



PHOTO AWARD

BMW
PHOTO AWARD
LEIPZIG

20
24

MdbK

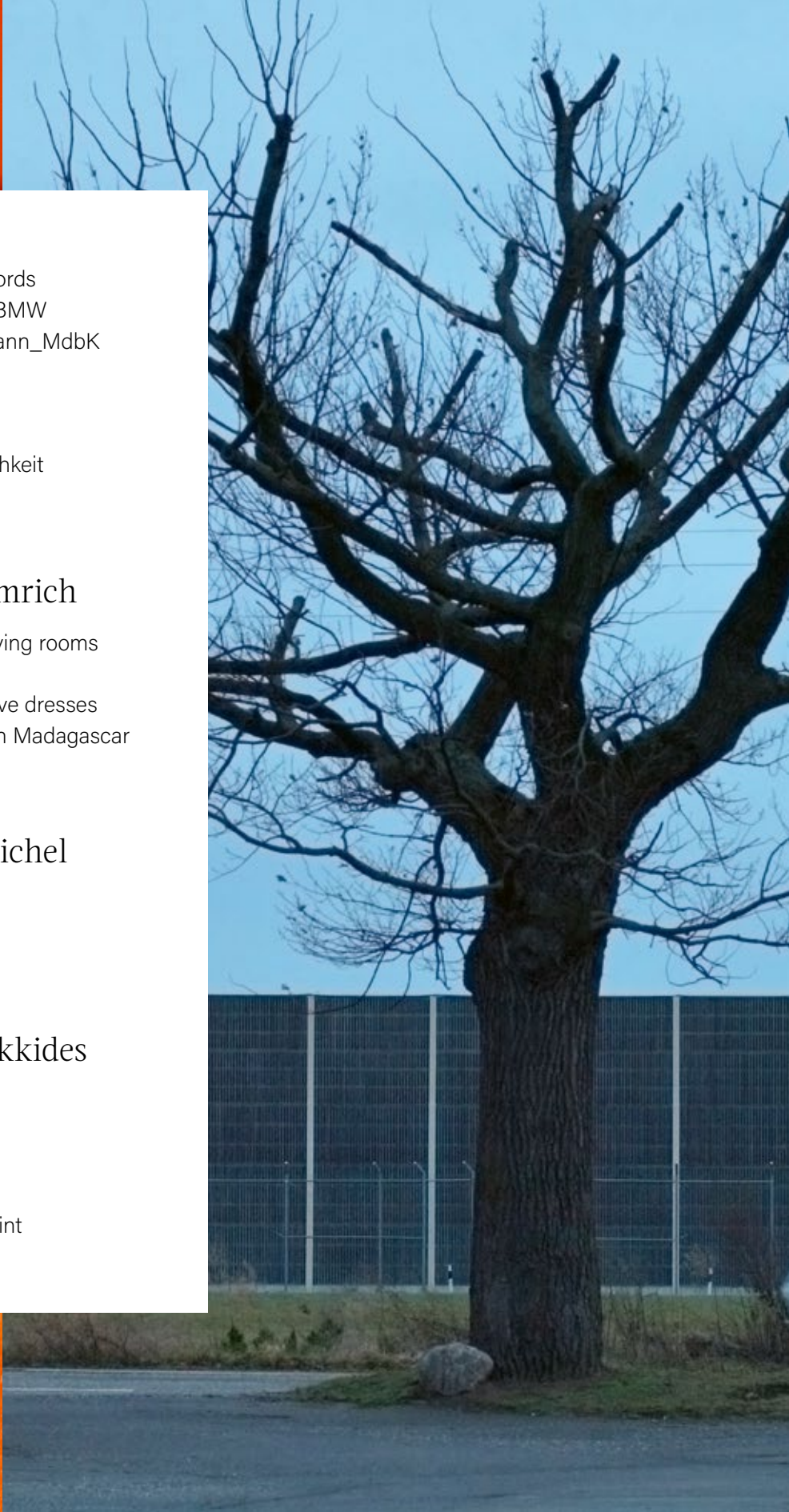
Margit Emmrich
Susanne Keichel
Stephan Takkides

Im Auftrag der Stadt Leipzig
herausgegeben von_On behalf
of the City of Leipzig edited by

Stefan Weppelmann
und_and Philipp Freytag
Museum der bildenden
Künste Leipzig

Sandstein Verlag

PRO
TOD
AWARD
20
24



Vorworte_Forewords
6 Ilka Horstmeier_BMW
8 Stefan Weppelmann_MdbK

Philipp Freytag
10 Bilder der Wirklichkeit
Images of Reality

Margit Emmrich

32 Wohnzimmer_Living rooms
39 Berlin
45 Festkleider_Festive dresses
52 In Madagaskar_In Madagascar
58 Biografie_CV

Susanne Keichel

62 Schule_School
76 Arbeit_Work
88 Biografie_CV

Stephan Takkides

92 Naturalization
118 Biografie_CV

120 Impressum_Imprint

Philipp Freytag

Bilder der Wirklichkeit Images of Reality

DREI KONZEPTE DOKUMENTARFOTOGRAFISCHER
AUTORSCHAFT_THREE CONCEPTS OF DOCUMENTARY
PHOTOGRAPHIC AUTHORSHIP

Margit Emmrich, Susanne Keichel und Stephan Takkides, die drei Preisträger*innen des BMW Photo Award Leipzig 2024, setzen sich in ihrer künstlerischen Arbeit mit aktuellen gesellschaftlichen Fragen auseinander. Alle drei nutzen zu diesem Zweck dokumentar-fotografische Mittel. Timm Starl hat in seiner Definition des Begriffs darauf hingewiesen, dass jede Fotografie ein Dokument ist, da »sie auf etwas verweist, das gewesen ist«. »Insofern ist ›dokumentarische Fotografie‹ ein ungenauer Terminus.«¹ Um hier Abhilfe zu schaffen, unterscheidet Starl zwischen drei Varianten dokumentarischer Fotografie, der archivalischen, der dokumentaristischen und der konzeptuellen.² »Dabei überwiegt bei der ersten die Absicht, sich einen mehr oder weniger repräsentativen Überblick zu verschaffen, bei der zweiten, Erscheinungen aus durchaus subjektiver Sicht zu beschreiben und bei der dritten, sich eines dokumentarischen Stils sozusagen als Geste zu bedienen. Bei der archivalischen Variante werden Gegenstände und Vorgänge in ihrem Aussehen, Auftreten oder in ihrer Entwicklung

möglichst umfassend und genau [...] aufgezeichnet, so dass das gewonnene Material bis zu einem gewissen Grad analytischen Ansprüchen genügt. Bei der dokumentaristischen Variante werden Erscheinungen im Hinblick auf ihre Wirkung, die sie auf den oder die BildautorIn ausüben, dargestellt, wobei deren individuelle Erfahrungen und das aktuelle Empfinden maßgebend die Wahl der Motive und die kompositorischen Elemente bestimmen. Bei der konzeptuellen Variante wird eine Vorgehens- oder Betrachtungsweise gewählt, ohne auf die Funktion des Gegenstands, das Verhalten von Personen oder das jeweilige Erscheinungsbild der Motive Rücksicht zu nehmen. [...] Die Sichtweise der BildautorInnen könnte man – etwas plakativ – auch dermaßen skizzieren, dass im ersten Fall die Erscheinungen von außen und möglichst nüchtern registriert werden, im zweiten Fall der oder die FotokünstlerIn zwischen die Personen oder Dinge tritt und bei deren Anblick den eigenen Empfindungen Ausdruck verleiht, und im dritten Fall die Bildobjekte, die ins auktoriale Blickfeld treten, nach einem einheitlichen Muster fotografisch arrangiert werden.«³

With their artistic work, the three winners of the BMW Photo Award Leipzig 2024, Margit Emmrich, Susanne Keichel und Stephan Takkides, engage with current social issues. In pursuing this aim, all three use documentary photography. As he came up with his definition of this term, Timm Starl indicated that every photograph is a document because "it refers to something that existed [...]" Hence, 'documentary photography' is an inexact term."¹ In an attempt to solve this problem, Starl differentiates between three varieties of documentary photography: archival, documentaristic, and conceptual.² "In the first case, the intention is to gain a more or less representative overview; with the second, to describe phenomena from a relatively subjective point of view; and in the third, to employ a documentary style as a gesture of sorts. In the archival variant, objects and processes are recorded as comprehensively and accurately as possible in terms of their appearance, occurrence or development [...] so that the material satisfies analytical requirements to a certain extent. With the documentarian variant, phenomena are rendered with regard to the effect they have on the picture's author, his/her individual experiences, and their current perception, which determines the choice of motifs and compositional elements. In the conceptual variant, a method of approaching or viewing things is chosen regardless of the object's function, people's behaviour, or the appearance of each motif. [...] The author's perspective could also be outlined – somewhat boldly – in a way that in the first case, appearances are perceived externally and as objectively as possible, in the second case, the photographer artist themselves steps between people or things and expresses their own feelings in their presence, and in the third case, the image objects that enter the author's field of vision are arranged photographically in a uniform pattern."³

Margit Emmrichs Werk wurzelt unverkennbar in der ebenso vielgestaltigen wie einflussreichen Tradition der humanistisch geprägten sozialdokumentarischen Fotografie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der Begriff bezeichnet zweierlei: eine bestimmte reportagehafte Bildsprache (nah an den Menschen, in der Regel aufgenommen mit einer Kleinbildkamera in Schwarzweiß), aber eben auch eine bestimmte formwerdende Haltung zum Sujet, ein Ethos: das Streben nach soziologisch exakten, aufrichtigen und möglichst repräsentativen Bildern des Menschen an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit, getragen von Empathie und Respekt. Für die Repräsentativität und die soziologische Exaktheit bürgt die Fotografin als Autorin. Kai Uwe Schierz erkennt in diesem Ansatz ein Charakteristikum der »Leipziger Schule der Fotografie«, wie sie sich vor allem in den Fotoklassen der Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) ausgebildet habe.⁴ Margit Emmrich hat ihr Studium an der HGB 1969 begonnen, und sie beendete es 1974 mit dem Diplom, gefolgt von einer Aspirantur zwischen 1976 und 1978. Ihre Studienzeit fiel somit in die letzten Jahre vor der Neuorientierung des Studiengangs in Richtung einer stärker künstlerisch orientierten Auffassung des Mediums unter Peter Pachnicke.⁵

Am Beginn des Schaffens von Margit Emmrich steht ihre Diplomarbeit, ein Buch zum Thema Pubertät mit dem Titel *Die Zeit dazwischen* (1974). Sie dokumentiert darin die Zeit des Übergangs von der Kindheit ins Erwachsenenleben mit großer Sensibilität, zugleich aber ohne jede Gefühligkeit. Wir begegnen den Jugendlichen in allen erdenklichen Situationen, in der Schule, zu Hause, in der Freizeit, sehen ihre Posen, den Über-schwang, aber auch die Ängste und Unsicherheiten. Einige Jahre später unternahm Evelyn Richter gemeinsam mit dem Berliner Entwicklungspsychologen Hans-Dieter Schmidt ein vergleichbares Projekt – *Entwicklungswunder Mensch* – über die frühkindliche Entwicklung, an dem Margit Emmrich maßgeblich beteiligt war.

Margit Emmrich's work is unmistakably rooted in the equally varied and influential tradition of humanist, social documentary photography from the second half of the 20th century. This term characterizes two things: a certain visual language tied to reportage (close to the people, normally black and white, taken with a 35mm camera), as well as a certain formative attitude toward the subject, an ethos: the strive for sociologically accurate, sincere and representative images of a specific place at a specific time, sustained by empathy and respect. The essential focus is on human dignity. This shapes the photographer's attitude toward the people being portrayed – and it is required from all of us, from society. As an author, the photographer vouches for representativity and sociological accuracy. In this approach, Kai Uwe Schierz recognizes a characteristic of the Leipzig School of Photography, as it emerged from the photo classes at the Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB), the Academy of Fine Arts.⁴ Margit Emmrich began her studies at the HGB in 1969, completing her degree in 1974, followed by a traineeship from 1976 to 1978. Her time there coincided with the years leading up to the program's reorientation toward a more artistic approach to the medium under Peter Pachnicke.⁵

Neben der dokumentarischen Exaktheit ist der laborierte Umgang mit dem Medium Fotobuch ein weiteres Charakteristikum der Absolvent*innen der HGB. *Die Zeit dazwischen* enthält neben den Fotografien auch einen Sachtext sowie zwei Gedichte und Tagebuchnotizen. Fachlichen Rat erhielt Margit Emmrich von der Psychologin Regina Pauls, Professorin für Musikpädagogik und Musikpsychologie an der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« in Leipzig. Im Ergebnis ist Emmrichs Buch dreierlei: ein Dokument des Aufwachsens in der DDR Mitte der 1970er Jahre, eine überaus genaue, letztlich zeitlose, empathische Studie über die Pubertät und ein beeindruckendes Zeugnis für die differenziert argumentierende Dokumentarfotografie an der HGB. Arno Fischer reproduzierte das bis dato unveröffentlicht gebliebene Buch später und nutzte es als Exempel für seine Lehre.

Einen vergleichbaren Ansatz wie in ihrem Diplombuch verfolgte Margit Emmrich auch in der Serie *Berlin im Frühling* (1979), die nach Aussage der Fotografin im Zusammenhang mit einem Projekt des Instituts für Volkskunde an der Humboldt-Universität Berlin zum Thema *Proletarische Lebensbedingungen heute* entstanden ist (S. 39–44). Zusammengekommen ergeben die schwarzweißen Kleinbildfotografien aus dem Nordosten Berlins ein facettenreiches Bild der Stadt und ihrer Bewohner an einem zufällig gewählten Frühlingsnachmittag Ende der 1970er Jahre.

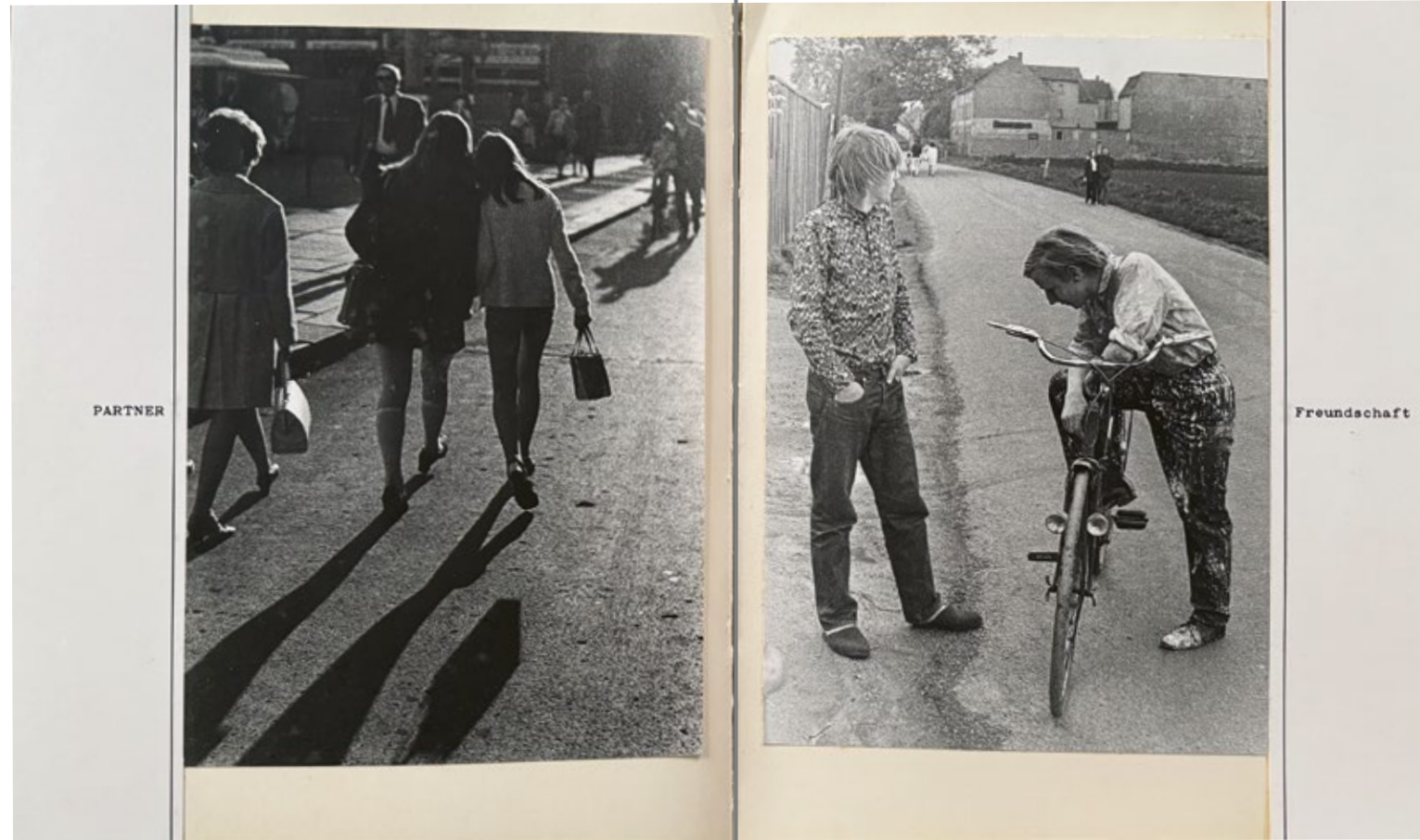
Margit Emmrich's oeuvre began with her degree project, a book on the subject of puberty with the title *Die Zeit dazwischen* [The Intervening Time]. Here Emmrich documented the time of transition between childhood and adulthood with great sensitivity, but simultaneously without sentimentality – openly, though not whitewashing, but still sustained by empathy and respect. We encounter young people in every possible situation – at school, at home, in their leisure time – see their poses, their exuberance, as well as fears and insecurities. A couple of years later, Evelyn Richter, along with the Berlin-based developmental psychologist Hans-Dieter Schmidt, started a similar project about early childhood development – *Entwicklungswunder Mensch* [The Wonder of Human Development] – to which Margit Emmrich contributed many photographs.

Beyond its documentary precision, the elaborate use of the photobook is also characteristic of HGB graduates. *Die Zeit dazwischen* contains photographs as well as a non-fiction text, two poems, and diary entries. Margit Emmrich received professional advice from the psychologist Regina Pauls, Professor of Music Education and Music Psychology at the Felix Mendelssohn Bartholdy Academy of Music and Theatre in Leipzig. The resulting book is three things at once: a document of growing up in the GDR of the mid-1970s, an extremely accurate, ultimately enduring and empathic study of puberty, and an impressive testimony to the differentiated documentary photography produced at the HGB. Arno Fischer duplicated the book, which is to date still unpublished, and used it as an example for his teaching.

Margit Emmrich took a similar approach as to that book in her series *Berlin im Frühling* [Berlin in Spring] (1979), which the photographer said was created as a part of a project on the topic *Proletarian Living Conditions Today* with the *Institut für Volkskunde* [Institute for Cultural Anthropology] at Berlin's Humboldt University (p. 39–44). Together, the black and white 35 mm photographs from northeast Berlin produce a multifaceted picture of the city and its inhabitants on a random spring afternoon at the end of the 1970s.

There is a narrative structure to both Margit Emmrich's study of puberty and her series *Berlin in Spring*. In other groups of work, though, she pursues a comparative approach. In 1972/73, for example, she encouraged students in the 7th and 8th grade at a school in Leipzig's Stötteritz neighbourhood to take two self-portraits of themselves a year apart using the camera's self-timer. These were integrated into her degree book project. Their poses were freely chosen. Their position was marked by a chalk circle. The photographer was not herself present when the picture was taken. She stated that she was interested in exploring the "status of visual appearance [...] within a group [...] at a specific [historical] point in time," expressed in aspects "such as bodily shape, clothing, hairstyle, etc. [...] What do posture, gaze and gesture tell us about someone between childhood and adulthood, the attempts to fit in, the independence, the different temperaments? What do I find out about the development of personalities, what has stayed the same, and what has changed by repeating the portraits one year later?"⁶ In 2011/12, almost 40 years later, the photographer repeated this experiment in the same place, once again with students from the 7th and 8th grade.

Another example of this kind of comparative study by Margit Emmrich are the *Wohnzimmerporträts* [living room portraits] taken in colour in the mid-1970s, using an old wooden large-format camera (p. 32–38). For Emmrich it was important to depict as broad a swath from the population as possible. This was true of the professions as well as the age of the people depicted. This group of works was inspired by a project from the research group for colour photography in the Central Commission for Photography [Zentrale Kommission Fotografie] led by Wolfgang G. Schröter. Most of the photographs were taken in Leipzig, some others in the Magdeburger Börde region, where the photographer had briefly supervised a group of students during her training at the HGB. The method became popular. A few years later, Herlinde Koelbl took a look inside West German living rooms, published in 1980 under the title *Das deutsche Wohnzimmer* [The German Living Room].



Margit Emmrich
Die Zeit dazwischen. Dokumente
zur Pubertät, 1974 (unveröffentlicht)

The Intervening Time. Documents
on puberty, 1974 (unpublished)

Margit Emmrichs Studie zur Pubertät und ihre Serie *Berlin im Frühling* sind erzählerisch aufgebaut. In anderen Werkgruppen verfolgt sie hingegen das Konzept einer Vergleichsstudie. 1972/73 zum Beispiel ermunterte sie Schüler*innen einer 7. bzw. 8. Klasse an einer Schule in Leipzig-Stötteritz, per Selbstauslöser im Abstand von einem Jahr zwei Selbstporträts von sich aufzunehmen, die auch Eingang in ihr Diplombuch fanden. Die Posen durften frei gewählt werden. Ein Kreidekreis markierte die Position. Die Fotografin selbst war zum Zeitpunkt der Aufnahme nicht im Raum. Nach eigenem Bekunden ging es ihr darum, den »Status der optischen Erscheinung [...] innerhalb einer Gruppe [...] zu einem bestimmten [historischen] Zeitpunkt« zu erkunden, ausgedrückt in Aspekten »wie Körperform, Kleidung, Frisur etc. [...] Was erzählen Haltung, Blick und Gestus über das Ich zwischen Kindheit und Erwachsensein, die Anpassungsbestrebungen, die Unabhängigkeit, die unterschiedlichen Temperamente? Was erfahre ich durch die Wiederholung

In 1983, and once again following German unification in 1993, Christian Borchert also devoted himself to the same theme in East Germany. In contrast to Emmrich, both of them worked in black and white. While Koelbl's approach was similar to Emmrich's, Borchert concentrated more on the people portrayed, depicting them using an en face approach and at the same time providing less contextual information, for example regarding the rooms' size and furnishings.

Margit Emmrich started working on *Frauen in Festkleidern* [Women in Festive Dresses] (p. 45–51) in the GDR (1977/78) and continued this series after her emigration in West Germany (1981/82). In this way, she also offers the opportunity for comparison across the German border. The women themselves chose the clothing and the space in their living room. Because a one-second exposure time was chosen by the photographer for conceptual reasons, the poses appear deliberately static, and, as a consequence, demonstrative. From a sociological and historical perspective, the *Living Room Portraits* as well as *Women in Festive Dresses* are important contemporary documents. The interior design, clothing, hairstyles and attitudes of the women wearing them reflect their individual as well as contemporary tastes. This demonstrates the strength of photography as a medium of social self-reflection. There is a balance between individuality and collectivity. The portraits of women in particular testify to the desire for individuality and taste. However, when comparing the individual images – especially when they are presented as tableaux – the personal individuality is relativized without being completely absorbed by the collective.

With *In Madagascar* (2017), Margit Emmrich connects with her works from the 1970s and early 1980s in several respects (p. 52–57). Here, she also works with the aim of making a social documentary. Unlike her early work, however, these are not large-scale projects conceived in advance and based on research, but spontaneous individual images. The photographer is moving within an unfamiliar environment. The pictures are the result of looking at a culture that is foreign to her, albeit not entirely unknown.

Completely different aspects of Margit Emmrich's work are revealed in *Industrial Floors* (2009). The documentary content of the pictures here takes on a markedly different form. Without any additional information about the context in which they were created, we see only abstract forms reminiscent of the contours of animals and people from a distance. Emmrich photographed the floors in industrial factories in Leipzig that were shuttered after 1990. In this respect, they tell of the social upheaval of the time and are also testimonies of (inter-)personal situations.

Margit Emmrich's documentary groups of works are conceived as inventories of a distinct historical and geographical situation, in other words, of a specific group of people in a specific place at a specific time. However, they also clearly point beyond their respective time of origin and are universally valid testimonies of humanity. Like most documentary photographers, Margit Emmrich has intensively explored the question of how to create authentic images. Kai Uwe Schierz emphasizes that such an attitude is decidedly political, especially under the conditions of dictatorship: "Insisting on the truthfulness of one's own observations was tantamount to a refusal of the demands of Socialist Realism and the common images in the mass media, the price of which was often considerable restrictions when attempting to make one's own work public."⁷

in Leipzig, einige aber auch in der Magdeburger Börde, wo sich die Fotografin während ihrer Aspirantur vorübergehend als Betreuerin einer Gruppe Studierender aufgehalten hatte. Die Methode machte Schule. Wenige Jahre später blickte Herlinde Koelbl in westdeutsche Wohnzimmer, veröffentlicht 1980 unter dem Titel *Das deutsche Wohnzimmer*. 1983 und dann erneut 1993 nach dem Ende der DDR widmete sich Christian Borchert in Ostdeutschland mit seinen *Familienporträts* demselben Thema. Beide arbeiteten im Gegensatz zu Emmrich in Schwarzweiß. Während Koelbl einen vergleichbaren Ansatz wie ihre ostdeutsche Kollegin verfolgte, konzentrierte sich Borchert stärker auf die Porträtierten, bildete sie in strenger Frontalität ab und bot so zugleich weniger Kontextinformationen, etwa bezüglich der Größe und Einrichtung der Räume.

An der Werkgruppe der *Frauen in Festkleidern* (S. 45–51) hat Margit Emmrich zunächst in der DDR (1977/78) und nach ihrer Ausreise auch in der BRD (1981/82) gearbeitet. Insofern bietet sie Raum für grenzüberschreitende Vergleiche. Die Frauen wählten ihre Bekleidung und den Platz in ihrem Wohnzimmer selbst aus. Da die Fotografin aus konzeptionellen Gründen als Belichtungszeit eine Sekunde gewählt hatte, erscheinen die Posen eher statisch und damit demonstrativ. Aus soziologischer Sicht wie bildgeschichtlich stellen sowohl die *Wohnzimmerporträts* als auch jene der *Frauen in Festkleidern* wichtige Zeitdokumente dar. In der Inneneinrichtung, der Kleidung, den Frisuren und den Haltungen der Menschen bildet sich neben dem individuellen immer auch der Zeitgeschmack ab. Hier zeigt sich die Stärke der Fotografie als Medium gesellschaftlicher Selbstreflexion. Dabei halten sich Individualität und Kollektivität die Waage.

der Aufnahmen nach einem Jahr über die Entwicklung der Persönlichkeiten, das Gleichgebliebene und das Veränderte?⁶ Knapp 40 Jahre später, 2011/12, wiederholte Margit Emmrich diese Versuchsanordnung an selber Stelle, wiederum mit Schüler*innen einer 7. bzw. 8. Klasse.

Ein weiteres Beispiel für diese Art von Vergleichsstudie sind die *Wohnzimmerporträts*, Farbfotografien, an denen Margit Emmrich ab Mitte der 1970er Jahre mit einer alten hölzernen Großformatkamera arbeitete (S. 32–38). Wichtig war es ihr, ein möglichst breites Spektrum der Bevölkerung abzubilden. Das betraf sowohl die Berufe als auch das Alter der dargestellten Personen. Angeregt worden war die Werkgruppe durch ein Projekt der von Wolfgang G. Schröter geleiteten Arbeitsgruppe für Farbfotografie in der Zentralen Kommission Fotografie. Die meisten Aufnahmen entstanden

Mit *In Madagaskar* (2017) knüpft Margit Emmrich in mehrerlei Hinsicht an ihre Arbeiten der 1970er und frühen 1980er Jahre an (S. 52–57). Auch hier arbeitet sie aus einem sozialdokumentarischen Impetus heraus. Ähnlich wie in ihren Berlinfotos interessiert sich Margit Emmrich für die Menschen, für jede*n einzelne*n wie für die Gesellschaft als Ganzes. Anders als in ihrem Frühwerk handelt es sich jedoch nicht um groß angelegte, im Voraus konzipierte und über mehrere Monate konsequent ausgearbeitete Projekte, sondern um spontane Einzelbilder. Die Fotografin bewegt sich in einer ihr unvertrauten Umgebung. Die Bilder sind das Resultat des Blicks auf eine andere, ihr fremde, wenn auch nicht gänzlich unbekannte Kultur.

Ganz andere Aspekte des Schaffens von Margit Emmrich offenbaren die *Industriefußböden* (2009). Hier zeigt sich der dokumentarische Gehalt der Bilder erst auf den zweiten Blick. Ohne zusätzliche Informationen über den Entstehungszusammenhang sehen wir nur abstrakte, von Ferne an die Konturen von Tieren oder Menschen erinnernde Formen. Aufgenommen hat Emmrich die Fußböden in nach 1990 stillgelegten Industriebetrieben in Leipzig. Insofern erzählen sie von der sozialen Umbruchsituation dieser Zeit und sind eben auch Zeugnisse (mit-)menschlicher Situationen.



Christian Borchert
Familie M. (Diplomingenieur für Elektrotechnik,
Stenotypistin/Ökonomin), Cottbus, 1983

Family M. (Electrical engineer, Shorthand
typist/Economist), Cottbus, 1983



Die breit angelegten dokumentarischen Werkgruppen von Margit Emmrich sind konzipiert als Bestandsaufnahmen einer historisch und geografisch distinkten Situation, mit anderen Worten: einer bestimmten Gruppe von Menschen an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit. Zugleich aber weisen sie deutlich über ihre jeweilige Entstehungszeit hinaus, sind allgemeingültige Zeugnisse menschlichen Seins. So hat sich Margit Emmrich, wie die meisten dokumentarisch arbeitenden Fotograf*innen, intensiv mit der Frage auseinandergesetzt, wie sie zu authentischen Bildern gelangen kann. Kai Uwe Schierz weist daraufhin, dass eine solche Haltung gerade unter den Bedingungen der Diktatur dezidiert politisch war: »Das Insistieren auf der Wahrfähigkeit der eigenen Beobachtungen kam einer Verweigerung gegenüber den Anforderungen des Sozialistischen Realismus und den gängigen Bildern in den Massenmedien gleich, nicht selten bezahlt mit erheblichen Einschränkungen beim Versuch, die eigenen Arbeiten öffentlich zu machen.«⁷ Margit Emmrich war in der DDR zumindest seit ihrer Inhaftierung und der Ausreise in die Bundesrepublik als Fotografin quasi unsichtbar. Zuvor konnte sie einige ihrer Serien öffentlich zeigen, sei es in Zeitschriftenveröffentlichungen (Sibylle, 6/1978) oder in Ausstellungen wie der Berliner Internationalen Fotoausstellung. Im Juni 1978 erschien eine Auswahl der Wohnzimmerporträts außerdem in der britischen Zeitschrift Observer. Es wurde und ist hohe Zeit, sich ihrem Werk zuzuwenden.

Inside the GDR, Margit Emmrich became virtually invisible as a photographer, at least since her imprisonment and emigration to West Germany. She had previously been able to show some of her series publicly, whether in magazine publications (Sibylle, 6/1978) or in exhibitions such as the Berlin International Photo Exhibition (bifota). In June 1978, a selection of her living room portraits also appeared in the British magazine Observer. It was and is high time to give attention to her work.

Susanne Keichel

Susanne Keichel beschäftigt sich in ihrer fotografischen Arbeit immer wieder über längere Zeiträume mit drängenden gesellschaftlichen Fragen und deren Auswirkungen auf das Leben der Betroffenen. Dabei setzt sie in ihren frühen Serien *Oederaner Straße* und *Garten* in ihrem unmittelbaren Umfeld an. 7. Oktober 1977, Alexandria, †1. Juli 2009, Dresden, ein Kommentar (2010–2015) hat hingegen fremdenfeindlich motivierte Gewalt zum Thema und *Fluchtlinien* (ab 2015) den Alltag geflüchteter Menschen in Europa. In ihrer aktuellen dreiteiligen Werkgruppe *Soziale Gerechtigkeit* beschäftigt sich die Fotografin mit der strukturellen Ungerechtigkeit im deutschen Bildungssystem. Die beiden ersten Teile dieser Serie tragen die Titel *Schule* (2021–2023) und *Arbeit* (2023). Für *Schule* (S. 62–75) hat Keichel drei Jahre am Hauptschulstrang einer Dresdner Oberschule fotografiert, an der sie zeitgleich auch angestellt war. Wie ihre früheren Werkgruppen basiert auch diese auf einer intensiven Recherche und Vertrautheit mit den Verhältnissen vor Ort.

Susanne Keichel misstraut klassischen dokumentarischen Erzählformen. Ihre Serien haben keine Protagonist*innen, deren Alltag sie in verschiedenen als repräsentativ empfundenen Situationen mit der Kamera begleiten würde. Stattdessen bevorzugt sie eine gleichsam indirekte Form der Dokumentation durch die assoziative Aneinanderreihung

Susanne Keichel regularly uses her photography to engage with pressing social issues. In her early series *Oederaner Straße* and *Garten* [Garden], she focuses on her immediate surroundings. However, *October 7, 1977, Alexandria, † July 1, 2009, Dresden, a Commentary* (2010–2015) addressed xenophobic violence, and *Fluchtlinien* [Lines of Flight] (starting in 2015), the everyday lives of refugees in Europe. In *Social Justice*, her current three-part series, the photographer deals with structural injustice in the German educational system. The first two parts of the series are entitled *Schule* [School] (2021–2023) and *Arbeit* [Work] (2023). For *Schule* (p. 62–75), Keichel spent three years photographing the apprenticeship-track student at a secondary school in Dresden, where she was also employed at the time. Like her earlier groups of works, this one is based on intensive research and familiarity with the conditions on location.

Keichel is distrustful of classic documentary narrative forms. Her series have no protagonists whose everyday lives she would accompany with her camera in various representative situations. Instead, she relies on an indirect form of documentation, as it were, through an associative series of snapshots. In cinematic terms, Keichel consistently rejects the long shot, relying instead on a number of close-ups that are mostly cropped. Regarding this aspect, Andreas Prinzing speaks of an emphasis on the "selectivity of perspective. [...] Only a few of the compositions capture their subject in its entirety from a central position: in the majority of them, lines of perspective usually extend beyond the pictorial field and refer to what is outside of the picture."⁸

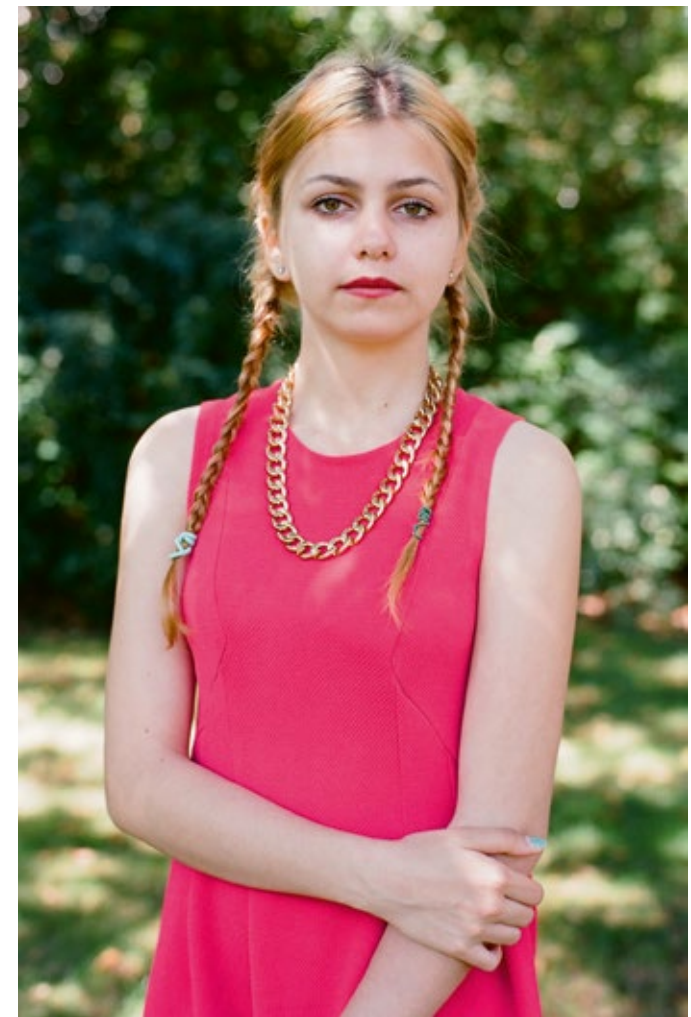
Views of the classrooms, the furniture and the blackboard are juxtaposed with portraits in which those who are sitting for the camera are only partially recognizable, if at all. Occasionally we only see isolated body parts like a hand or an arm. At other times, the protagonists turn away from the camera or their face is covered by a surgical mask. In addition, there are photographs of handwritten notes by the pupils and objects of everyday use like bottles, cans, smartphones and similar things. Keichel intentionally "takes in the details of the students' clothing, cosmetics, and wide range of other products."⁹

In an interview, she explains the selection of this motif by saying that the brand names and logos are "signs [...] of social belonging."¹⁰ The use of flash, the decision to take close-ups and the focus on expressive gestures make the documentary-style images appear staged and theatrical – like living pictures – which allows the photographer to create distance. She simultaneously places the emphasis on the aesthetics of the surfaces, their colours and geometric shapes. This demonstrative gesture is also characterized by the pronounced reduction of the images or, in other words, their concentration on a few pictorial elements, which are thus brought to the fore. Keichel achieves different effects with this stylistic device: First, the respective motifs are elevated to symbols. They stand for something: for example, for the coolness and unkindness of the classrooms or for the power of social attributions. Secondly, the illusion of immediacy is created: those depicted are given a voice. Their gestures and notes are reproduced verbatim, so to speak. Keichel pursues the same aim with a video belonging to the group of works entitled *Fragments sozialer Realitäten* [Fragments of Social Realities], 2023 (black and white; total length: 1:15:49 h), which consists of six student interviews in total. Some of these photos for this series (*School*) were taken during the Covid lockdowns. In addition to the general social reality of an urban secondary school in Saxony in the early 2020s, they also depict this particular historical moment, which shaped the everyday lives of all people, especially young people, for several years and whose after-effects are still felt today.

von Momentaufnahmen. Filmisch gesprochen, verweigert Keichel konsequent die Totale und setzt stattdessen auf eine Vielzahl von meist angeschnittenen Nahaufnahmen. Andreas Prinzing spricht diesbezüglich von einer Betonung der »Selektivität des Blickwinkels. [...] Die wenigsten Kompositionen erfassen ihren Gegenstand zentral in vollem Umfang: meist fluchten Perspektivlinien aus dem Bildfeld hinaus und verweisen auf ein Außerhalb des Bildes.«⁸

Ansichten der Klassenzimmer, des Mobiliars und der Tafel treten neben Porträts, auf denen die Dargestellten jedoch, wenn überhaupt, nur ansatzweise zu erkennen sind. Mal sehen wir nicht mehr als einzelne Körperteile wie eine Hand oder einen Arm. Ein andermal wenden sich die Protagonist*innen von der Kamera ab, oder ihr Gesicht wird von einer OP-Maske verdeckt. Hinzu kommen Aufnahmen von handschriftlichen Notizen der Schüler*innen und Gegenständen des täglichen Gebrauchs wie Getränkeflaschen und -dosen, Smartphones und dergleichen. Keichel nimmt bewusst »Details der Kleidung, Kosmetik und Produktwelt der Schüler*innen« in den Blick.⁹ In einem Interview begründet sie diese Motivwahl damit, dass die Markennamen und Logos als »Zeichen [...] für soziale Zugehörigkeit« stehen.¹⁰ Der Einsatz von Blitzlicht, die Entscheidung für Nahaufnahmen und die Konzentration auf expressive Gesten lassen die dokumentarisch intendierten Bilder inszeniert und theatral – wie Lebende Bilder – erscheinen, wodurch die Fotografin Distanz bewirkt. Zugleich betont sie die Ästhetik der Oberflächen, deren Farben und geometrische Formen. Diesem demonstrativen Gestus eigentümlich ist auch die ausgeprägte Reduktion der Bilder oder anders gesagt: deren Konzentration auf wenige, dadurch stark in den Vordergrund gerückte Bildelemente. So werden die Motive zu Symbolen erhoben. Sie stehen für etwas: zum Beispiel für die Kühle und Lieblosigkeit der Klassenräume oder für die Macht sozialer Zuschreibungen. Indem sie ihre Gesten und Notizen wiedergibt, bekommen die Dargestellten gewissermaßen eine Stimme. Dieselbe Absicht verfolgt Keichel mit einem

Susanne Keichel
Garten_Garden
2008/2016

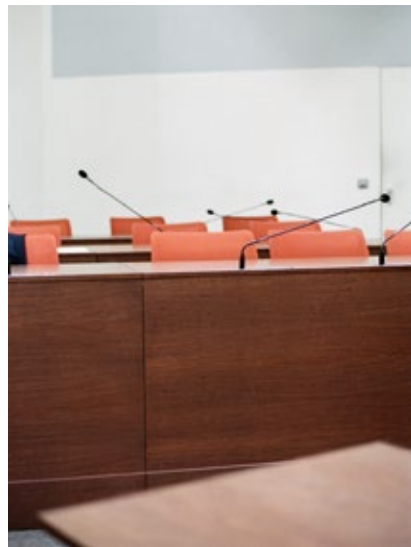


der Werkgruppe zugehörigen Video mit dem Titel *Fragmente sozialer Realitäten*, 2023 (schwarzweiß; Gesamtlänge: 1:15:49 h), das aus insgesamt sechs Interviews mit Schüler*innen besteht. Einige der Aufnahmen entstanden während des Corona-Lockdowns. Neben der allgemeinen sozialen Realität einer großstädtischen sächsischen Oberschule in den frühen 2020er Jahren zeigen sie also auch diesen besonderen historischen Moment, der den Alltag aller Menschen, gerade aber auch den der Jugendlichen über mehrere Jahre geprägt hat und dessen Nachwirkungen ihn noch heute prägen.

Denselben Prinzipien wie in ihren Aufnahmen aus der Dresdner Oberschule folgt Susanne Keichel auch in der Werkgruppe *Arbeit* (2023), für die sie in den sogenannten Werkkisten in den Duisburger Stadtteilen Bruckhausen und Marxloh fotografiert hat (S. 76–87). Die Werkkisten führen verschiedene Ausbildungs- und Berufsvorbereitungsprogramme durch und spielen somit eine wichtige Rolle für die Bildungsbiografien von Jugendlichen. Außerdem engagieren sie sich aktiv in der Quartiersarbeit. Viele der Jugendlichen haben aufgrund ihrer sozialen Herkunft und der hohen Hürden, die damit in

unserem Bildungssystem verbunden sind, brüchige Bildungsbiografien. Susanne Keichel begegnet dieser Situation kritisch und mit Empathie, den Auszubildenden buchstäblich auf Augenhöhe und vermittelt scheinbar unmittelbare Eindrücke vom Arbeitsalltag, den Räumen und der sozialen Interaktion.

Susanne Keichel follows the same principles she adhered to in her photographs from the Dresden secondary school in the group of works entitled *Arbeit* (2023), for which she photographed participants of the Werkkisten social services in the Duisburg districts of Bruckhausen and Marxloh (p. 76–87). They run various programmes for training and vocational preparation, playing an important role in the educational biographies of young people. They are also actively involved in neighbourhood social work. Many of these young people have fragmented educational biographies due to their social backgrounds and the high hurdles associated with this in our education system. Susanne Keichel is literally eye to eye with the trainees, conveying seemingly direct impressions of everyday working life, the rooms and social interaction.



Susanne Keichel
Fluchtlinien_Lines of Flight
Seit_Since 2015



Stephan Takkides

Mit der Videoinstallation *Naturalization* (2021), seiner Meisterschülerarbeit an der HGB, hat Stephan Takkides eine vielschichtige autofiktionale Erzählung aus geschriebenem Wort, bewegtem Bild und Ton erschaffen (S. 92–117).¹¹ Erzählt wird darin die Geschichte von »C«, einem in England geborenen Webentwickler und -designer, der sich für ein postgraduales Studium an einer Leipziger Kunsthochschule eingeschrieben hat. Bald nach seiner Ankunft unternimmt C erste Exkursionen an die Ränder der Stadt, um für seine Meisterschülerarbeit in Gewerbegebieten und an anderen »Nicht-Orten« (Marc Augé) entlang der Autobahnen und Bundesstraßen Videoaufnahmen von technischer Infrastruktur wie Windrädern, Umspannwerken und Lärmschutzwänden anzufertigen. Zeitgleich fasst er den Entschluss, die deutsche Staatsbürgerschaft zu beantragen. Die künstlerische Feldarbeit gerät jedoch mehr und mehr ins Stocken. C muss zu viel Zeit für seine Erwerbsarbeit als Programmierer aufwenden. Hinzu kommen technische Pannen, schlechtes Wetter und andere kleine Missgeschicke. Er fühlt sich zunehmend fremd in der neuen Heimat und gibt seine Diplomarbeit schließlich auf.

Stephan Takkides erzählt in seiner Meisterschülerarbeit also vom Scheitern einer Meisterschülerarbeit, wobei auch die Biografie des fiktionalen Meisterschülers seiner eigenen frappierend ähnelt. Umgesetzt ist *Naturalization* in Form von drei auf unterschiedlichen Bildschirmen synchron abgespielten Videos und einer ebenfalls gleichlaufenden Tonspur. Auf dem ersten Bildschirm ist – gleichsam als Rahmenhandlung –

In the video installation *Naturalization* (2021), his *meisterschüler* piece at the HGB, Stephan Takkides has created a multi-layered autofictional narrative consisting of written word, moving image and sound (p. 92–117).¹¹ It tells the story of "C," an England-born web developer and designer who has enrolled in postgraduate studies at an art academy in Leipzig. Soon after his arrival, C undertakes his first excursions to the outskirts of the city to make video recordings of technical infrastructure, such as wind turbines, transmission stations, and noise barriers, for his *meisterschüler* project in industrial parks and other "non-places" (Marc Augé) along the highways and main roads. At the same time, he decided to apply for German citizenship. However, his artistic fieldwork increasingly comes to a standstill. C has to devote too much time to his gainful employment as a programmer. This is in addition to technical difficulties, bad weather and other minor mishaps. He feels increasingly alienated in his new home and finally gives up his thesis altogether.

In other words, in his successful thesis, Stephan Takkides tells of the failure of a *meisterschüler*, while the biography of the fictional master student is also remarkably similar to his own. *Naturalization* consists of three videos played synchronously on different screens with a synchronized soundtrack. As a kind of frame story, the first screen shows the story of C, told in retrospect by an anonymous first-person narrator who states in the prologue that he first came into contact a few months after his arrival in Leipzig. Then the two exchanged text messages over the course of a year. In eight episodes, the first-person narrator chronologically recapitulates the events of these twelve months.

C's videos can be seen on the second screen: a total of eight sequences shot in static shots, one for each episode of the frame story – detailed shots of noise barriers, transformer stations, distribution warehouses, bridges, high-voltage transmission towers, and wind turbines on the outskirts of Leipzig, their paintwork matching the colours of the surrounding nature. On the soundtrack, recordings of the ambient noise from each location convey acoustic impressions of what is happening inside and outside of the frame.

The third monitor displays notes that C ostensibly took during his visual cultural-geography fieldwork. In contrast to the narrative framework, here the story of C's project is told from a second, apparently unmediated perspective (i.e. the hero's) and on a different temporal plane (i.e. almost simultaneously with the course of events). These notes are rendered in the form of a screen-cast from a command line text editor – an expression from the digital world where the protagonist spends most of his time. Using the frame story, the author establishes the fictional character of C as the creator of the



die Geschichte von C zu lesen, erzählt aus der Rückschau von einem anonymen Ich-Erzähler, der im Prolog angibt, ein paar Monate nach dessen Ankunft in Leipzig erstmals mit ihm in Kontakt gekommen zu sein. Anschließend hätten die beiden über die Dauer eines Jahres Textnachrichten ausgetauscht. Die Geschehnisse dieser zwölf Monate werden vom Ich-Erzähler chronologisch in acht Episoden rekapituliert.

Auf dem zweiten Bildschirm sind Cs Videoaufnahmen zu sehen: insgesamt acht in statischen Einstellungen gedrehte Sequenzen, je eine zu jeder Episode der Rahmenhandlung – Detailaufnahmen von Lärmschutzwänden, Umspannwerken, Vertriebslagern, Brücken, Hochspannungsmasten und Windrädern in der Leipziger Peripherie, deren Anstriche an die Farben der sie umgebenden Natur angepasst sind. Auf der Tonspur vermitteln Aufnahmen der Umgebungsgeräusche am jeweiligen Drehort akustische Eindrücke vom Geschehen in- und außerhalb des Bildausschnitts.

Auf dem dritten Monitor sind Notizen zu lesen, die C vermeintlich während seiner visuellen kulturgeografischen Feldforschungen angefertigt hat. Die Geschichte von Cs Meisterschülerarbeit wird hier also, verglichen mit der Rahmenhandlung, aus einer zweiten, scheinbar unvermittelten Perspektive (nämlich der des Helden) und auf einer anderen Zeitebene (nämlich annähernd synchron mit dem Ablauf der Geschehnisse) erzählt. Wiedergegeben sind diese Notizen in Form eines *screencast* von einem *Kommandozeilen-Texteditor* – Ausdruck der digitalen Welt, in welcher der Protagonist die meiste Zeit verbringt. Durch die Rahmenhandlung etabliert der Autor den fiktionalen Charakter C also als Urheber der Videoaufnahmen. Wir sehen die Landschaft gewissermaßen durch die Augen der Figur. Auf dieser Grundlage kann Takkides die Bilder mit dem Bericht des Ich-Erzählers und den Feldnotizen Cs überblenden und ihnen so bestimmte Bedeutungen einschreiben. Jede der drei Erzählungen (die Videosequenzen, die Rahmenhandlung und die schriftlichen Notizen Cs) erfüllt in diesem komplexen Gebilde spezifische Funktionen. Durch den anonymen Ich-Erzähler ist es dem Autor zum Beispiel möglich, Informationen über Cs Biografie und Alltagsleben einzuflechten.

video recordings. We regard the landscape through this character's eyes, as it were. This foundation allows Takkides to superimpose the shots with the protagonist's report and C's field notes, conveying them with specific meanings. Each of the three narratives (video sequences, frame story, and C's written notes) assumes a specific function in this complex construction. For example, the anonymous first-person narrator enables the author to convey information about C's biography and everyday life.

The author interweaves impressions from nature with his protagonist's interior life through the interplay between the two narrative levels (C's documents, video recordings and field notes on the one hand, the first-person narrator's report, on the other hand). Referring to the romantic, ultimately ancient topos of life journey, the narrator describes how C increasingly loses his – interior as well as exterior – sense of direction. In the final episode of the frame narrative ("Late January"), the narrator reports: "I had become concerned for C by this time, as he had withdrawn from social contact and had removed himself from all online means of communication. He told me he had dropped out of the academy. During the lockdowns that were imposed in the months after our last conversation, we lost all contact. He had been so efficient in removing himself from digital space that, with the introduction of social-distancing regulations, he seemed to vanish completely." This corresponds with the final lines of the diary, where C describes nearly losing his bearings in the encroaching darkness.

Stephan Takkides
Naturalization (Still)
2021

WOHNZIMMER LIVING ROOMS



Inge B. (46), Zuschneiderin
Sohn Dirk B. (15), Schüler
Mutter Helene B. (73), Rentnerin

Inge B. (46), Tailor
Son Dirk B. (15), Schoolboy
Mother Helene B. (73), Pensioner



Peter F. (31), Verlagslektor
Ulla F. (34), Wissenschaftliche Assistentin
Söhne Jakob F. (5) und Stefan F.
(8 Monate)

Peter F. (31), Editor
Ulla F. (34), Research Assistant
Sons Jakob F. (5) and Stefan F.
(8 months)



Klaus M. (35), Traktorist
Hannelore M. (36), Verkäuferin
Hildegard W. (58), Hausfrau
Kinder: Raimund (14), Kerstin (12),
Antje (6), Mirko (5)

Klaus M. (35), Tractor operator
Hannelore M. (36), Saleswoman
Hildegard W. (58), Housewife
Children: Raimund (14), Kerstin (12),
Antje (6), Mirko (5)







Hausfrau_Housewife
Freiburg im Breisgau, 1983



Bibliotheksfacharbeiterin
Library worker
Freiburg im Breisgau, 1982

Stomatologische Schwester
Stomatological nurse
Leipzig, 1978



Opernchorsängerin
Singer in an opera chorus
Berlin, 1978

Übersetzerin_Translator
Heidelberg, 1981



Zimmervermieterin
Landlady
Berlin, 1978



IN MADAGASCAR



Dorfschmiede
fertigen Spaten an

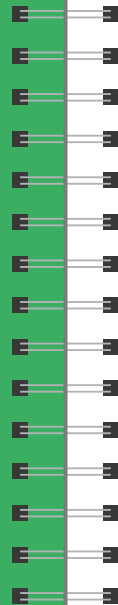
Blacksmiths
making spades



Bad am Bewässerungs-
schlauch einer Gärtnerei

Bath with a gardener's
irrigation hose

SCHULE SCHOOL







IT WAS A FEW MONTHS after his arrival in Leipzig that I first started communicating with C. He had been exploring the city's environs, photographing infrastructure and distribution warehouses.

C described himself as a “self-employed web designer-slash-developer” but was quick to inform me that he was untrained in both design and programming.

He explained that he had spent his adult life in and out of art schools, but it was his self-taught coding skills that made him a living. He wrote that, although it brought him no joy, he could at least pay his bills until a better opportunity arose.

I guessed, from how he described himself, that he must be nearing forty years old.

He had moved to Leipzig after joining a post-graduate programme in photography at the city's academy of fine arts.

Despite his age and already having a master's degree – a qualification that, he wrote, had led to little if any career progression – he thought the programme might offer him a “last chance” for his artistic endeavours to be recognized and thereby the possibility to give up his day job.

As his time at the school drew on, however, he became more and more resigned to a sense that he had in fact missed the boat many years earlier.

He reported that, if nothing else, he was pleased to have short-term access to the academy's photographic equipment, not needing to make do with his own aging, semi-professional camera, or having to pay rental fees out of his precarious income.

Naturalization



2019-07-02
Bus **60** – then tram **11**.
Raschwitzel Straße
Arrived approx. **12:40**.. Photos from **13:31**..
Scattered cloud. Temperature low 20s.
Sun bit harsh to be standing around with camera.
- Fernwärme pipes over Mühlpleiße
- Steel *silver grey* as sky
- Pylons
- *Reseda green* like elsewhere
- Creeping plants
-
Umspannwerk LZT Markkleeberg
<<https://goo.gl/maps/Zrr80QHpeH418bln9>>
(Substation 220kV)
Van with workers. Waited for them to leave.
Try to record low-level hum.
Listening back, not as loud as hoped. Maybe use sound effect.
- Matt paint
- *green grey*/olive green*
- Isolatoren (or something)
- Ceramic, between *nut brown* and *oxide red*
- Kappenisolatorketten on overhead cables
- Glass, transparent, almost *sky blue* or *water blue*
- Cyclists
- non-stop
- Mothers
- Buggies
- Children
- School on Raschwitzel Str.
- Perimeter fence
- PVC-coated *moss green* wire
- Photos not great, moiré
- More pipes
- Faded *grass green* or *may green*
Camera battery ran out **15:57**.
-
[mimicry and Legendary Psychasthenia, 1935] (<https://hiw.kuleuven.be/hua/events/hom-seminar/suggested-reading/2-callois-mimicry.pdf>)

EARLY JULY

LATER IN THE ACADEMIC YEAR, C grew ever more reserved among his cohort. He told me that, except on one occasion, when he showed some photographs of an electricity substation, he sat uncommunicative in class, rarely contributing to group conversations.

He reported that he frequently zoned out and easily lost the thread of discussions.

At the end of the school day, he told me that he mostly slipped out quietly, not saying goodbye to his classmates, and chose routes of exiting the building where he would be unlikely to cross paths with anyone he knew.

With the warmer weather, he often chose to walk home through the large city park next to the academy. He wrote that he diverted his way on a number of occasions through the mature wooded area on the park’s west side, where he would engage in anonymous sexual encounters among the foliage.

He told me that this was preferable to looking for this kind of thing with smartphone apps where, he argued, “discretion was an illusion”.



C described the wildlife meticulously: the raccoons, the fireflies; the lingering odour of the spring’s wild garlic. But he divulged little of his transactions with other men. It seemed that most of his enjoyment derived from getting lost on the maze of trampled pathways.

In one message, he recounted a sense of panicked excitement, after losing his bearings in the fading evening light.

The woods, he wrote, allowed him to remove himself from society for a short period of time but he also talked of a feeling of “oneness” with both the trees and the park’s other evening visitors, whose lives he knew otherwise nothing about.

He would, however, stay no later than dusk, when the thrill of almost invisibility would be overridden by his fear of the dark.



SOMETIME IN NOVEMBER

IN NOVEMBER, C begrudgingly attended a meeting at a machinery manufacturer in Thuringia.

C told me that he normally worked from home, in the corner of his living room, and that he avoided face-to-face contact with clients whenever possible. Despite his efforts to conduct all business over email, the firm apparently insisted on meeting him in person to discuss a website they had hired him to make.

About an hour and a half away, the firm’s offices were reachable by rail from his local station.

While waiting for his train, C sent me a photo of the sound wall between the platform and the adjacent houses.

He wanted to show me how its mustard-yellow perforated steel panels matched the autumnal foliage almost seamlessly. He wrote that he intended to photograph the barrier before the leaves fall.

When he arrived at the firm’s building, the outlying location and the prefabricated steel architecture seemed to evoke childhood memories for C. He told me it reminded him of where his father had worked as a window salesman and exterior doors.

He later recounted an uninspiring tour of the factory floor and described to me how he had faked interest. The only thing he recalled in detail were the dust-free “clean-rooms” the firm constructed for packing products. These needed to be so free of particulates that he was only permitted to view them from behind a glass wall.

C reported a profound discomfort throughout the meeting, particularly when interacting with two marketing executives. He told me he had difficulty with light conversation, which centred on cars and children, and that he remained silent unless he was asked a question.

He was pleased when his input was no longer required and he could simply watch the clock, counting the hours he was being paid until he was driven back to the station.



2019-11-06
Walked about 10 mins. **09:15**
Railway bridge
Steel railings, possibly *lemon yellow*, with transparent inlays.
Gewöhnliche Robinie trees (I think). Yellowing.
- Drizzle
- Parents
- Kids
Waited under bridge for rain to stop.
S-Bahnhof Plagwitz
Sound wall to north.
Three shades of pale yellow greens. Can't really match.
Maybe almost *green beige*, *sand beige*, *olive yellow*.
Perforated on platform side.
About 4m high from bottom of slope by platform.
Aluminium with *beige* steel posts.
Graffitied with small areas left clear.

Commuters, noisy people.
- Birch
- Other trees
Road junction to north.
Barrier raised above street, not perforated on outside.
Colours more discernible, maybe *ivory* instead of *sand beige*.
Followed track north over canal.
Small patch, either recently remade or too inaccessible to graffiti.
Clenatis.
Vans manoeuvring.
Past **Lindenau station** barrier continues 200m on east side of platform to north-north-west.
Visible from path along Schreiber gardens.
- Güterzüge
- Regionalzüge
- S-Bahnzüge
Paused around **11:15** -
Retraced route at **14:00** to attempt some better shots.

