Ich blättere die Daumenkinos auf einer Brücke stehend ab und lasse sie anschließend fallen. Sie wirbeln durch die Luft und schwimmen davon, den Rhein hinab, bis zur Mündung ins Meer. Bis die Fotos das Meer erreicht haben werden, wird das Flusswasser die Bildschicht vom Papierträger gewaschen haben. Die Gesten und Emotionen der von mir porträtierten Menschen gehen so im Gedächtnisstrom des Rheins auf. Sie durchmischen

34 Vgl. Gerlings Kommentar: [http://www.daumenkinographie.de/schiller\\_vor\\_mir.html](http://www.daumenkinographie.de/schiller_vor_mir.html)

35 Ebd.

und überlagern sich mit teils Jahrtausende alten Erinnerungen, die der Fluss in sich trägt. Die Nordsee erreichen weiße Bilder. So weiß und leer wie die Seiten meiner Notizbücher am Anfang der Reise.«<sup>36</sup> Aus dem Filmmaterial, das zeigt, wie der Künstler die Daumenkinos nach dem Abblättern dem Fluss übergibt, entsteht die Videoinstallation »Reise zum Meer«.

#### *Von der Wanderausstellung über den Ausstellungsraum auf die Bühne*

Als Kunstwerke stellen Daumenkinos für Ausstellungen in Galerien und Museen eine Herausforderung dar. Noch weniger als andere Bücher eignen sie sich für die Präsentation in Vitrinen und entfalten ihren Reiz erst, wenn sie in die Hände genommen und betrachtet werden dürfen: »Im Daumenkino kann man sich der Illusion der Bewegung nur hingeben, wenn man etwas dafür tut, d. h., wenn man selber das Daumenkino in Bewegung setzt: Im Daumenkino bin ich Vorführer und Zuschauer in einer Person. Ein Daumenkino zu betrachten ist ein interaktiver Vorgang. Ich bin es, der das Geschehen steuert, ich kann es nicht per Knopfdruck anschalten wie einen Fernseher oder einen Filmprojektor.«<sup>37</sup> Die Manipulation des Daumenkinos impliziert die Manipulation der dargestellten Zeit: Man kann sie beschleunigen und verlangsamten, zurücklaufen lassen und zum Stillstand bringen.

2001 zeigte Gerling seine Daumenkinos im Rahmen einer Ausstellung in der Berliner Galerie Luna International. Sie lagen auf einem Leuchttisch, wie man ihn als Arbeitsmittel aus Film- und Fotostudios kennt, und warteten darauf, dass die Besucherinnen und Besucher auf sie zgingen und sie in die Hände nahmen. »Das Licht des Leuchttisches dringt von unten in die Daumenkinos ein und würde, wenn es stark genug wäre, die Daumenkinos durchdringen. Dann wären alle Einzelphasen der Daumenkinos gleichzeitig sichtbar, ohne dass ich jedoch in der Lage wäre, ein Geschehen zu erkennen. Diesen (imaginären) Zustand nenne ich die »Gleichzeitigkeit der Ungeschehnisse«. Die Betrachtung der Daumenkinos überführt sie in die »Ungleichzeitigkeit der Geschehnisse«.«<sup>38</sup> Nur ein Jahr später entstand für eine Ausstellung in der Galerie Engler & Piper die Installation »Die Ungleichzeitigkeit der Berührung« (2002). Vor vergrößerten Fotos an den Wänden lagen die Daumenkinos der Porträtierten auf Sockeln.

36 Vgl. Gerlings Kommentar: [http://www.daumenkinographie.de/konzept\\_rhein.html](http://www.daumenkinographie.de/konzept_rhein.html)

37 Volker Gerling: Der Mantel der Eigenzeit. Gedanken zum fotografischen Daumenkino. Berlin 2003, S. 67.

38 Ebd., S. 88.

Es geht um die Spannung zwischen der Betrachtung des Bildes und der Berührung des Daumenkinos: »Bei der Berührung des Daumenkinos werde auch ich gleichermaßen vom Daumenkino berührt, was zunächst wörtlich gemeint ist und noch nichts über die Qualität des Daumenkinos aussagt. Wenn aber nun das *Betrachten* des Daumenkinos tatsächlich zu einer Berührung der Seele führt, wird die Berührung des Daumenkinos auch zu einer *Berührung* im übertragenen Sinne.«<sup>39</sup> In der Folge der ersten Wanderschaft entwickelte Gerling für eine weitere Ausstellung bei Engler & Piper eine neue Installation (2004). Von der Decke hingen Acrylglascheiben, die in Format und Höhe der Aufhängung an den Bauchladen erinnerten. Darauf gedruckt waren handschriftliche Texte über Begegnungen – und darauf lagen die zu diesen Geschichten gehörenden Daumenkinos. Im Rahmen des 100 Grad Festivals stellte sich Gerling 2005 das erste Mal auf eine Theaterbühne. In der aus diesem Anlass entwickelten Performance präsentierte er seine Daumenkinos im Hau 3, einem der Spielorte des renommierten Berliner Hebbel-Theaters, vor einer kleinen Kamera, deren Bilder live auf eine große Leinwand übertragen wurden – und verknüpfte sie mit Geschichten von seinen Reisen, mit Anekdoten über Leute, die er traf, mit Gedanken über das Wesen der Fotografie und die Lücken zwischen den Bildern. Das Fringe Festival in Edinburgh, wo dieser Abend 2015 den »Total Theatre Award for Innovation, Experimentation and Playing with Form« erhielt, wurde zum internationalen Durchbruch. Seitdem wurde dieses daumenkinographische Bühnenprogramm in 30 Ländern auf vier Kontinenten gezeigt – auf Kunst- genauso wie auf Theaterfestivals. Es ist kein Stück im engeren Sinne. Vielmehr ein Abend, der vom Autor ständig überarbeitet wird. Wenn neue Daumenkinos entstanden sind, aktualisiert er die Auswahl – wodurch sich natürlich auch die Anekdoten um ihre Entstehung und die Geschichten ändern, die sie verbinden. In diesem Prozess werden mitunter auch Daumenkinos, die eine Zeit lang in der sprichwörtlichen Schublade verschwunden waren, wieder aufgegriffen und erneut eingebaut. Es ist ein Abend, der sich in »einer dem Laufen entsprechenden Geschwindigkeit« kontinuierlich weiterentwickelt.<sup>40</sup>

39 Ebd., S. 21.

40 Vgl. Gerlings Kommentar: <http://www.daumenkinographie.de/buehnenprogramm.html>

Dr. Christoph Benjamin Schulz ist Literaturwissenschaftler und Kunsthistoriker. Er beschäftigt sich mit Facetten der Materialität und Medialität literarischer Kommunikation und mit Strategien der Ästhetisierung und Semantisierung des Buches in der Buchgeschichte und im Kontext von zeitgenössischen Künstlerbüchern. Darüber hinaus arbeitet er zu experimentellen, visuellen, akustischen und konzeptuellen Literaturen des 20. Jahrhunderts. Neben seiner akademischen Tätigkeit hat er Ausstellungsprojekte für renommierte Museen entwickelt, wie beispielsweise »Daumenkino – The Flip Book Show« für die Kunsthalle Düsseldorf (2005).

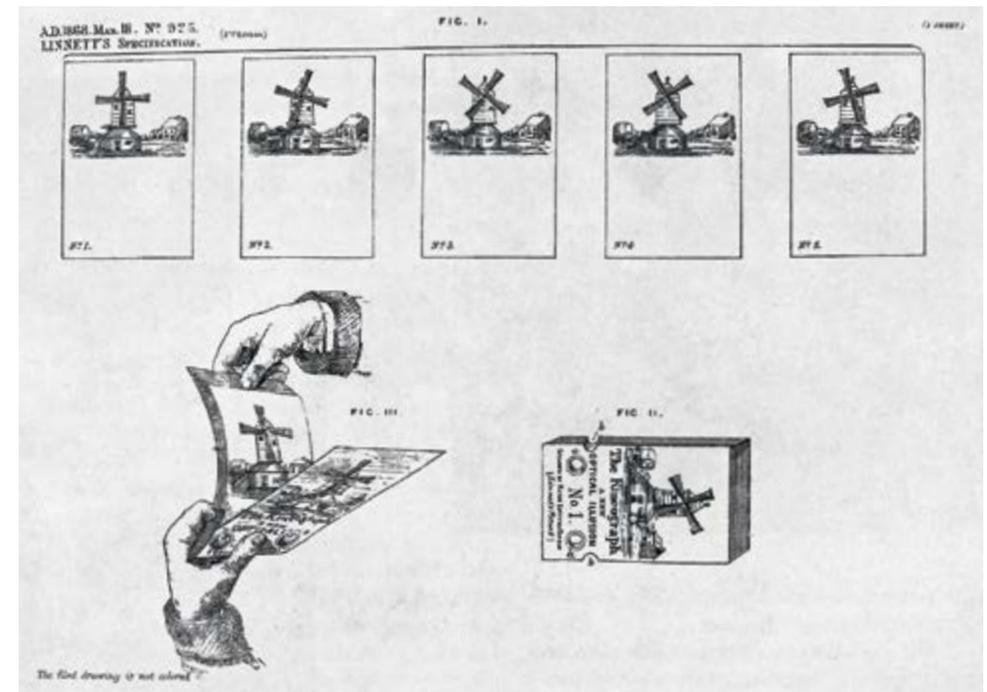


Abb.1 John Barnes Linnett: Illustrationen aus dem Patent des »Kineograph« (1868)

Fig.1 John Barnes Linnett: Illustrations from the patent of the »Kineograph« (1868)

Abb.2 Max Skladanowsky präsentiert eines seiner Daumenkinos

Fig.2 Max Skladanowsky presents one of his flipbooks

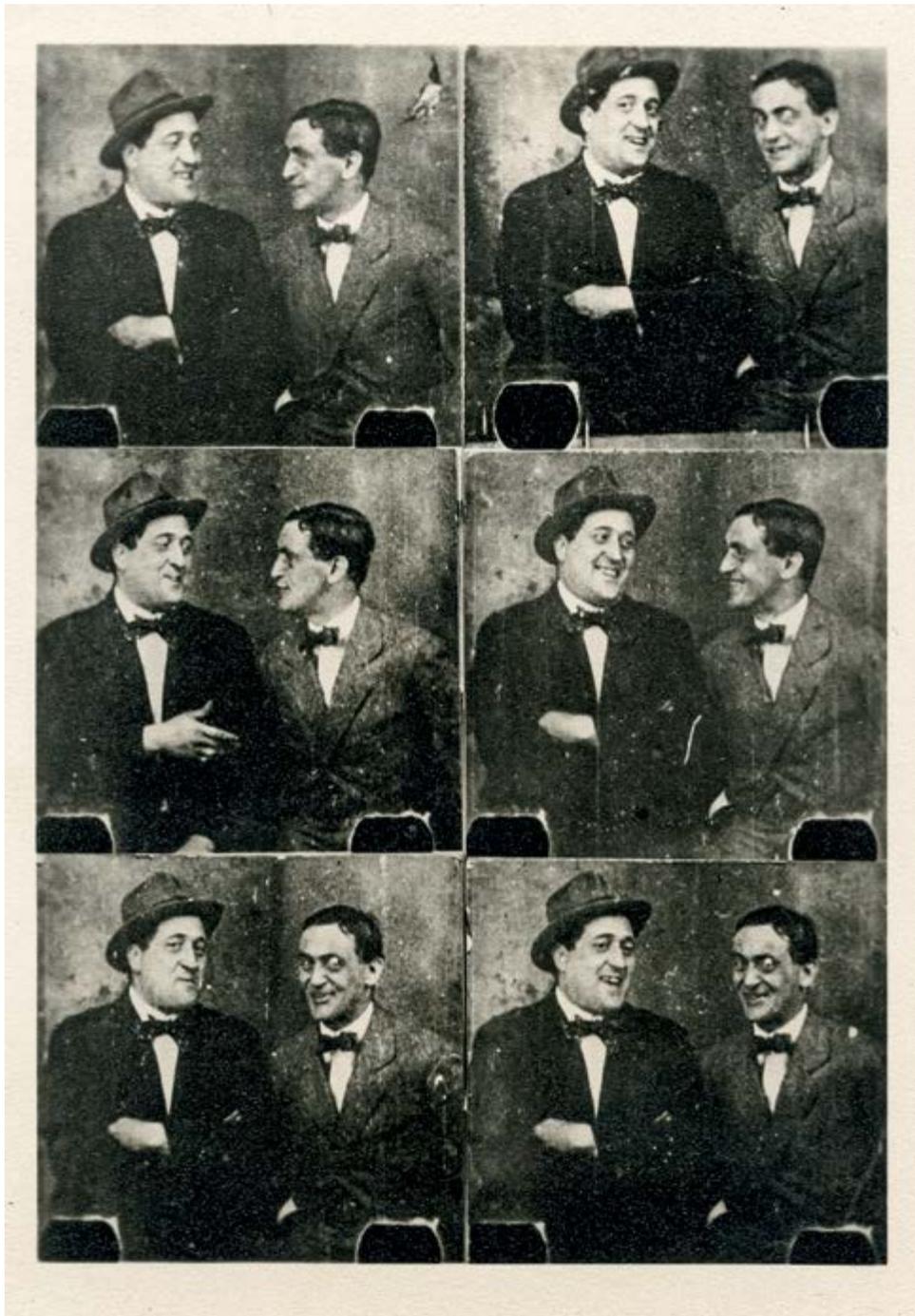


Abb.3 Auszüge aus dem Daumenkino von Guillaume Apollinaire und André Rouveyre.  
 Fig.3 Excerpts from the flipbook by Guillaume Apollinaire and André Rouveyre.

## Of Philosophical Toys and Living Portraits *Christoph Benjamin Schulz*

### *The History of the Flipbook*

In «Berlin Childhood around 1900» Walter Benjamin speaks of one particular type of book that has enjoyed uninterrupted popularity from the second half of the nineteenth century to the present: the «Daumenkino», literally «thumb cinema», more widely known as the «flipbook», and alternately as «living pictures» or «pocket cinema» – in French it is called «cinéma de poche», «feuilleoscope» or «folioscope». «I imagine,» so Benjamin, «that this «entire life» that is said to flash before one's eyes when one dies, is composed of just such images [...] like the leaves of the stiffly bound booklets that were the forerunners of our cinematograph. With the slightest pressure, the thumb brushes their edges; then for a few seconds images would appear, each differing hardly at all from the previous one. In their fleeting sequence they gave a glimpse of the boxer at work and the swimmer battling his waves.»<sup>1</sup>

By comparing the nostalgic charm of the somewhat heavy-handed animation of images by means of individual viewers flipping the pages with the recapitulation of one's own life, Benjamin makes a connection between the flipbook and the processes of making past things present and of memory. While the cinematic illusion projected onto the screen tends to be immersive, as the viewer virtually plunges into the action,

<sup>1</sup> Walter Benjamin, «Berliner Kindheit um neunzehnhundert: Das bucklichte Männlein», in Tillman Rexroth (ed.) *Walter Benjamin, Gesammelte Schriften*, vol. IV, 1, Frankfurt am Main, 1991, p. 304.

flipbook movies make us aware of the nature and the artificiality of the animation through the material conditionality determined by its form as a book and the requirement of flipping the pages.<sup>2</sup> The illusion appears to be something manipulable: You can play it forwards and backwards and alter the rhythm and speed yourself.

At the time of the publication of Benjamin's text it was well enough known that by making use of the latency of the retina and tricking the eye with speed, one could optically reconstruct a sequence of motions broken down into its parts, and accordingly produce the impression of motion.<sup>3</sup> At a frequency of approximately 20 frames per second the individual parts of a progression of static sequences of movement start to merge together on the retina into a continuous impression of motion.<sup>4</sup> As by-products of the study of optics and, as such, of the physiological study of human perception, popular variations of originally <serious> experiments emerged a few decades into the nineteenth century, making the findings of natural science accessible to a wide audience. Among these were, for example, John Ayrton Paris's thaumatrope (1827), Joseph Antoine Ferdinand Plateau's phenakistiscope (1832) or the zoetrope (1834) invented by William George Horner. While the thaumatrope merged two pictures into one, the other techniques involved setting already sequentialised depictions in motion. In the second half of the nineteenth century the chronophotographic experiments conducted by Eadweard Muybridge, Étienne-Jules Marey, Ottomar Anschütz and Albert Londe raised people's awareness for this potential. And even though the aim of chronophotography was actually the analytical breaking down of motion in order to gain insight into the precise sequences, it could still be used to create the illusion of a reconstruction of movement. The flipbook belongs to the so-called <philosophical toys>, which through the demonstration of an effect also

2 On the aspect of the magnification and unattainability of the filmic image in the projection and the small format of the flipbook. cf. Mary Ann Doane, «Movement and Scale. Vom Daumenkino zur Filmprojektion», in Daniel Gethmann, Christoph B. Schulz (ed.) *Apparaturen bewegter Bilder*, Münster, 2006, pp. 123–140.

3 Cf. for example Daniel Gethmann, «Simulacra der Bewegung», in Christoph Benjamin Schulz, Daniel Gethmann (ed.) *Daumenkino – The Flip Book Show*, Cologne, 2005, pp. 294–309.

4 In a rudimentary form, the effect of interactive flyers was already common at the beginning of the modern era. Moving flaps affixed to a picture ground produced the fleeting suggestion of movement. Cf. in particular Jörn Münkner, «Eingreifen und Begreifen: Handhabungen und Visualisierungen in Flugblättern der Frühen Neuzeit», Berlin, 2008.

exhibit epistemological potential, and are thus more than just an optical toy: It was not just about the purely aesthetic delight in deception, but above all about rendering it *transparent* and replicable.

In 1868, the Birmingham-based printer John Barnes Linnett filed for a British patent for a type of book he called the *Kineograph*, or movement writer (fig. 1).<sup>5</sup> The kineograph produces, as noted in the letters patent, «*optical illusions by presenting to the eye in rapid succession a series of pictures of objects representing the objects in the several successive positions they occupy when in motion, and thereby producing the impression of moving objects.*» By this he was referring to flipbook with drawn sequences – whereby Linnett's patent already took double-sided flipbooks into account: «*The opposite sides of the leaves may have different pictures on them, so that one book or series of leaves will present one moving picture when the leaves are looked at on one side and another moving picture when the leaves are looked at on the other side.*»<sup>6</sup> Further patents with slight modifications followed, such as those filed by the American Henry van Hoebenbergh on June 16, 1882,<sup>7</sup> and June 20, 1882,<sup>8</sup> in which one and the same flipbook contained two separate image sequences, which by using tabs could be animated alternately based on the position of the thumb while flipping. On November 17, 1886, the Englishman Arthur Andrew Melville patented *The Living Picture Book*<sup>9</sup> in which multiple flipbooks were arranged with their spines along the

5 In 1947, Adolf Hübl wrote that in 1760 the painter Philip James de Louthembourg (1740–1812, also spelled Luthembourg or Lauterbourg), who was born in Fulda, allegedly made a booklet consisting of images of various phases of movement, cf. Adolf Hübl, «*51 Jahre Film*», Vienna, 1947. More recently the Frenchman Pierre-Hubert Desvignes was also credited with the invention of the first flipbook in 1860, cf. Marie-France Briselance, Jean-Claude Morin, «*Grammaire du cinéma*», Paris, 2010, pp. 527–528; and Giannalberto Bendazzi, «Animation: A World History, Volume I: Foundations – The Golden Age», Boca Raton, FL, 2016, p. 15. Neither claim, however, is backed with sufficient reliable proof. On the history of the flipbook cf. also Pascal Fouché, «Flip book – Le livre fait son cinéma: Ces livres qui se feuilletent d'un pouce», Paris, 2021. «Buch, Film, Kinetiks. Zur Vor- und Frühgeschichte von Daumenkino, Mutoskop & Co.» was published in conjunction with the exhibition «Buch – Film – Kinetiks – Die 220 Daumenkinos der Wiebke K. Fölsch», 3/30–5/26/2011, Berlin (Freie Universität der Künste), 2011.

6 Cf. the wording in British Patent No. 925. For illustrations from this series cf. Christoph Benjamin Schulz, Daniel Gethmann (ed.) «Daumenkino – The Flip Book Show», p. 8f.

7 U.S. Patent No. 258,164.

8 U.S. Patent No. 259,960.

9 British Patent No. 14917.

edges of a triangular or square centre – in principle, of course, endless variations were also possible.<sup>10</sup>

Even if Linnett announces «a new optical illusion» in his patent, his flipbook did not bring any significant innovation to the technical parcours of «pre-cinematic» developments – instead, Linnett’s primary intention, as well as that of subsequent patents, was to come up with a commercial strategy to protect one’s own product from imitators and to secure a financial advantage in marketing this *invention*. The protection one hoped to gain from the patent, however, was negligible for the most part because the idea was not specific enough to protect it from imitations: For the German film pioneer Max Skladanowsky (1863–1939, fig. 2) flipbooks constituted a primary source of income – the same went for Thomas Alva Edison or the French film production companies Gaumont, Pathé or Beaulieu, which continued to successfully distribute flipbooks for years.

Since the flipbook did not require any mechanical equipment, but utilised the form of a book, it was, technically speaking, the simplest among all the «pre-cinematic» animation processes. Through the binding together of the individual sequences, the book itself became a «card-flipping device». With the introduction of «viewing devices» such as Herman Casler’s Mutoscope (1894) or the Kinora developed by the Lumière brothers (from 1895 on), which played reels of small-format photographic image sequences attached to a circular core, the material integrity of the flipbook was lost and it fell into oblivion. It was the time of proper card-flipping devices. But while these technologies became unviable when cinema took over as a mass media, the flipbook has survived to this day.

### *The Flipbook as a Living Portrait*

Among the most popular early twentieth-century flipbooks are the photographic flipbooks with so-called «living portraits», which customers could have made of themselves in many photography studios and in specially constructed technically equipped booths.<sup>11</sup> According to records, there were photogra-

phers set up with the appropriate equipment in Paris, London and New York.<sup>12</sup> Among the most prominent celebrities to sit for such a living portrait is undoubtedly the French poet Guillaume Apollinaire, who in the face of military mobilisation prior to WWI had a flipbook portrait made of himself and his friend André Rouveyre on Boulevard Poissonnière in Paris on August 1, 1914 (fig. 3). Thanks to Rouveyre, we have a written account of this impressive experience:

Simultaneously, our gaze fell upon an improvised booth in a small, vacant shop, and at once we were both struck by the same idea: We were being forced apart by grim circumstances ... perhaps it would be nice to have such an animated picture taken of the two of us ... We entered the shop and after agreeing upon the price, we were led into a shack of sorts lined in part with silver-, in part with zinc-coated cardboard and with a backdrop of corrugated cardboard – inside we could barely move, so tightly pressed together we were, so cramped that we doubted we would be able to breathe amid the heat. In spite of this, we found it all terribly amusing and it only strengthened our determination. In front of us, mounted on a tripod, stood the massive yet squat apparatus with its enormous lens. From the left, very close and pointed directly at us, a white lampshade cast its intense electric light on us. We were still quite astonished at this curious chamber and musing at the inconceivable notion of our own execution by electric chair therein, being as innocent as we were, when suddenly a voice announced: «We’re starting now», and – clack – a clicking, then a rattling, mechanical noises from inside the device, an amusing steam-engine concert with short, regular thumping sounds that made our gallows tremble, while someone aimed an even whiter and more brutal light at us. Recovering from our initial amazement – and having missed our chance to flee – we quickly realized that we shouldn’t just sit motionless. Thinking on my feet, I turned to Apollinaire and said: «We have to move, to say something or later we will look like two buffoons!» That made him laugh and launching into it, he stammered a couple of muffled words I didn’t understand, made a few hand gestures, which can be seen in the image sequence. And then, already, it was over.<sup>13</sup>

10 On the development of the patents cf. Pascal Fouché, «Versuch einer Geschichte des Daumenkinos», in Christoph Benjamin Schulz, Daniel Gethmann (ed.) *Daumenkino – The Flip Book Show*, pp. 10–25.

11 The corresponding patent for photographic flipbooks was filed by the Englishmen John O’Neill and Robert McNally in England in 1897. cf. *ibid.*, p. 16. On early animated photographic portraits cf. also Stephen Herbert, «Animated Portrait Photography», in *History of Photography*, vol. 13, no. 1 (01–03/1989), pp. 65–78.

12 *Ibid.*, pp. 21–22.

13 André Rouveyre, «Amour et poésie d’Apollinaire», Paris, 1955. The excerpt can be found in the unpaginated preliminary section at the front of the book. Translation based on Pascal Fouché, «Versuch einer Geschichte des Daumenkinos», p. 22.

### *The Flipbook as an Artist's Book*

In the course of the development of the artist's book in the 1960s, the flipbook gained renewed relevance. For Pontus Hulten's exhibition «Le Mouvement» (1955) at Galerie Denise René in Paris, which was the first gallery in Europe to show op art and kinetic art and would have a lasting influence on European post-war art, the American painter Robert Breer developed the flipbook «Image par Images».<sup>14</sup> The simple forms set in motion when flipped suggest that Breer was not going for a virtuoso effect, but a conceptual approach. Since Breer distanced himself more and more from painting in the following years, turning instead to experimental film, this minor work marks a turning point in his artistic development: «I realized I was making a lot of absolute statements, paint on canvas, about one a week,» so Breer in hindsight. «I began to ponder how many absolutes there could be, and wondered if the process of getting there might be more interesting than the final resolved composition. I put together a flipbook of successive stages in a composition – one shape/color giving rise to the next on their way to a perfect but not final resolution. I wanted to see if that could be of any use to me analytically in showing how I arrived at the final painting. At this time I had become aware of experimental films and I naturally slid into the idea of preserving a flipbook on film.»<sup>15</sup>

The flipping of the pages, which brings the images of the flipbook to life, illustrates a structural relationship between book and film, one that has fascinated many artists, for it is striking that the analogue book, of all things, can become a dispositif of the deconstruction of cinema.<sup>16</sup> As an *analogue native*, Volker Gerling started to take an interest in flipbooks around the turn

of the millennium, at a time when we were just starting to see signs of the digitalisation of life as we now know it. The far-reaching consequences it would have on society, human interaction and the individual were barely foreseeable. The countless social-media platforms that shape our everyday lives today were as non-existent back then as smartphones, tablets, YouTube and streaming services. Nevertheless, there was a palpable trend towards the dematerialisation of previously analogue objects and processes, which was definitely why the charm of an allegedly so anachronistic and haptic medium had the power to fascinate such a broad audience. «Even in a hundred years,» so Gerling, «when nobody but television technician historians will know what a DVB receiver is, when your best shot at being able to play DVDs is at a technology museum, flipbooks will still function without a hitch. As independent of technology as they have been from the start.»<sup>17</sup> Just after the turn of the millennium, the flipbook experienced a veritable revival: In 2005 the Kunsthalle Düsseldorf devoted 1,200 square metres to an exhibition about its history and development, with the show moving on to the FoMu museum of photography in Antwerp directly afterwards. It was followed by exhibitions in Rennes (2007)<sup>18</sup> and at the Centre Pompidou in Paris (2009).<sup>19</sup> In 2004 the artist collective «Böller und Brot» organised the first international flipbook festival at the Akademie Schloss Solitude in Stuttgart.<sup>20</sup> More festivals, often in conjunction with competitions, were to follow: «Flip!» in Linz (2005, 2007 and 2010)<sup>21</sup> as well as festivals in Hanover (2006)<sup>22</sup> and in Eksjö in Sweden (2007).<sup>23</sup> The annual «Napa Flipbook Competition» took place in Helsinki from 2008 to 2018.<sup>24</sup> Finally, publishing houses specialising in flipbooks also sprung up.<sup>25</sup>

14 Cf. Christoph Benjamin Schulz, Daniel Gethmann (ed.) «Daumenkino – The Flip Book Show», pp. 110 f. as well as the exhibition catalogue, «Robert Breer», Bielefeld, Leipzig, Berlin, 2011, pp. 36–43.

15 «Robert Breer», in Billy Klüver, Julie Martin, *Robert Breer. A Painter in Paris, 1949–59*, Galerie 1900–2000, Paris, 1990, p. 20.

16 Cf. also Christian Lebrat, «Vom Daumenkino zum Flickerfilm. Kleines Inventar des kinematographischen Schlags», in Christoph Benjamin Schulz, Daniel Gethmann (ed.) *Apparaturen bewegter Bilder*, Münster, 2006, pp. 221–229. On the flipbook as an artist's book cf. Anne Moeglin-Delcroix, «L'oeil et la main. Folioscopes d'artistes», idem. *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981–2005)*, Marseille, 2006, pp. 375–386; as well as Alexander Streitberger, «Living Photographs or Silent Films? The Flipbook as a Critical Object Between Tactility and Virtuality», in *Image [&] Narrative*, vol. 16, no. 3 (2015), pp. 31–44. On text animation strategies in the works of experimental poetry cf. Christoph Benjamin Schulz, «Poetiken des Blätterns», Hildesheim, Zurich, New York, 2015, pp. 350–375.

17 Volker Gerling, «Bilder lernen laufen, indem man sie herumträgt: Zu Fuß durchs Land», Berlin, 2013, p. 20.

18 The exhibition took place at Lendroit and L'orangerie du Thabor, in conjunction a DVD was released: *Flip books! Un livre, un pouce, un film. 300 flip books incontournables de la collection Pascal Fouché*. Rennes, Université Rennes 2 CREA-CIM and Lendroit, 2007. Cf. <https://www.lendroit.org/catalogue/fiches/229-Flip-books-Un-livre-un-pouce-un-film>

19 <https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/cbaXnR>

20 <https://infomedia.sh/2005/01/15/flippen-bis-der-daumen-gluht-erstes-internationales-daumenkinofestival-solitude-in-stuttgart-1396/>

21 <http://www.daumenkino.at/>

22 <http://www.daumenkino-festival.de/>

23 As part of the Eksjö Animation Festival.

24 <https://cargocollective.com/napabooks/About>

25 These included among others Schacks Verlag in Leipzig (1998–2016), Éditions FLBLB in Poitiers or Fliptomania in Berkeley, CA.

Some flipbooks stand out for taking a close look at allegedly minor everyday things, others for skilful sequentialisations which allow surprisingly great stories to be told in just a few pages. Among the flipbooks with an artistic take on the motif of the portrait are Roy Grayson's «Flikker Book No. 8» (1972), Conrad Gleber's «raising a family» (1976), Gail Rubini's «Real Blue Skies» (1976), Jean-Pierre Trépanier's «Le Germe» (1999), Stephanie Ognar's self-portraits (1998–99) and Scott Blake's «Bar Code Series» (2005–12).<sup>26</sup>

#### *Volker Gerling's Portraits*

To date Gerling has completed 60 flipbook portraits. Each consists of a sequence of 36 handmade photographic prints on matte Baryta paper held together by two screw posts. The number of copies in the limited editions, 12 or 36, was conceptually chosen: 36 refers to the number of individual photos in each flipbook, and the number 12, as we will see, also derives from the work process. Moreover, there is also an offset print edition of a selection of his flipbooks. Gerling continues to work with a motor-driven analogue SLR camera, a Nikon F3, and black-and-white 35-mm negative film with film speeds from 100 to 3200 ASA. The exposure time is  $\frac{1}{15}$  of a second. The Nikon takes 3 photos per second. The camera becomes a flipbook movie camera. For 12 seconds.

«I release the shutter. Without hesitation, the motor screwed to the bottom of my camera goes into action. Buzzing, it advances the film, interrupted by the sound of the shutter and the clack of the mirror behind the lens. Clack, clack, buzz, clack, clack, buzz, clack, clack, buzz. The camera, so big that my entire face nearly disappears behind it, is loud. Countless cogs and shafts turning and doing their job. The rattle, clack and buzz of my camera is an invisible bond between us. Clack, clack, buzz, clack, clack, buzz, clack, clack, buzz. Alfred gives a start. His eyes grow wide, a burst of laughter, his bright eyes beam, the twinkle of a gold tooth. Now I've pushed him over the edge and we're falling together. Alfred cocks his head and takes off his baseball cap. The few strands of white hair still left on his head stick out in all directions. His eyes sparkle, he says something I don't understand. Clack, clack, buzz, clack, clack, buzz, clack, clack, buzz.»<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Cf. Christoph Benjamin Schulz, Daniel Gethmann (ed.) «Daumenkino – The Flip Book Show», pp. 34–69, as well as Pascal Fouché, «Flip book – Le livre fait son cinéma», pp. 29–31.

<sup>27</sup> Ibid., p. 25.

It has been over a hundred years since André Rouveyre wrote his firsthand account and almost as many lie between it and Gerling's description of shooting the flipbook movie «Old Man with Baseball Cap» (Berlin, 2003). All the more surprising, then, the similarities they manifest. The stories of how his flipbooks come about are an integral part of each of Gerling's works. With the published ones, this information is printed on the last page. Gerling often fails to let his subjects in on the fact that rather than taking just one photo he will be shooting an entire roll of film. Many of the flipbook movies reflect the surprise of the person portrayed: The pose they have struck gives way – and they reveal a different, perhaps more genuine face behind the mask. «Eyes open wide. They look straight at the camera. A smile becomes an incredulous smile, a head turns away, an eyebrow is raised almost imperceptibly. The gaze, so transparent in the end that you think you can look deep into that person. A face exposed.»<sup>28</sup>

Other flipbook movies come about during encounters or as a result of encounters. «Girl with Long and then Short Hair» (Jena, 2003) shows Antonia, whom Gerling met just as she was about to have her girlfriends shave off her hair. The flipbook shows her first with long hair – and then, the moment she looks at herself in the mirror and sees her shaved head. «Unrehearsed, but planned,» as Gerling says, also describes the *shoot* for «Woman with a Fur Collar» (Munich, 2003). Even before the protagonist met the photographer, she had wanted an erotic flipbook movie of herself. The «Woman on a Barstool» (Halle/Saale, 2005), who met Gerling in Halle, was so thrilled by this flipbook movie that she spontaneously asked him to make one of her too. «Woman with a Scarf» (by the Rhein, 2008) came about in a similar way, as a result of Sophia's enthusiasm for the flipbook movie of Friederike, the woman on the barstool. Over the years, some encounters turned into long-term friendly relationships. Five years have elapsed between the flipbooks «Three Lovers» (Schorndorf, 2016) and «Couple in the Garden» (Tresnuraghes, 2021); nineteen years, between «Man in his kitchen» (Cologne, 2001) and «Man on his bed» (Cologne, 2020). «Girl with Freckles» (Zurich, 2003), was the first flipbook movie Gerling made of Ariane. He met her in Zurich in 2003 on his first walk, when she was 13 years old. She didn't like her freckles because they looked like pimples. Six years later they shot «Young Woman with Freckles» (Zurich, 2009). She had grown fond of

<sup>28</sup> Ibid., p. 11.

her freckles by then, because the pigmentation helped hide her pimples. By the time Gerling portrayed her for the third time in «Young Mother with Freckles» (Switzerland, 2016), she already had two children and has come to accept her freckles because they're simply a part of her. His agreement with Ariane is that they will continue the series as long as they can. On the walk planned for 2023 Gerling also hopes to meet up with and take pictures of other protagonists he got to know twenty years ago on his first walk: «Since I am fascinated by the phenomenon of time, I am keen on not only telling stories within the brief span of a flipbook, but on revealing larger and longer periods of time in a series of two or more flipbook movies about the same person. In addition, I am also interested in passing on the stories behind the flipbook movies and in following up on what has become of the people I photograph or what their lives are like now.»<sup>29</sup> One unusual portrait arose on a trip in preparation for the exhibition in Innsbruck, «Man in a Clay Corner» (Fontanella, 2021). It is a portrait taken over the course of twelve hours. From sunrise to sunset the subject, Hanno, sat in the corner of a room. Gerling took a picture every ten minutes. The theme here is not just the person sitting for the portrait but also the spatial and temporal context: In this flipbook movie we see the changing lighting conditions over the course of the day as they are reflected on the projection surface of the body.

### *Descriptions of Places and Time*

In addition to the portraits, there is also a series of flip-book realisations of long-term studies: «In the series *Descriptions of Places and Time*, I try to get closer to whatever makes a place special. Over a number of hours, sometimes days or months I take photos of a place from exactly the same perspective. The flipbooks of these places show events that are not normally noticed.»<sup>30</sup> As opposed to the portraits, these flipbook movies consist of up to 75 frames. «View from My Window» (Berlin, 2004–05) shows the Berlin TV Tower over the course of a year. «Cathedral and Moon» (Berlin, 2002) and «Buildings and Street» (Berlin, 2001) were each shot on a single night. It's worth mentioning here that in its *temporal-spatial* dimension night plays a key role in art history.<sup>31</sup>

29 Volker Gerling in a letter to the author

30 Cf. Gerling's comment: <http://daumenkinographie.de/english/Daumenkinos/orte.html>

31 Cf. among others: Brigitte Borchhardt-Birbaumer, «Imago noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes», Vienna, 2003; KAI 10 | Arthena Foundation

«People and Pictures» (Berlin, 2003) shows the coming and going of visitors against the backdrop of two paintings by the Russian Constructivist Kazimir Malevich, photographed by Gerling at an exhibition over the course of a day. With «Gentlemen's Lavatory» (Berlin, 2005), for which he spent more than 21 hours taking photographs of the urinals of the Schaubühne restroom at Lehniner Platz in Berlin, his aim, once again, is not the chronophotographic sequentialisations of brief spans of time. «I make a montage of the photos and create a chronology of events that never quite happened.»<sup>32</sup> In this case this means that the individual photos were arranged later. In this way, the viewer has the impression of a dynamic, crescendoing, wavelike congestion in which the men are swept into the room and mysteriously flushed back out again. The choppy animations make the illusion even more obvious. One might call them *glitches*, caused by the retina, which is incapable of doing anything other than stringing together the rapid succession of individual images. Whereas the gaps between the images of a film that has been shot at 24 or 25 frames per second become invisible in the projection and are clearly visible in Gerling's portrait flipbooks, which were shot at a rate of three frames per second, here they are simply impossible to overlook.

### Travelling Exhibitions

In the summer of 2002 Gerling converted an old serving tray into a hawker's tray. Equipped with six flipbooks, he took his *travelling exhibition* on tour across Berlin. Admission was free; afterwards, visitors could pay a kind of exit fee by leaving a donation in the honey jar screwed to the bottom of the tray. Of course, the travelling exhibition is reminiscent of travelling motion picture shows, of the public screenings at fairs and folk festivals around the turn of the century which were superseded by the permanent movie palaces in the cities at the beginning of the twentieth century. One year later, he set out on his first long-distance walk, a three-month trek from Berlin to Basel. His aim was to finance the tour by showing flipbook movies. In the book «Bilder lernen laufen, indem man sie herumträgt» (Pictures Learn to Walk when You Carry Them Around), which was published ten years later, he processes his experiences on this trip.<sup>33</sup> In it he refers to waltzing: From the Late Middle Ages

Düsseldorf, Museum Marta Herford (ed.) «Im Licht der Nacht», Cologne, 2019.

32 Cf. Gerling's comment: <http://daumenkinographie.de/english/Daumenkinos/malewitsch.html>

33 Cf. note 18.

to the Industrial Revolution to the present, waltzing and journeyman years refer to periods of travel undertaken by craftspeople after completing their apprenticeship, and both served and continue to serve not only to broaden the craftspeople's skills but also to promote the transfer of knowledge beyond one's own region. By waltzing, Gerling adopts a cultural practice with a long, tradition-steeped history – one which was added to UNESCO's Intangible Cultural Heritage list in 2015 – and makes an art project out of it. In 2005 he embarked on the same journey in the reverse order: from Basel to Berlin. This was followed by more walks from Berlin to Cologne (2006), from Oldenburg to Wismar (2009), from Wismar to Groß Döln (2011), from Dresden to Freiburg (2012), from Magdeburg to Wabern (2014), from Wabern to Wiesbaden (2017) and from Groß Döln to Görlitz (2020). It has taken him nearly 12 months all told for the roughly 4,000 kilometre stretch.

In between these, he took on commissioned walks as part of projects in collaboration with cultural institutions and with specific thematic focuses. In 2007, by invitation of the Nationaltheater Mannheim he walked the route the 23-year-old Friedrich Schiller travelled when he fled to Mannheim from the military school at Solitude. This time Gerling showed flipbook movies with excerpts from Curt Goetz's silent movie «Friedrich Schiller – eine Dichterjugend» (1923). Several of his encounters along the way gave rise to flipbook portraits, which he showed in a performance together with the flipbook movies made from film excerpts. «Accompanied by my narrations, my historical detective work mixes with my direct experiences of the present. I ask questions about personal freedom, self-fulfilment and the speed of the blink of an eye.»<sup>34</sup> «At the same time, «Schiller Ahead of Me – A Journey» is,» according to Gerling, «a research expedition on our approach to time and history.»<sup>35</sup> For the exhibition «Rhein und gelber Fluss» (Rhine and Yellow River) at the Wissenschaftszentrum Bonn, Gerling set out on the commissioned walk along the Rhine in early 2008, starting at kilometre 0 near Constance and ending at kilometre 1,032.6 – where the river flows into the sea. On foot, by boat and train: «With the stories and photographs I collected on my journey along the Rhine, I later return to the river. I stand on a bridge, thumbing the pages of my flipbooks and then release them. They

34 Cf. Gerling's comment: [http://www.daumenkinographie.de/schiller\\_vor\\_mir.html](http://www.daumenkinographie.de/schiller_vor_mir.html)

35 Ibid.

flutter through the air and float away, carried by the Rhine to the sea. By the time the photos reach the sea, the image layer will have been washed off the paper base. The gestures and emotions of the people portrayed by me will be swept into the current of memories of the Rhine. They mix and overlap with the other memories in the river, some thousands of years old. The pictures that reach the North Sea are white. As white and blank as the pages of my notebooks at the beginning of my journey.»<sup>36</sup> The film material showing the artist releasing the flipbooks to the river after flipping through them, is used for the video installation «Journey to the Sea».

#### *From the Travelling Exhibitions to the Exhibition Space to the Stage*

As works of art, flipbooks present a challenge for exhibitions in galleries and museums. They are even less suitable than other books for presentation in showcases, and they only reveal their charm when they are picked up and looked at: «In the flipbook cinema we can only abandon ourselves to the illusion of motion if we actively do something in exchange; i.e., if we set the flipbook in motion ourselves: In the flipbook cinema I am the projector operator and spectator rolled into one. Watching a flipbook movie is an interactive process. I am the one controlling the action, I cannot turn it on with the push of a button, like a television or a film projector.»<sup>37</sup> The manipulation of the flipbook movie implies the manipulation of the time depicted: We can speed it up and slow it down, play it backwards and make it stop.

In 2001, Gerling showed his flipbook movies at an exhibition at the gallery Luna International in Berlin. There they lay on one of those light tables used as viewing devices in film and photo studios, waiting for the visitors to come over and pick them up. «The light of the light table flows into the flipbooks from below and would, if it were strong enough, shine right through the flipbooks. Then the individual phases of the flipbook movie would all be visible at once, but without me being able to recognise a single event. I call this (imaginary) state the «simultaneity of non-events». Looking at flipbook movies alters this state to the

36 Cf. Gerling's comment: [http://www.daumenkinographie.de/konzept\\_rhein.html](http://www.daumenkinographie.de/konzept_rhein.html)

37 Volker Gerling, «Der Mantel der Eigenzeit. Gedanken zum fotografischen Daumenkino» (Under Your Own Time – Thoughts on Flipbook Movies), Berlin, 2003, p. 67.

«non-simultaneity of events».<sup>38</sup> Only one year later Gerling developed the installation «The Non-simultaneity of Touch» (2002) for an exhibition at Galerie Engler & Piper. In front of enlarged photos on the walls stood pedestals upon which rested the flipbooks of the photographed people. The idea was to create a tension between viewing the photograph and touching the flipbook: «By touching the flipbook I am likewise touched by the flipbook. This I mean literally at first, and for now it says nothing about the quality of the flipbook. But if *looking* at the flipbook does indeed touch the soul, the touch of the flipbook also becomes a *touch* in a figurative sense.»<sup>39</sup> Following his first commissioned walk, Gerling developed a new installation (2004) for another exhibition at Engler & Piper. Suspended from the ceiling were acrylic glass plates, the format and height of which called to mind the hawkker's tray. Printed on these were handwritten texts about the encounters – and placed upon these stories were the corresponding flipbooks.

It was at the 100 Grad Festival in 2005 that Gerling took the stage for the first time. The performance developed specifically for this occasion took place in Hau3, one of the venues of Berlin's renowned theatre HAU Hebbel am Ufer, and involved presenting his flipbook movies before a small camera whose images were projected live onto a large screen. He combined these with stories from his travels, anecdotes about people he met, thoughts about the nature of photography and the gaps between the images. The Fringe Festival in Edinburgh, where this show won the «Total Theatre Award for Innovation, Experimentation and Playing with Form» in 2015, marked his international breakthrough. Since then, he has performed his flipbook cinema stage show in 30 countries on four continents – at art and theatre festivals alike. It is not a piece in a strict sense but rather an «evening», a programme that is constantly being revised by the author. When he makes new flipbooks, he updates the selection – which, of course, changes the anecdotes about how the flipbooks came about and the stories that tie them together. Sometimes, in the process, flipbooks that have been buried for a long time in the proverbial writer's drawer might be dusted off and integrated into the show again. It is an evening that is constantly progressing «at the leisurely pace of a walker».<sup>40</sup>

38 Ibid., p. 88.

39 Ibid., p. 21.

40 Cf. Gerling's comment: <http://www.daumenkinographie.de/english/buehnenprogramm.html>

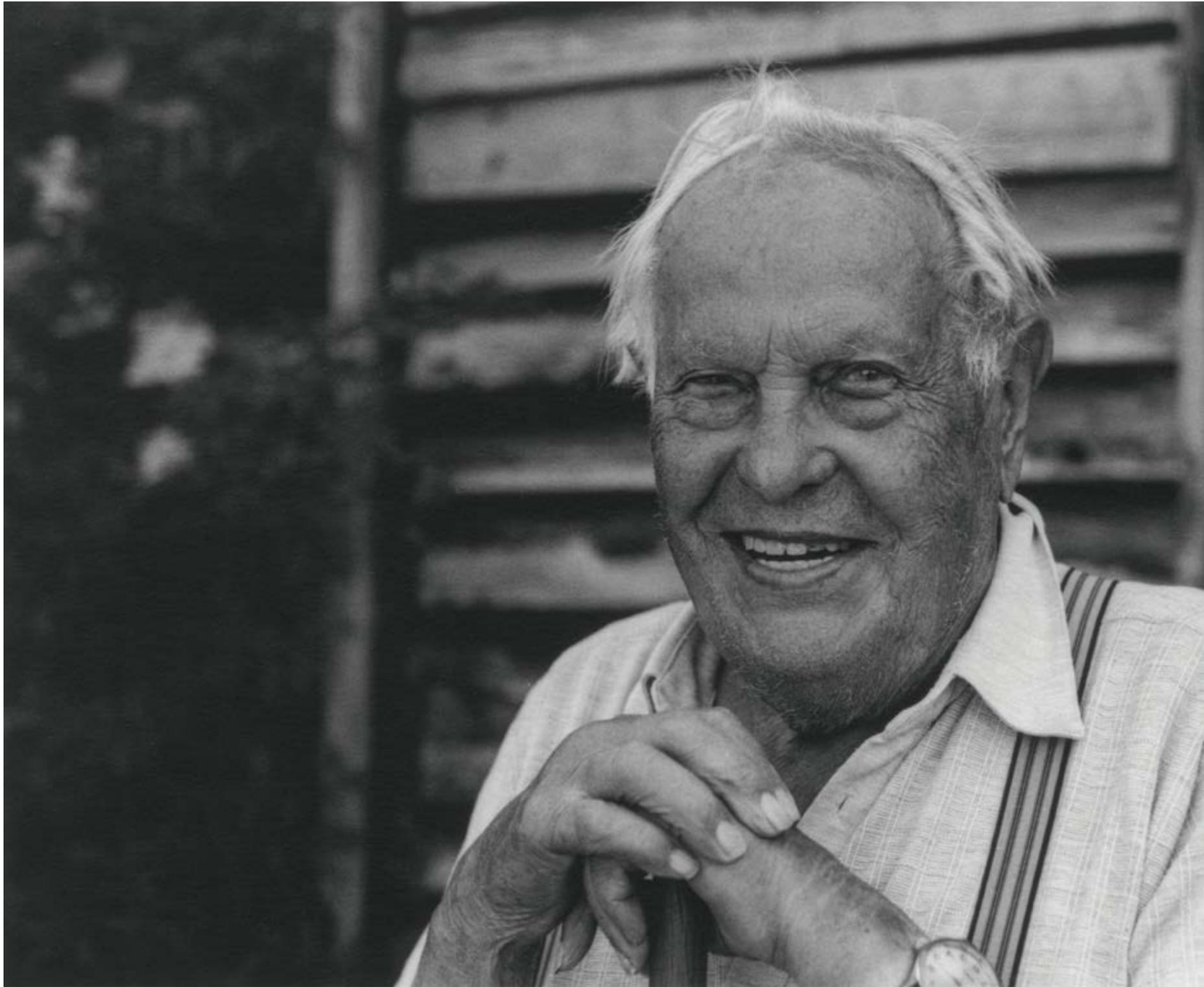
Dr. Christoph Benjamin Schulz is a literature scholar and art historian. He is interested in the facets of materiality and mediality of literary communication and in strategies of the aestheticization and semantization of the book throughout the history of the book and in the context of contemporary artist's books. Moreover, his work also focuses on twentieth-century experimental, visual, acoustic and conceptual literature. In addition to his academic activity, he has developed exhibition projects for renowned museums, for instance «Daumenkino – The Flip Book Show» for Kunsthalle Düsseldorf (2005).

# Volker Gerling PORTRAITS IN MOTION

2003–2022  
Daumenkinos, 17 × 6 cm,  
Handabzüge auf  
mattem Barytpapier

2003–2022  
Flipbooks, 17 × 6 cm,  
Hand prints on  
matt baryta paper





Während ich mein Zelt abbaue, komme ich über den Zaun hinweg mit Dieter Sydow ins Gespräch. Er ist 89 Jahre alt und verbringt im Sommer jeden Tag mehrere Stunden in seinem Gemüsegarten. Ohne die Region jemals verlassen zu haben, hat er fünf politische Systeme erlebt: Geboren wurde er in der Weimarer Republik, seine Kindheit verbrachte er im Dritten Reich. Als Heranwachsender lebte er in der russischen Besatzungszone und danach 41 Jahre in der DDR. Inzwischen lebt er seit mehr als drei Jahrzehnten in der Bundesrepublik Deutschland. Wenn Dieter Sydow auf sein Leben zurückschaut, dann rechnet er es sich am höchsten an, dass er es als 15-Jähriger nach dem Krieg geschafft hat, seine Großmutter, bei der er aufgewachsen ist, nicht verhungern zu lassen. Als ich ihn frage, wie alt er werden wolle, antwortet er ohne zu zögern: „91!“ Und erklärt mir, dass er dann genau so alt wäre, wie seine Mutter, sein Vater und sein Stiefvater zusammen geworden sind.

Alter Mann in seinem Garten, Joachimsthal, 2020

While I am taking down my tent, I get into a conversation over the fence with Dieter Sydow. He is 89 years old and during the summer he spends several hours a day in his vegetable garden. Without having ever left the region, he has lived through five political systems: He was born in the Weimar Republic, spent his childhood in the Third Reich and his adolescence in the Soviet occupation zone, and then lived the next 41 years in East Germany. Now, for over three decades he has lived in the Federal Republic of Germany. When Dieter Sydow looks back on his life, he is most proud of the fact that as a 15-year-old he managed to keep his grandmother, who raised him, from starving after the war. When I ask him how old he wants to live to be, he answers without hesitation: “91!” And explains that that would make him exactly as old as his mother, father and stepfather combined.

Old Man in his Garden, Joachimsthal, 2020

Hannah und Jeanne picknicken vor einem Theater in der Innenstadt von Innsbruck. Sie feiern ihr Wiedersehen. Zwei Monate lang haben sie sich nicht gesehen. Vor einigen Jahren verbringen sie während ihres Studiums gemeinsam ein halbes Jahr in Norwegen. In dieser Zeit entwickelt sich eine tiefe Verbundenheit zwischen ihnen. Sie erzählen mir, dass sie nur mit wenigen Menschen so ehrlich sprechen können wie miteinander. Und weil sie sich fallen lassen können, sich einander auch schwach und schlecht gelaunt zeigen dürfen, geben sich Hannah und Jeanne gegenseitig Energie. Sie sagen, es fühle sich so leicht mit ihnen an, dass sie es noch lange aushalten wollen miteinander.

Freundinnen auf dem Bett, Innsbruck, 2021

Hannah and Jeanne are picnicking in front of a theatre in the centre of Innsbruck. It is the first time they have seen each other in two months and they are celebrating. A few years ago, when they were students, they spent half a year together in Norway. A close friendship developed during this time. They tell me that they can only talk to a handful of people this openly and honestly. And since they can totally be themselves with each other, even if they feel weak or grouchy, Hannah and Jeanne give each other energy. They say being together feels so easy that they want it to stay this way for a long, long time.

Girlfriends on a Bed, Innsbruck, 2021









Annette und Norman sind in einer schwierigen Phase ihrer Ehe, als Annette Frank kennenlernt. Die beiden verlieben sich und beginnen eine Affäre. Eine Woche nachdem Norman hinter die Affäre gekommen ist, schlägt er Annette vor, Frank in ihr gemeinsames Haus auf Sardinien einzuladen. Frank nimmt die Einladung an. Die erste Nacht verbringt er allein im Gästezimmer. Die zweite Nacht schläft Norman dort allein, und ab dem nächsten Morgen sind die drei unzertrennlich. Norman sagt: „Als Frank sich nach anfänglicher Kränkung, Trauer und Zukunftsängsten als fairer Mitspieler und nicht als Gegner herausstellte, war klar: Wir probieren es zu dritt. Wenn ich nach einer knackigen Bezeichnung für ihn gefragt würde: Frank ist mein tatkräftiger Unterstützer bei der dauerhaften Glücklichmachung meiner Liebsten. Möge er lange leben und lieben.“

Drei Liebende, Schorndorf, 2016

Annette and Norman are in a difficult phase of their marriage when Annette meets Frank. The two of them fall in love and start an affair. One week after Norman finds out about the affair, he suggests that they invite Frank to their house in Sardinia. Frank accepts the invitation. He spends the first night alone in the guest room. Norman sleeps there alone the second night, and the next morning all three are inseparable. Norman says: "Initially I felt humiliation, sadness and anxiety about the future, but when Frank turned out to be a fair teammate rather than an opponent, it was clear: We would give it a go as a threesome. If asked to describe him in a nutshell, I would say: Frank is an active helper in my ongoing efforts to make my beloved wife happy. May he live and love for a long time."

Three Lovers, Schorndorf, 2016

Tobias lerne ich in einem Gasthof kennen. Er betrachtet meine Daumenkinos von allen Seiten, sieht, dass sie abgegriffen sind, und sagt: „Ich sehe, du hast Erfolg!“ Zwei Nahtoderfahrungen haben seinen Blick auf das Leben und die Welt verändert. Er erzählt mir, dass das Gefühl von Liebe, Wärme und Geborgenheit, das mit dem Nahtod einhergeht, das schönste Gefühl sei, welches er jemals erlebt habe. Diese Erfahrung macht Tobias ruhig und gelassen. Es lässt ihn seine Ansichten und Meinungen aber auch so offen vorbringen, dass er bei manchen Menschen aneckt. Während ich ihn fotografiere, schaut er durch das Fenster seines Zimmers auf die andere Seite des Tals. Sein Blick bleibt an einem Felsen hängen. Tobias erzählt mir später, dass er in diesem Moment daran denken musste, dass der Felsen noch da sein wird, wenn es ihn selber schon lange nicht mehr gibt.

Mann auf Hotelzimmer, Großes Walsertal, 2021

I meet Tobias in a pub. He inspects my flipbooks from all sides, notices that they are well worn and comments: "I see you are successful!" Two near-death experiences have changed his way of looking at life and the world. He tells me that the feeling of love, warmth and security that comes with almost dying is the most wonderful feeling he has ever experienced. This experience makes Tobias calm and untroubled. As a result, he shares his views and opinions so openly that he ends up rubbing some people the wrong way. While I am taking his picture, he looks out the window of his room at the other side of the valley. His gaze falls on a boulder. Later, Tobias tells me that what he was thinking at that moment was that the boulder would still be there long after he was dead and gone.

Man in Hotel Room, Great Walser Valley, 2021









Ein Jahr nachdem sie ihren Vater verloren hat, stirbt Katjas Bruder bei einem Verkehrsunfall. Kurz darauf geht auch ihre Beziehung auf sehr schmerzhaft Weise in die Brüche. Um dennoch weiterleben zu können, schneidet Katja ihren Zopf ab und verwahrt ihn in einer Tüte. Sie verbietet sich, ihn zu vermissen oder zu beweinen. Zwei Jahre nachdem ich Katja kennengelernt habe, treffen wir uns in ihrer Wohnung. Katja holt ihren Zopf hervor und lässt zu, wonach sie sich so lange gesehnt hat.

Frau mit Zopf, Berlin, 2016

One year after her father dies, Katja loses her brother in a traffic accident. Shortly thereafter she goes through a very painful breakup. To keep herself going, Katja cuts her hair and saves the ponytail in a bag. She refuses to let herself miss it or cry over it. Two years after I first met Katja I visit her in her flat. Katja takes out her ponytail and allows herself to do what she has longed to do for so long.

Woman with Ponytail, Berlin, 2016

Als Heranwachsender verbrachte Hanno die Sommermonate als Kuhhirte auf der Alm. „Die Natur ist mein Meister“, sagt er. Nach dem Architekturstudium lebt er einige Jahre in Asien und beginnt dort, seine Faszination für Lehm mit anderen zu teilen. Seit seiner Rückkehr reist er als Lehmbauer von Baustelle zu Baustelle. Hanno ist überzeugt davon, dass man mit Lehmhäusern nicht nur ein Wohlbefinden erzeugen kann, das mit der Geborgenheit in einer Gebärmutter vergleichbar ist, sondern dass man mit Lehm - je nachdem, von wo er kommt und was er enthält - sogar Geschichten erzählen kann.

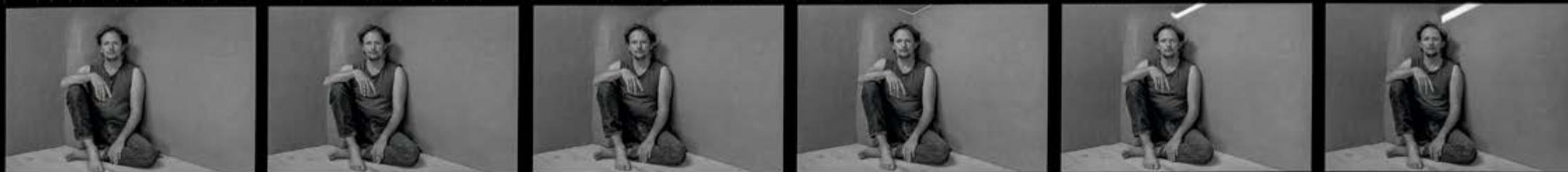
Mann in Lehmecke, Großes Walsertal, 2021

As a young man, Hanno spent his summers as a cowherd on high mountain pastures. „Nature is my master,“ he says. He studied architecture and after graduating moved to Asia for several years, where he began sharing his fascination for earth as a building material with others. Since his return, he has travelled as a raw earth builder from one construction site to the next. Hanno believes not only that you can create a sense of comfort and well-being comparable to that experienced in the womb with houses built from earth and clay, but that - depending on its composition and where it comes from - this building material can also tell stories.

Man in a Clay Corner, Great Walser Valley, 2021



FP4 PLUS ILFORD FP4 PLUS 4975-12 ILFORD FP4 PLUS ILFORD FP4 PLUS ILFORD FP4 PLUS 4975-12 ILFORD FP4 PLUS ILFORD



1A 2 2A 3 3A 4 4A 5 5A 6 6A 7 7A

FP4 PLUS ILFORD FP4 PLUS 4975-12 ILFORD FP4 PLUS ILFORD FP4 PLUS ILFORD FP4 PLUS 4975-12 ILFORD FP4 PLUS ILFORD

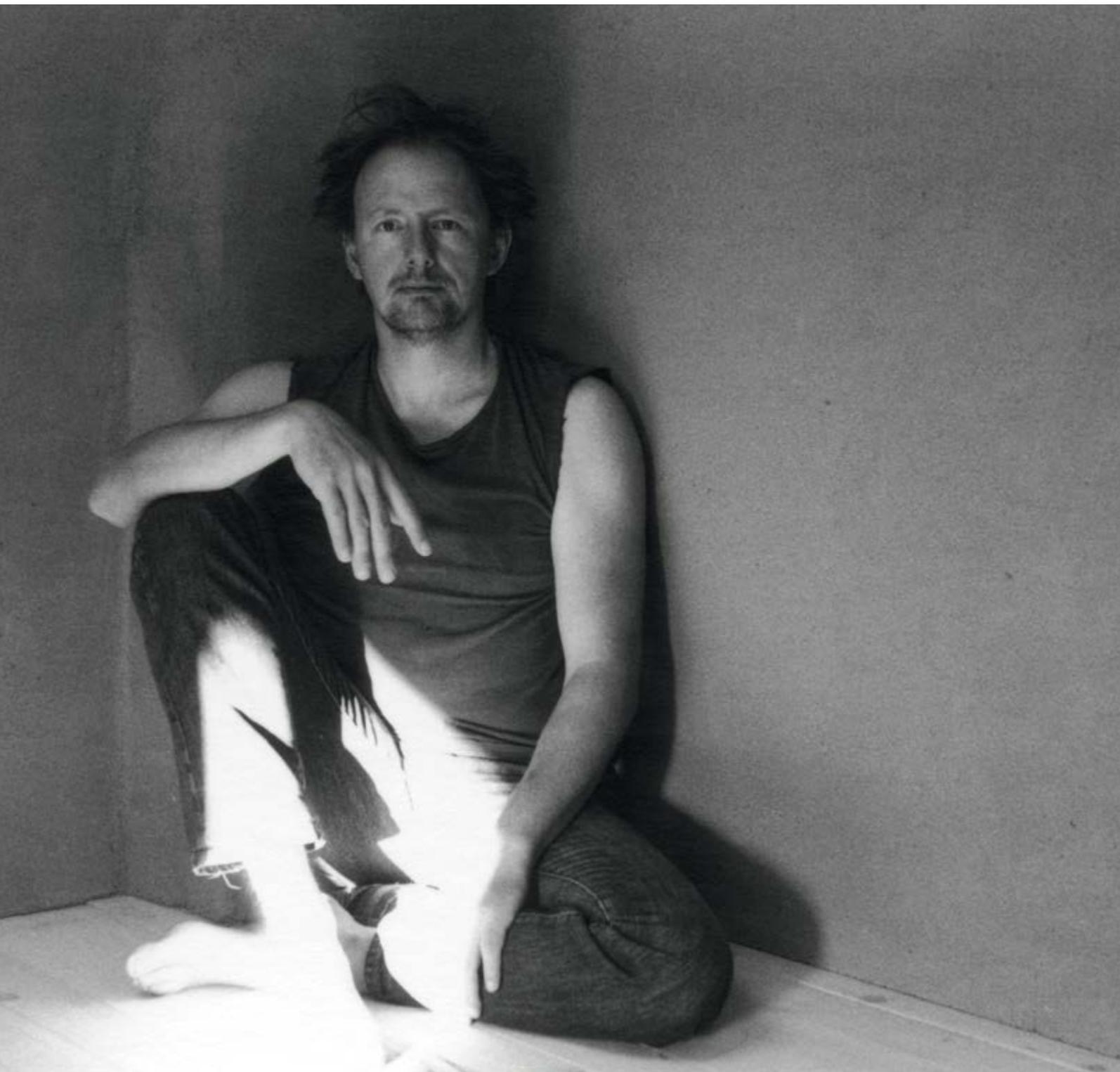


8 8A 9 9A 10 10A 11 11A 12 12A 13 13A

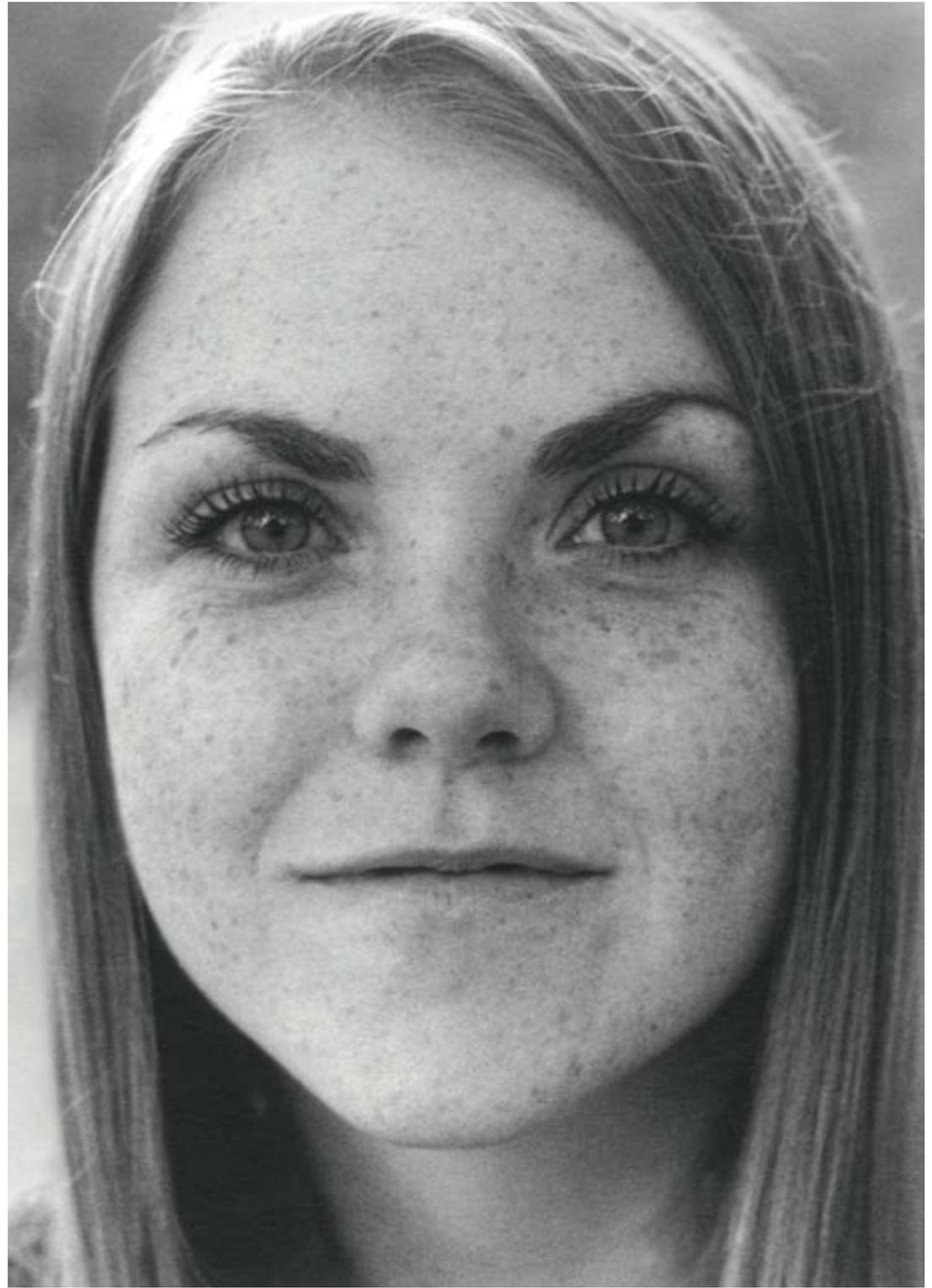
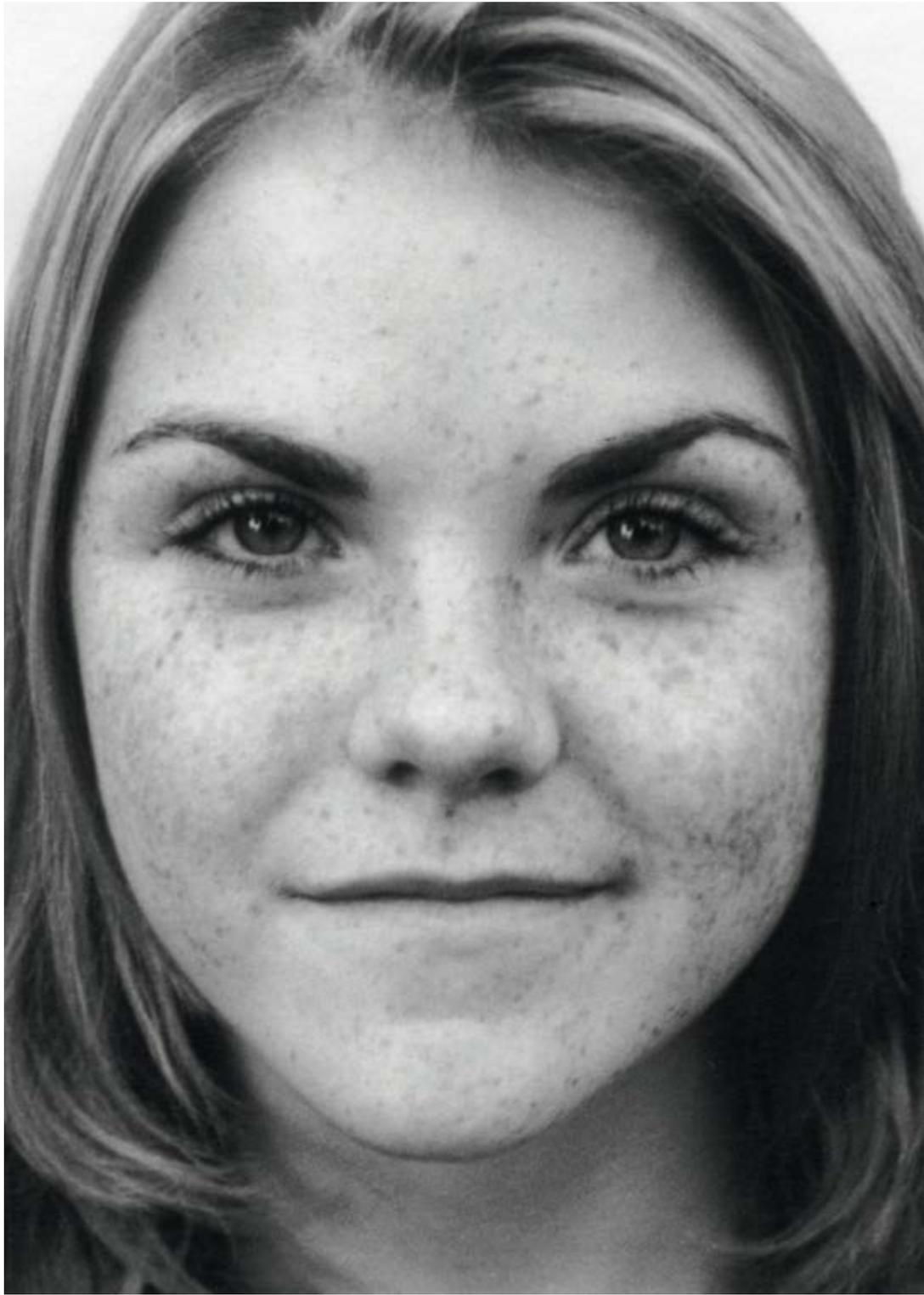
FP4 PLUS ILFORD FP4 PLUS 4975-12 ILFORD FP4 PLUS ILFORD FP4 PLUS ILFORD FP4 PLUS 4975-12 ILFORD FP4 PLUS ILFORD



3 13A 14 14A 15 15A 16 16A 17 17A 18 18A 1







Gegen Ende meiner ersten Wanderschaft lerne ich Ariane auf dem Theaterspektakel in Zürich kennen. Sie ist 13 Jahre alt und kommt jeden Tag mit ihrem Bruder zu mir, um sich Daumenkinos anzuschauen. Ich frage sie, ob ich sie fotografieren darf. „Oh, ja gerne!“, sagt sie. Wir gehen ans Wasser hinab, um aus dem Festivaltrubel herauszukommen. Ariane öffnet ihre Haare und sagt, dass sie ihre Sommersprossen hasst, weil sie findet, dass sie wie Pickel aussehen. / Sechs Jahre später zeige ich meine Daumenkinos beim Theaterspektakel vor Hunderten von Zuschauern auf der Bühne. Ich lade Ariane zur Vorstellung ein und frage sie anschließend, ob ich sie noch einmal fotografieren darf. Ariane erzählt mir, dass sie ihre Sommersprossen inzwischen ganz gut findet, weil man ihre Pickel deswegen nicht so gut sehen könne. / Als ich sie zum dritten Mal treffe, ist Ariane genau doppelt so alt wie beim ersten Mal und bereits zweifache Mutter. Sie sagt, dass sie ihre Sommersprossen inzwischen liebt, weil sie findet, dass sie einfach zu ihr dazugehören.

Mädchen mit Sommersprossen, Zürich, 2003

Junge Frau mit Sommersprossen, Zürich, 2009

Junge Mutter mit Sommersprossen, Schweiz, 2016

Towards the end of my first walk I meet Ariane at the Theater Spektakel in Zurich. She is 13 years old, and every day she and her brother come to look at my flipbooks. I ask her if I can take her picture. “Oh yes, I’d like that,” she says. We go down to the water to get away from the bustle of the festival. Ariane lets down her hair and tells me she hates her freckles because they look like pimples. / Six years later I come back to the Theater Spektakel to show my flipbooks onstage to an audience of hundreds. I invite Ariane to the performance, and afterwards I ask if she’ll let me photograph her again. Ariane tells me that she has come to like her freckles because they help hide her pimples. / The third time I see her, Ariane is twice as old as the first time we met and already has two children. She says that now she loves her freckles because she finds they are simply a part of her.

Girl with Freckles, Zurich, 2003

Young Woman with Freckles, Zurich, 2009

Young Mother with Freckles, Switzerland, 2016

Julia und ihre Tochter Franziska lerne ich an einem Brunnen in Tübingen kennen. Ich mag es sehr, wie die beiden miteinander umgehen, und frage, ob ich sie fotografieren darf. Anschließend bitte ich sie, ein paar Sätze über die jeweils andere aufzuschreiben. / Meine Mama heißt Julia. Manchmal macht sie sich zu viele Sorgen. Ich glaube, ich würde sie auch mögen, wenn sie nicht meine Mutter wäre. Meine Mama tröstet mich. Man kann sehr gut mit ihr reden. Über alles. Sie und Papa lieben sich noch immer. Manchmal so, als wären sie frisch zusammen. Das ist bei den Eltern meiner Freundinnen anders. Sie ist sehr hübsch. Manchmal übertreibt sie, wenn sie redet. Es ist nicht so einfach, mehr über sie zu sagen. / Franziska ist auf dich zugegangen. Als ich aus dem Laden kam, saß sie schon bei dir am Brunnen und hat sich die Daumenkinos angeschaut. Diese Art, auf Menschen zuzugehen, mag ich besonders an ihr. Franziska ist sehr lebenshungrig. Einerseits finde ich das toll, andererseits habe ich manchmal Angst, dass sie sich zu viel vornimmt und der Stress zu groß wird. Ich finde es sehr schön, dass sie mir viel aus ihrem Leben erzählt. Ich fürchte mich ein wenig vor nächstem Herbst, wenn sie nicht mehr dauerhaft bei uns wohnen wird, weil sie dann mit der Schule fertig ist - sie wird mir fehlen.

Mutter und Tochter, Tübingen, 2012

I meet Julia and her daughter Franziska near a fountain in Tübingen. I really like how they interact with each other and ask if I can take their picture. Afterwards, I ask each woman to write a few lines about the other. / My mum’s name is Julia. Sometimes she worries too much. I think I would still like her even if she wasn’t my mother. My mum comforts me. She’s easy to talk to. About anything. She and Dad still love each other. Sometimes as if they were a young couple. It’s not like that with my friends’ parents. My mum is very pretty. Sometimes she exaggerates the things she says. It is not easy to say much more about her. / Franziska went over to you. When I came out of the shop, she was already sitting beside you at the fountain looking at your flipbooks. The way she goes up to people is something I especially admire about her. / Franziska is very hungry for life. In a way I think that’s great, but sometimes I worry that she’s taking on more than she can handle and that the stress will be too much for her. I think it’s wonderful that she tells me so much about her life. I am a little apprehensive about next autumn because then she will finish school and move out. I will miss her.

Mother and Daughter, Tübingen, 2012





Shah verlässt seine Frau und seine erwachsenen Kinder in Pakistan und geht nach England. Er lernt eine weiße Frau kennen, die für ihn zum Islam konvertiert. Sie heiraten und bekommen einen Sohn - Mustapha. Seitdem Mustaphas Mutter schwer erkrankt ist, leben Vater und Sohn alleine in einer kleinen Wohnung, die sich direkt über der Garage befindet, in der Shah Metallzäune baut. Mustapha sieht seine Mutter viermal im Jahr: für jeweils eine viertel Stunde und nur unter Aufsicht. Shah träumt davon, eines Tages ein kleines Restaurant zu eröffnen und für andere Menschen zu kochen. Sein größter Wunsch aber ist es, eine neue Frau zu finden. Weniger für sich selbst als vielmehr für Mustapha, weil er eine Mutter braucht. „I have been struggling in Pakistan“, sagt Shaw, „and now I am struggling again.“

Vater und Sohn, West Bromwich, 2015

Shah leaves his wife and adult children in Pakistan and goes to England. He meets a white woman, who converts to Islam for him. They get married and have a son - Mustapha. But Mustapha's mother falls seriously ill, and ever since then, father and son have lived alone in a small flat above the garage where Shah makes metal fences. Mustapha sees his mother four times a year: for fifteen minutes each time and only under supervision. Shah dreams of someday opening a small restaurant and cooking for other people. But his greatest wish is to find a new wife. Not so much for himself but for Mustapha, because he needs a mother. "I have been struggling in Pakistan," says Shaw, "and now I am struggling again."

Father and Son, West Bromwich, 2015

Seit sechs Wochen arbeitet Lena für das Walserherbst Festival. Während dieser Zeit wohnt sie bei ihrer Großmutter, zu der sie ein sehr enges Verhältnis hat, da Lena ihr erstes Enkelkind war. Seit ihre Oma Lena von einer besonders schönen Stelle in der Lutz unterhalb ihres Hauses erzählt hat, möchte Lena dort baden gehen. Sechs oder sieben Jahre ist es her, dass sie das letzte Mal in der Lutz war. Lena erzählt mir, dass das Tal ein Stück Heimat und die Lutz ihr Wurzelfluss sei.

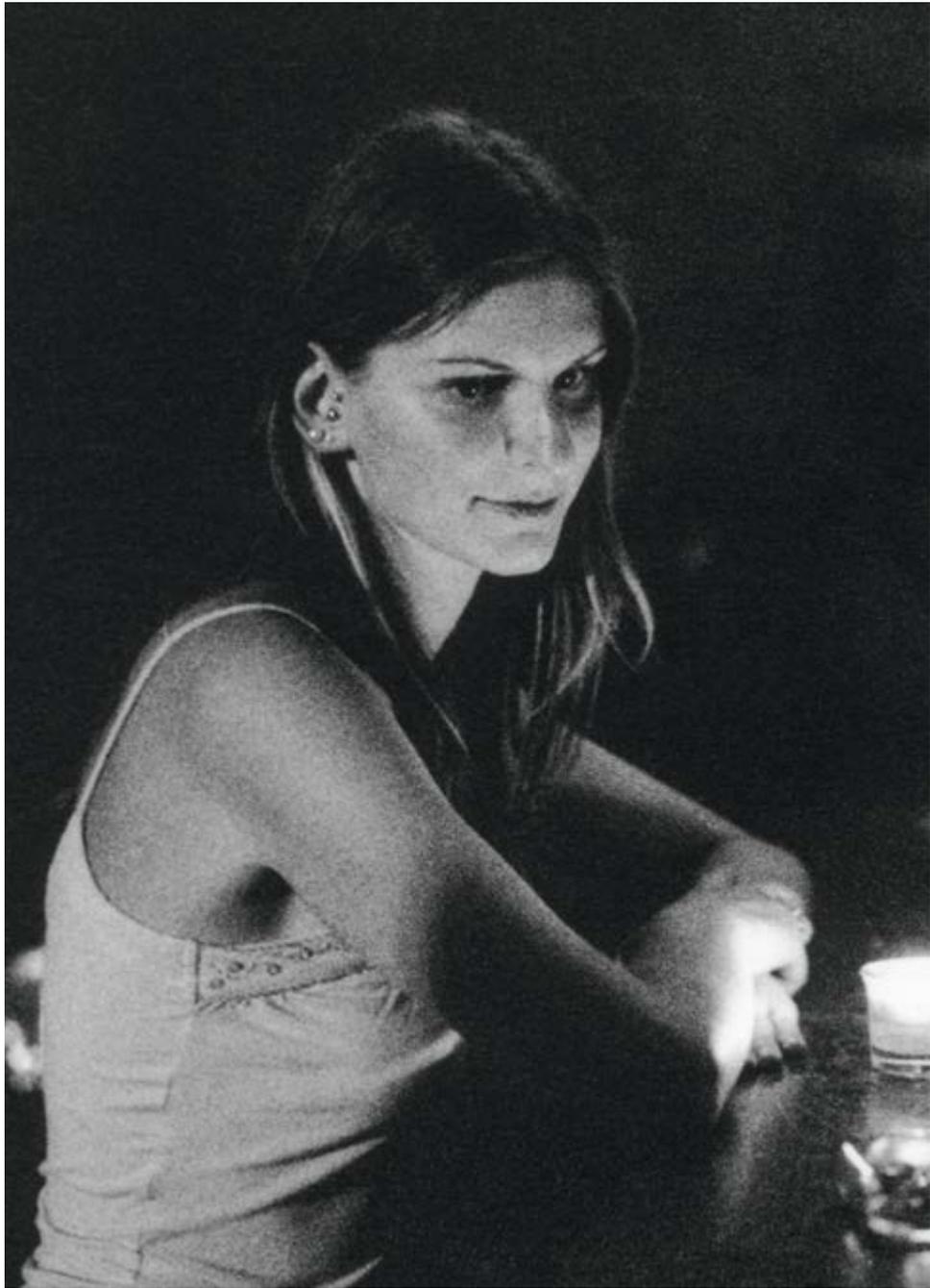
Frau im Fluss, Großes Walsertal, 2021

Lena has been working for the Walserherbst Festival for six weeks. During this time, she stays at her grandmother's house. They have a very close relationship because Lena was her first grandchild. When her grandmother first told her about an especially beautiful spot in the Lutz river, Lena couldn't wait to go swimming there. It has been six or seven years since the last time she was in the Lutz. Lena tells me that the valley is like home to her and her roots are in the Lutz.

Woman in the River, Great Walser Valley, 2021







In der Langen Nacht der Museen schaut sich Nadia meine Daumenkinos an. Sie erzählt mir, dass sie sich seit Jahren ein erotisches Daumenkino von sich selber wünschen würde. Ein paar Tage später lädt sie mich zu sich nach Hause ein und ich erfülle ihren Wunsch. / Als Friederike in einer Bar das Daumenkino sieht, das ich zwei Jahre zuvor von Nadia gemacht habe, sagt sie: „So etwas würde ich auch gerne machen!“ Friederike bestellt Sekt gegen ihre Nervosität. Dann fotografiere ich sie an Ort und Stelle. / Drei Jahre später lerne ich Sophia am Rhein kennen. Mehrmals sagt sie, wie beeindruckt sie von Friederikes Daumenkino sei. Als Sophia im Begriff ist aufzubrechen, nehme ich meinen ganzen Mut zusammen und frage sie etwas. Sie antwortet, dass sie meine Frage als Kompliment verstehen würde, aber Bedenkzeit brauche, weil sie eigentlich eine politische Karriere anstrebe. Am Abend bekomme ich eine SMS: „Hallo Volker, wenn du immer noch ein Loreley-Daumenkino von mir machen willst, ich bin dabei! Nacht, Sophia.“

Frau mit Pelzkragen, München, 2003

Frau auf Barhocker, Halle an der Saale, 2005

Frau mit Schal, Am Rhein, 2008

During the Long Night of Museums Nadia looks at my flipbooks. She says that she has wanted an erotic flipbook of herself for years. A few days later she invites me to her home and I fulfill her wish. / In a bar, Friederike sees the flipbook I made of Nadia two years earlier and she says: “I’d like to do something like that too!” Friederike orders sparkling wine to calm her nerves. Then I photograph her right then and there. / Three years later I meet Sophia on the banks of the Rhine. She tells me several times how impressed she is with Friederike’s flipbook. Just as Sophia is about to leave, I pluck up my courage and ask her a difficult question. She says she is flattered by my question, but that she needs time to think because she’s planning on going into politics. That evening she texts me: “Hello Volker, if you still want to make a flipbook of me, I’m in! Good night, Sophia.”

Woman with a Fur Collar, Munich, 2003

Woman on a Barstool, Halle/Saale, 2005

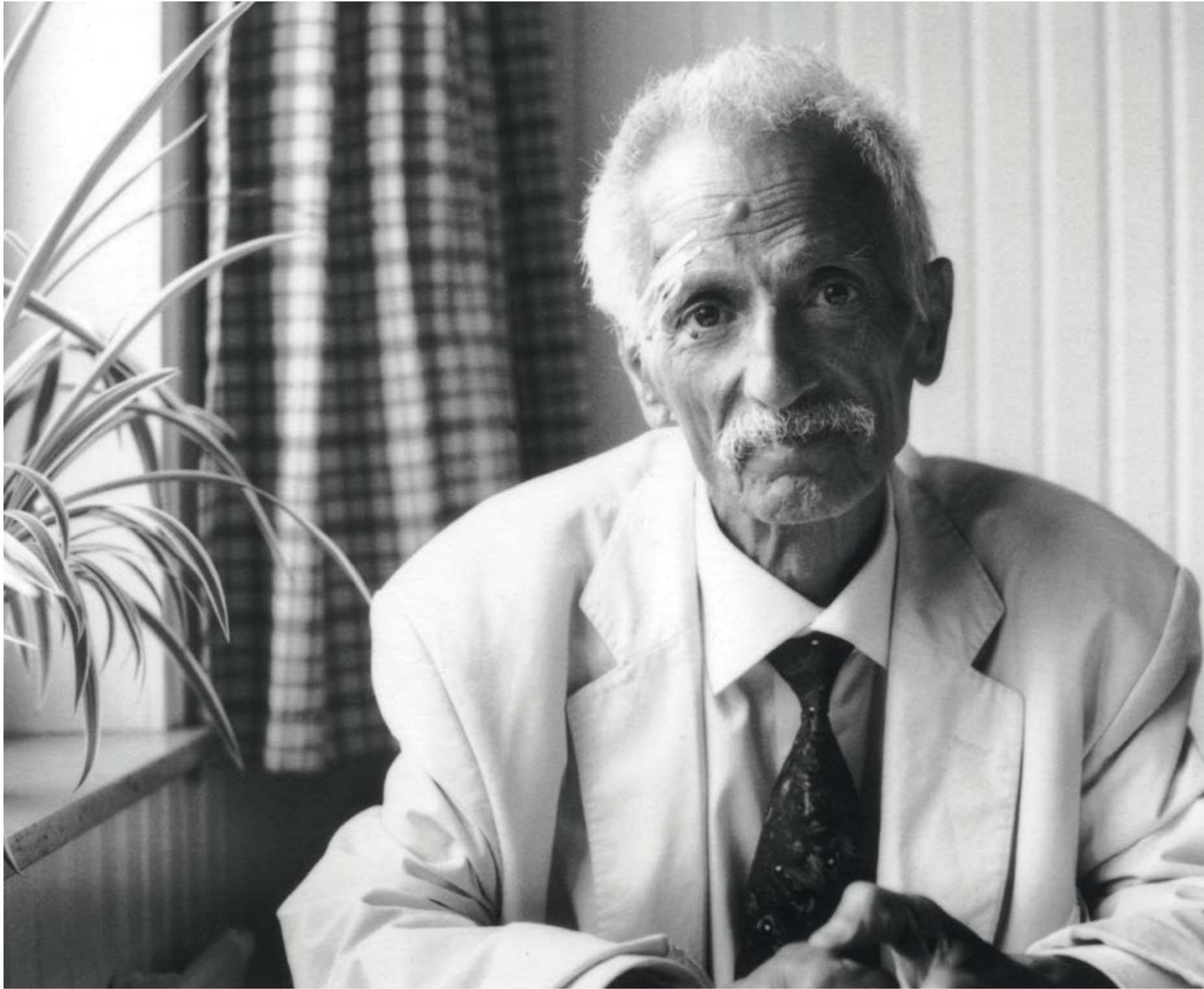
Woman with a Scarf, by the Rhine, 2008

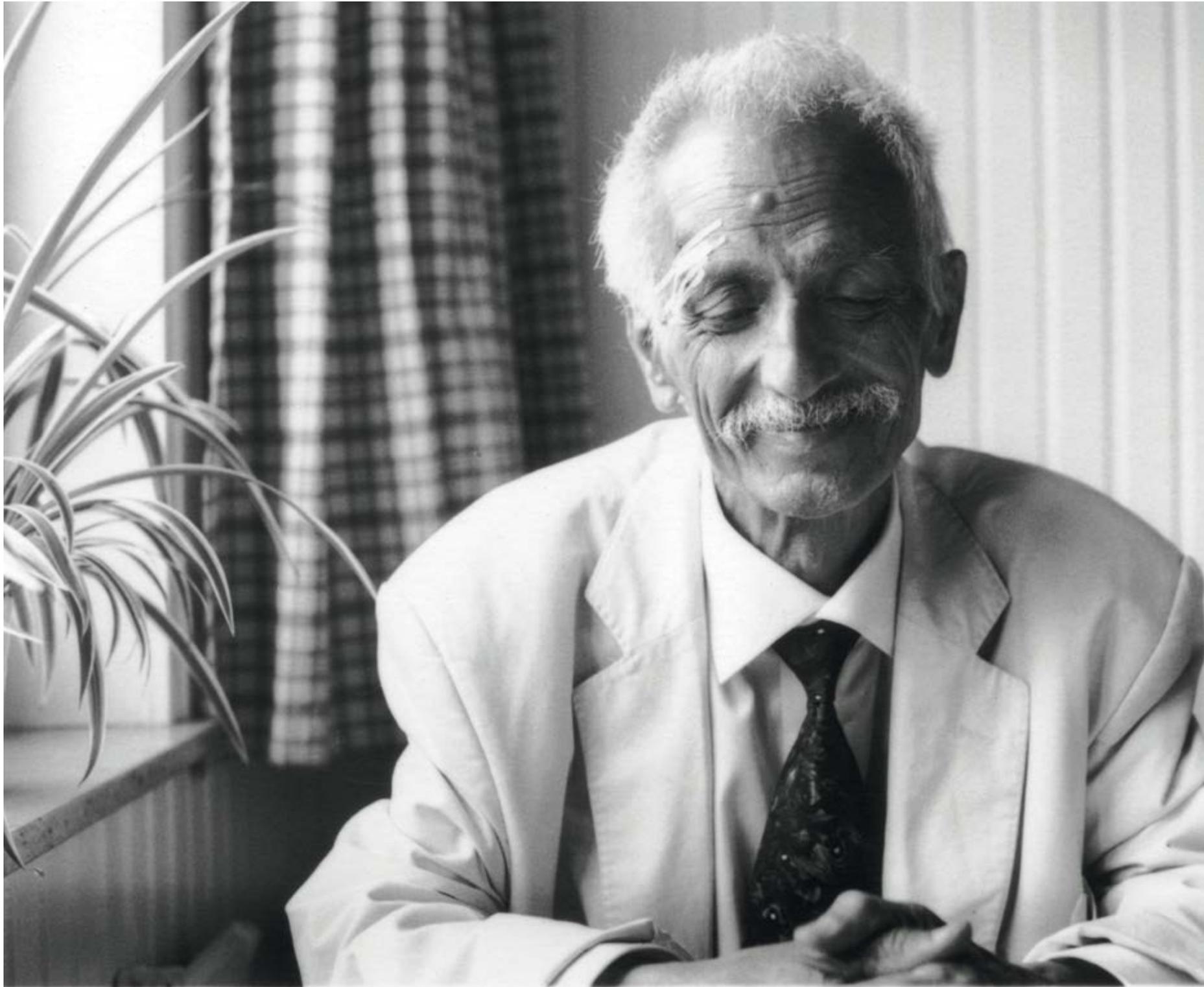
Mohammad Sani ist Iraner und hat Maschinenbau studiert. Seit er im Ruhestand ist, reist er fast ununterbrochen durch die Dritte Welt. Er zeigt Menschen, wie sie eine Konstruktion bauen können, die es ihnen ermöglicht, mit Hilfe von Sonnenenergie Wasser zu erhitzen, Strom zu erzeugen und Häuser zu beheizen. Zwei Monate bevor ich ihn kennenlerne, ist Mohammad Sani im Irak und sieht eine Bombe explodieren. Körper wirbeln durch die Luft, es gibt Dutzende Tote. Danach kann er nichts mehr essen. Er nimmt 25 Kilo ab und ist so schwach, dass er von einer Windböe umgeweht wird. / Obgleich Sommer ist, trägt Mohammad Sani heute eine dicke Winterdaunenjacke. Er zieht sie aus, als ich ihn fotografiere. „Gott hat gewollt, dass wir uns hier begegnen“, sagt er zum Abschied. Ich schaffe es nicht mehr, ihm sein Daumenkino zu schenken. Nur fünf Monate später wird Herr Sani sterben.

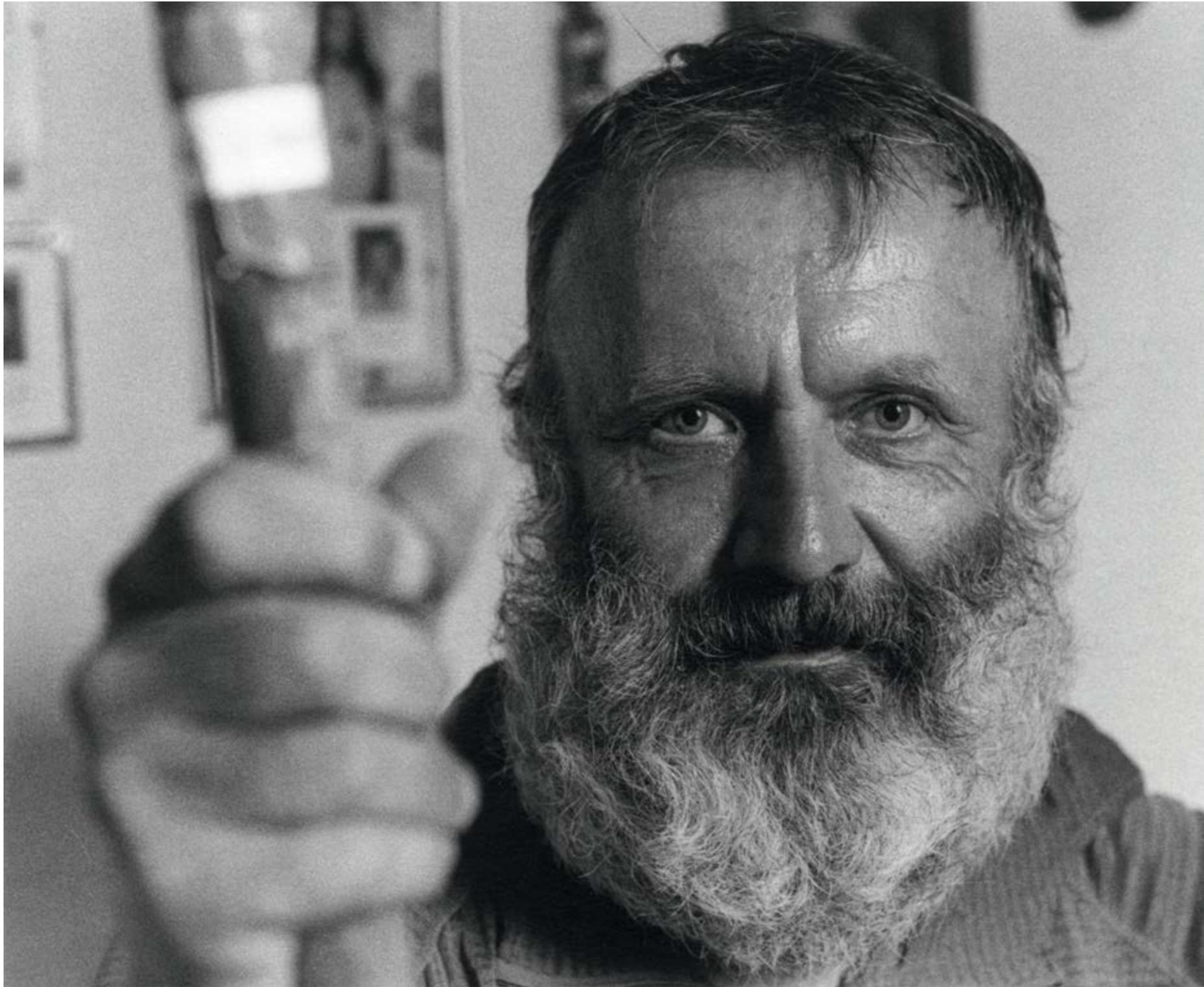
Alter Mann mit Krawatte, Unterstedt, 2009

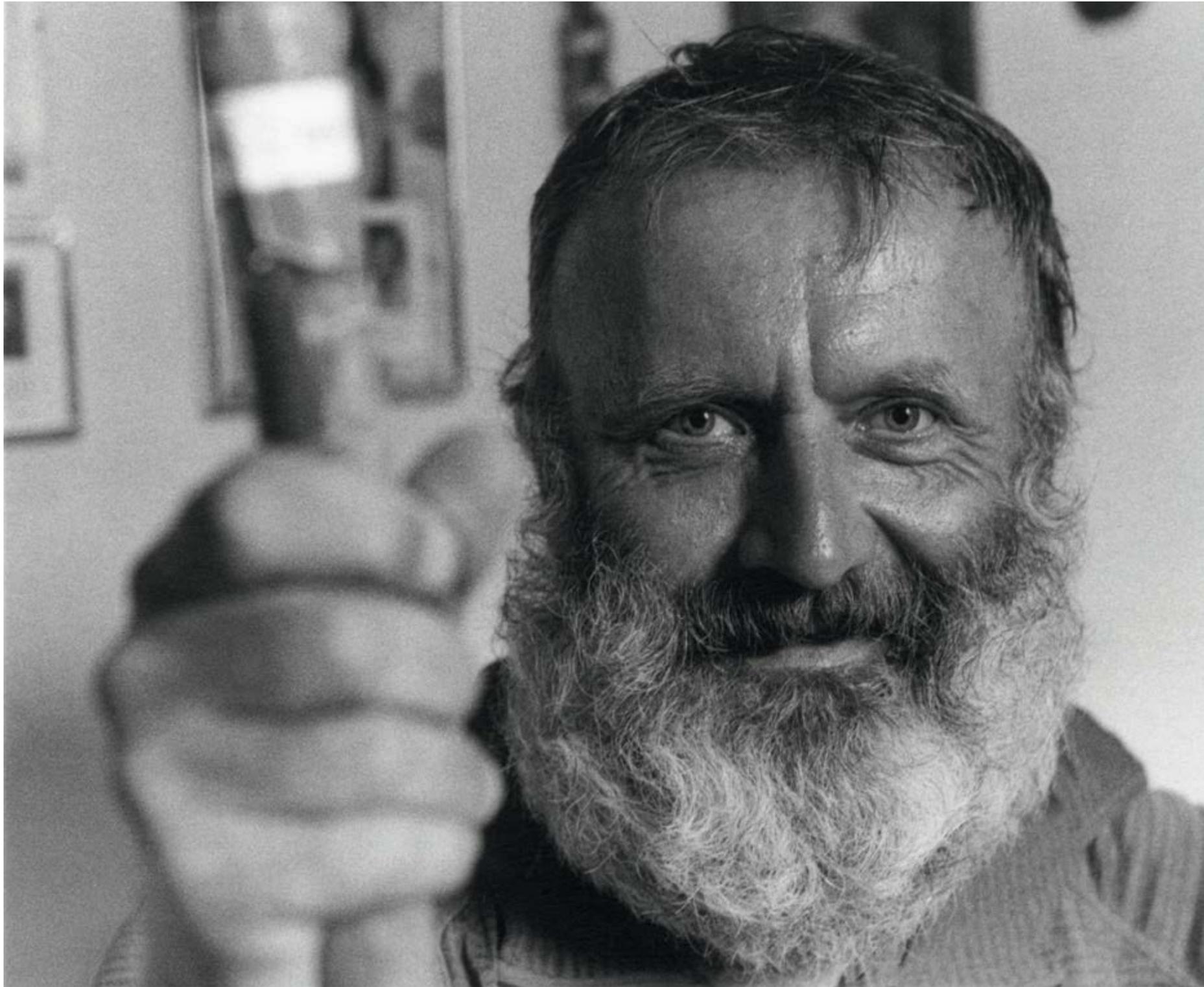
Mohammad Sani is Irani and a mechanical engineer. Since retiring, he spends nearly all his time travelling throughout the Third World. He shows people how to build a machine that uses solar energy to boil water, produce electricity, and heat houses. Two months before I meet him, Mohammad Sani is in Iraq, where he sees a bomb explode. Bodies fly through the air; many people are killed. After that, he stops eating. He loses twenty-five kilos and is so weak a gust of wind could blow him over. / Even though it is summer, Mohammad Sani is wearing a thick down jacket. He takes it off when I start shooting. “God wanted us to meet here,” he says as we part. I am no longer able to give him his flipbook. In just five months’ time Mr. Sani will have died.

Old Man with Tie, Unterstedt, 2009









Slawek sagt, dass er dem Tod davonläuft. Als er vor einigen Jahren gesundheitliche Probleme hatte und fast gestorben wäre, da wusste er nicht weiter. Seine Frau schlug die Bibel an einer zufälligen Stelle auf. Dort hieß es, dass man fortgehen solle, wenn man seine Probleme nicht lösen könne. Slawek kündigte seinen Job als Anwalt und lief los. Seitdem ist er 10.000 Kilometer gelaufen. „Pilgern ist jetzt meine neue Aufgabe“, sagt er. Dieses Mal wird er über Spanien und Nordafrika nach Jerusalem gehen. Obgleich die Grenze zwischen Marokko und Algerien seit vielen Jahren zu ist, will er sich davon nicht abschrecken lassen. „Ich akzeptiere keine geschlossenen Grenzen“, sagt Slawek. Als sich am Abend unsere Wege trennen, sage ich ihm, dass ich mir wünschen würde, ihn noch einmal zu fotografieren, wenn er eines Tages nach Polen zurückgekehrt sein wird. Slawek küsst mich und sagt: „We will meet again, my brother.“

Mann mit Pilgerstock, Strengen, Lärchenkapelle, 2021

Slawek says that he is on the run from death. Several years earlier when he experienced health problems and almost died, he didn't know what to do. His wife opened the Bible to a random page. It said that if you couldn't solve your problems you should leave. Slawek quit his job as a lawyer and started walking. Since then, he has walked 10,000 kilometres. "Pilgrimage is my new task now," he says. This time he will go to Jerusalem via Spain and North Africa. The fact that the border between Morocco and Algeria has been closed for many years doesn't discourage him. "I don't accept closed borders," says Slawek. As we part ways that evening, I tell him I'd like to take his photograph again if he returns to Poland someday. Slawek kisses me and says: "We will meet again, my brother."

Man with Pilgrim's Staff, Strengen, Lärchenkapelle, 2021

Ich begegne Morgan und Phoebe am Strand des Lake Wanaka in Neuseeland. Bei der Eröffnung eines Festivals laufe ich mit dem Bauchladen umher und plötzlich stehen die beiden vor mir. Morgan hat eine geistige Behinderung. Ich empfinde es als sehr angenehm, dass Phoebe mir die Situation nicht erklärt. Sie sagt, dass sie es stets den anderen überlässt, herauszubekommen, was mit ihrer Schwester sei. Phoebe sagt, dass das Verhalten der Leute gegenüber Morgan sehr viel über die Leute selbst verrät. Phoebe, die sechs Jahre jünger ist, aber in dieser Konstellation die große Schwester, bewundert Morgan. Für ihre Art, wie sie in sich ruht, und für ihre schonungslose Ehrlichkeit. Aber es tut Phoebe auch weh zu sehen, wenn Morgan mit sich kämpft und leidet, weil sie manches nicht so ausdrücken kann, wie sie es gerne möchte. Morgan sagt: „I think I'm lucky to be alive. Because I can ride, ski, swim and bike. Other people in their lives are not happy or having fun, they're always sad.“

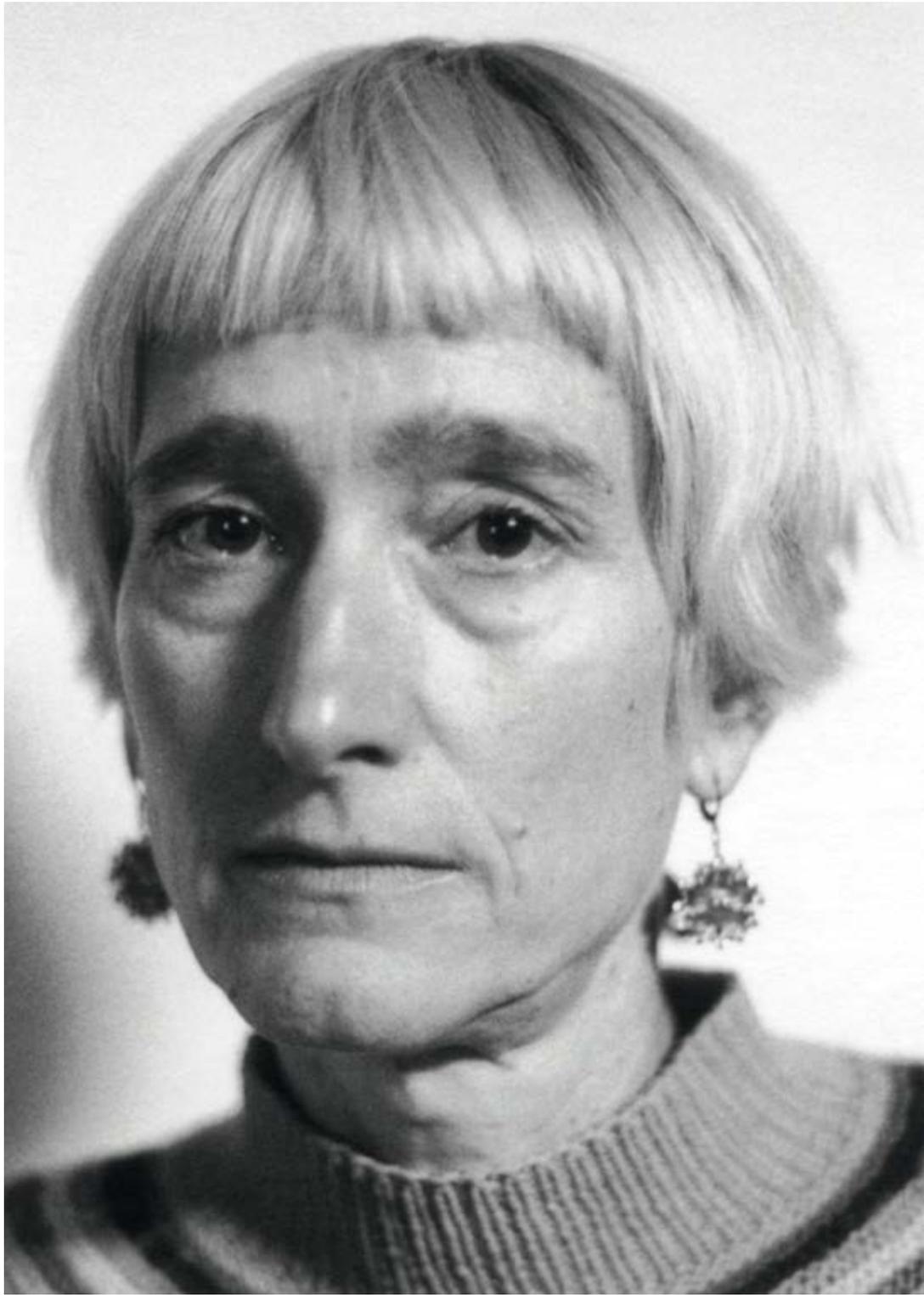
Zwei Schwestern, Wanaka, 2017

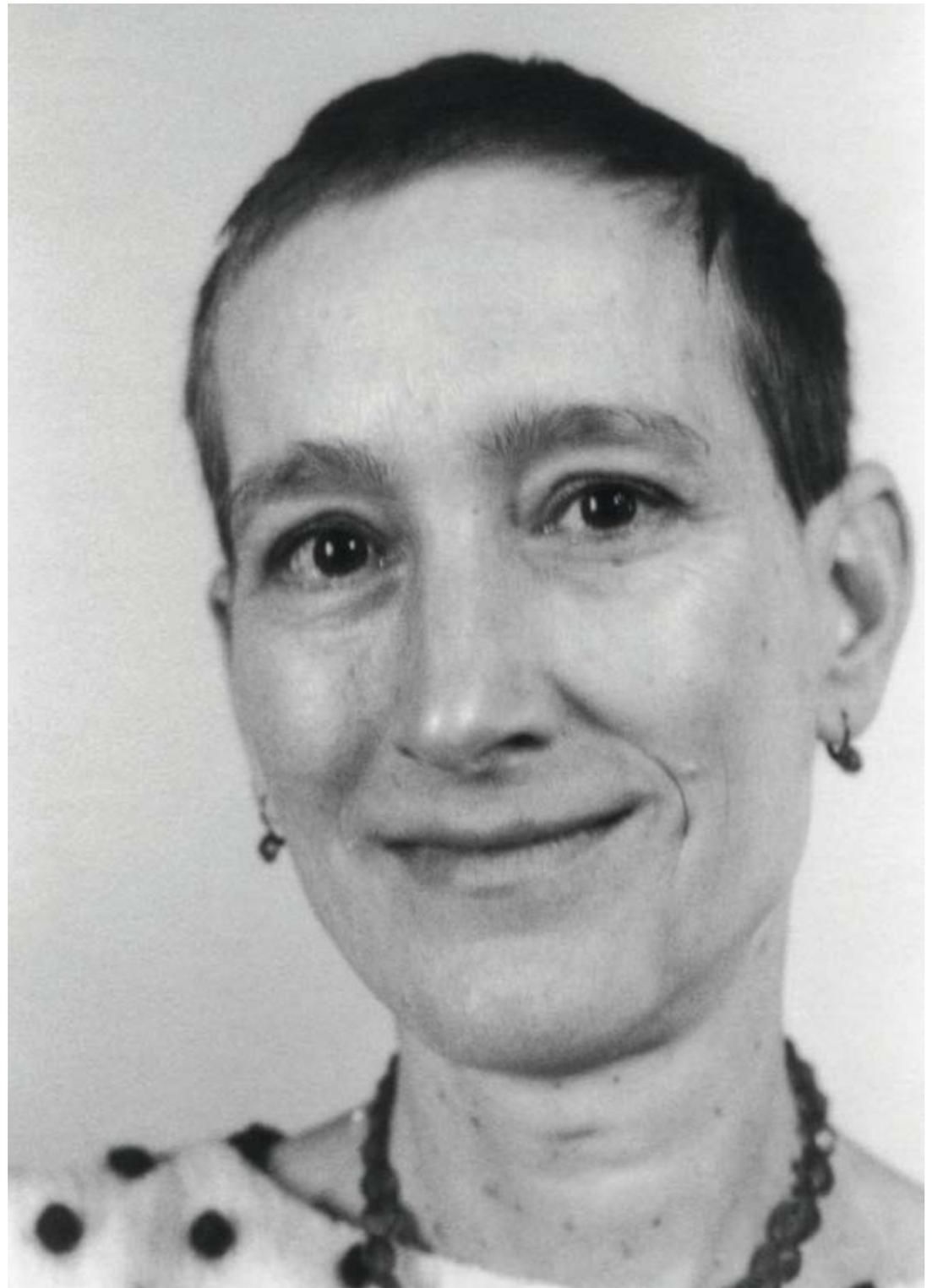
I meet Morgan and Phoebe on the beach at Lake Wanaka in New Zealand. I am walking around with my hawker's tray at the opening of a festival when the two women suddenly appear before me. Morgan has a mental disability. I like the way Phoebe doesn't explain the situation to me. She says that she always lets other people figure things out with her sister on their own. Phoebe tells me that the way people treat Morgan says a lot about the people themselves. Phoebe, who is the big sister in this constellation despite being six years younger, admires Morgan - for her inner peace and brutal honesty. But it also hurts Phoebe to see Morgan struggle and suffer because she is unable to express certain things the way she wants to. Morgan says: "I think I'm lucky to be alive. Because I can ride, ski, swim and bike. Other people in their lives are not happy or having fun, they're always sad."

Two Sisters, Wanaka, 2017











Julia ist an einer besonders aggressiven und seltenen Form von Leukämie erkrankt. Nur eine Stammzellentransplantation kann ihr Leben retten. Kurz bevor ihr Knochenmark mit Medikamenten, Chemotherapie und Bestrahlung zerstört wird, lässt sie sich von mir fotografieren. Julia sagt, dass sie so viel Schönes in ihrem Leben erlebt habe, dass sie glaube, das Leben loslassen zu können, wenn es sein müsse. Einzig der Gedanke, dass sie ihre Kinder dann nicht mehr beim Aufwachsen begleiten könne, sei für sie unerträglich.

Frau mit Ohrringen, Oberndorf/Neckar, 2020

Julia suffers from an especially aggressive and rare form of leukaemia. Only a stem-cell transplantation can save her life. Right before she has her bone marrow destroyed by drugs, chemotherapy and radiation, she lets me take her picture. Julia says she has experienced so many beautiful things that she feels she can let go of life if it comes to that. What she can't stand the thought of is not being there to watch her children grow up.

Woman with Earrings, Oberndorf/Neckar, 2020

Julia hat überlebt. Am Jahrestag ihrer Stammzellentransplantation fotografiere ich sie erneut. Julia sagt, dass sie unendlich froh sei, weiter am großen Theater des Lebens teilnehmen zu dürfen. Es geht ihr sehr gut und sie schreibt mir vom Glück der ersten Male: „Das Glück - Der ersten Male - Eigentlich Kindern vorbehalten - Das erste Mal Eis essen - Das erste Mal in die Welt fahren - Das erste Mal das Meer sehen - Und baden - Das erste Mal ...“

Frau mit Ohrringen, Oberndorf/Neckar, 2022

Julia has survived. On the one-year anniversary of her stem-cell transplantation I photograph her again. Julia says that she is infinitely happy to be able to keep taking part in the great theatre of life. She is doing really well and writes to me about the joy of first times: “The joy - Of first times - Something usually reserved for children - Eating ice cream for the first time - Taking a trip for the first time - Seeing the ocean for the first time - And swimming - For the first time ...”

Woman with Earrings, Oberndorf/Neckar, 2022

Volker Gerling, geboren 1968 in Hilden, Nordrhein-Westfalen, studierte an der Filmhochschule Konrad Wolf in Potsdam-Babelsberg Regie und Kamera (Abschluss). Er arbeitet seit 1998 als freier Künstler an der Schnittstelle zwischen Fotografie, Film und Performance.

Mit seinem Bühnenprogramm, das auf den Erfahrungen und Begegnungen seiner Wanderschaften basiert, gastierte Gerling bisher auf Kunst- und Theaterfestivals in 30 Ländern auf vier Kontinenten. 2015 wurde er mit dem Total Theatre Award des Edinburgh Festival Fringe ausgezeichnet. Die Ausstellung und Publikation im Rahmen von INN SITU ist die erste umfassende Präsentation seiner Arbeit im Kontext bildender Kunst. Der Künstler lebt mit seiner Familie in der Schorfheide bei Berlin.

Volker Gerling, born in Hilden, North Rhine-Westphalia, in 1968, studied directing and cinematography at the Konrad Wolf Film Academy in Potsdam-Babelsberg and graduated with a degree in cinematography. Since 1998, he has worked at the interface between photography, film and performance.

With his stage show, which is based on the experiences and encounters from his walks, Gerling has performed to date at art and theatre festivals in some 30 countries on four continents. In 2015 he won the Total Theatre Award at the Edinburgh Fringe Festival. The exhibition and publication in conjunction with INN SITU constitute the first comprehensive presentation of his work in a visual arts context. Volker Gerling lives with his family in the Schorfheide near Berlin.



## INN SITU – Fotografie, Musik, Dialog

Im Rahmen dieser Reihe laden wir international tätige Fotokünstlerinnen und -künstler in die Region Tirol/Vorarlberg ein, jeweils eine Ausstellung als Reflexion dieser Begegnung neu zu entwickeln. Außenblick trifft auf Innensicht. Die Fotografie als Strategie, mit den Augen des anderen auf das Eigene zu blicken. Unser Schwerpunkt liegt dabei auf künstlerischen Positionen, bei denen der Prozess der Wahrnehmung und die Entwicklung der Arbeit vor Ort zentrale Bestandteile des Werks darstellen. Parallel dazu laden wir heimische Musikschaaffende aus der Region ein, in künstlerischer Resonanz auf die fotografischen Arbeiten jeweils ein Konzert neu zu erarbeiten. Abgerundet wird der dramaturgische Dreiklang mit einer kommentierenden Dialogreihe aus Wissenschaft und Alltagskultur. Alle Ausstellungen und Konzerte von INN SITU sind eigens für das BTV Stadtforum entwickelte Arbeiten.

## INN SITU – Photography, Music, Dialogue

For this series, we invite international art photographers to Tyrol and Vorarlberg to develop new exhibitions which reflect their encounters with the region. Outside view meets inside perspective. Photography as a strategy for viewing our own world through the eyes of others. We focus on artistic approaches in which the processes of perception and the development of the work on site both constitute important elements of the work itself. Alongside this, we invite local musicians from Tyrol and Vorarlberg to develop a new concert in artistic resonance with the photographic works. A series of commentaries in the form of dialogues, which draw on scholarly and mainstream culture, complete the dramaturgical triad. All INN SITU exhibitions and concerts feature works which have been specifically developed for the BTV Stadtforum.

Diese Publikation erscheint zur Ausstellung  
Volker Gerling  
PORTRAITS IN MOTION  
6.4. – 16.7.2022  
BTV Stadtforum Innsbruck

#### Ausstellung

Künstlerische Leitung: Hans-Joachim Gögl /  
Ausstellungsmanagement: Indira Uteuova,  
Verena Wachter, Saskia Danae Nowag /  
Video-Dokumentation: Thomas Osl,  
STUMMLAUT Tonstudio / Ausstellungs-  
ansichten: Bernd Schuller /  
Besucherservice: Elisabeth Bittenauer,  
Saskia Danae Nowag, Angelika Schafferer,  
Indira Uteuova, Verena Wachter

#### Publikation

Herausgeber: Hans-Joachim Gögl,  
BTV Stadtforum Innsbruck /  
Gestaltung: Studio Mut, Thomas Kronbichler,  
Martin Kerschbaumer, Anni Seligmann /  
Redaktion: Hans-Joachim Gögl,  
Verena Wachter / Texte: Hans-Joachim Gögl,  
Christoph Benjamin Schulz, Volker Gerling

Alle Arbeiten © Volker Gerling

Druck: Athesia-Tyrolija Druck GmbH,  
Innsbruck; Auflage: 750

© 2022 INN SITU

– Fotografie, Musik, Dialog  
BTV Kunst und Kultur  
Alle Rechte vorbehalten.  
Printed in Austria.

FOTOHOF edition, Band 328  
ISBN 978-3-903334-28-1

**BTV**

Kunst und Kultur



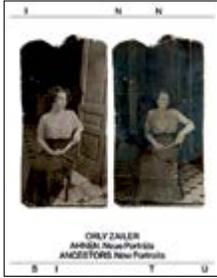
**GENAU DA!  
Innsbruck: Sieben  
erste Begegnungen**

Studierende der Klasse für  
Fotografie und Medien  
von Joachim Brohm an der  
HGB Leipzig.  
ISBN 978-3-902993-66-3  
FOTOHOF edition  
Band 266



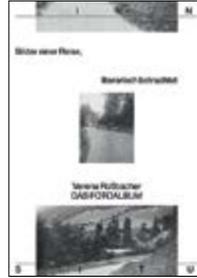
**Roos van Haften  
LIGHT WORKS  
Re-Risch-Lau**

ISBN 978-3-903334-16-8  
FOTOHOF edition  
Band 316



**ORLY ZAILER  
AHNEN. Neue Porträts**

ISBN 978-3-902993-75-5  
FOTOHOF edition  
Band 275



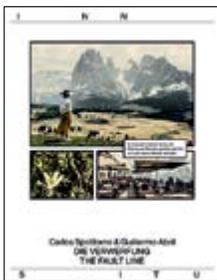
**Verena Roßbacher  
DAS FOTOALBUM  
Bilder einer Reise,  
literarisch betrachtet**

ISBN 978-3-903334-27-4  
FOTOHOF edition  
Band 327



**MELANIE MANCHOT  
Mountainworks  
(Montafon)**

ISBN 978-3-902993-83-0  
FOTOHOF edition  
Band 283



**Carlos Spottorno &  
Guillermo Abril  
DIE VERWERFUNG**

ISBN 978-3-902993-92-2  
FOTOHOF edition  
Band 292

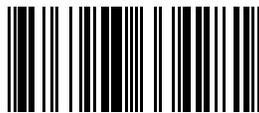


**Bettina von Zwehl  
WUNDERKAMMER**

ISBN 978-3-903334-01-4  
FOTOHOF edition  
Band 301

6.4. – 16.7.2022

BTV Stadtforum Innsbruck



FOTOHOF edition, Band 328

ISBN 978-3-903334-28-1