



im Moment

NEUE FORSCHUNGEN ZUR
FOTOGRAFIE IN SACHSEN UND
DER LAUSITZ



NEUE FORSCHUNGEN
ZUR FOTOGRAFIE
AUS SACHSEN UND
DER LAUSITZ

GÖRLITZER SAMMLUNGEN
STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN
DRESDEN

SANDSTEIN VERLAG

im Moment

Inhalt

6	Vorwort	AGNES MATTHIAS	76	Latenz der Bilder. Neue Fotografien von Evelyn Richter	SILKE WAGLER	154	Kunstfonds im Fokus – Fotografie im Auftrag? Eine Fotoserie von Matthias Rietschel aus den 1980er Jahren
8	Ein Blick zurück und nach vorn – auf das fotografische Geschehen in Sachsen und der Lausitz	CHRISTIN MÜLLER	90	»Ich verfiel nicht dem Bauhausstil«. Das fotografische Werk von Hajo Rose	ELISABETH PICHLER	168	Momentaufnahmen der besonderen Art. Der Werkkomplex »Hundewege. Index eines konspirativen Alltags« des Fotografen Jens Klein
20	Fotogeschichte schreiben nach 1989. Schwerpunkte und Aufgaben am Beispiel Tschechiens	EVA PLUHAŘOVÁ-GRIGIENÉ	104	Görlitzer Fotografiegeschichte. Eine Bestandsaufnahme des Verschwundenen	SUSANNE ALTMANN	182	Tina Bara & Alba D’Urbano. Zwei Parallelen konvergieren
28	Im Dichterwinkel. Christian Borchert in Wuischke/Wuježk	ROBERT LORENZ	118	Görlitzer Fotografiegeschichte. Zu einer Bildserie Margret Hoppes	YANA MILEV	204	Auf Wiedersehen in Ha-Neu (Hanoi)! Kunde aus einem verlorenen Land – fünf Exkurse für Maix Mayer
40	Poetologie der Fotografie. Christian Borchert und der Wuischker Kreis	BERTRAM KASCHEK	124	Sachsens Städte im Modebild der DDR. Zur Verbindung von Modefotografie und Städteporträt in Modestrecken der »Sibylle«	GISELA PARAK	218	Anhang
62	Günter Rapp. Ein Sammler und seine Stilmittel	KAI WENZEL	140	Fotografische Erbeaneignung und Traditionspflege in der DDR. Die Kreiskommission Fotografie Freiberg			

CHRISTIN MÜLLER

Ein Blick zurück und nach vorn – auf das fotografische Geschehen in Sachsen und der Lausitz

Die fotografischen Handschriften und Haltungen in Sachsen und der Lausitz lassen sich weder auf eine bestimmte Arbeitsweise noch auf ein Thema eingrenzen – zu verzweigt sind die Wurzeln der fotografischen Produktionsstätten und zu vielfältig die künstlerischen Interessensfelder. Als Einführung wird deshalb das gegenwärtige fotografische Geschehen als erweiterter Kontext für die folgenden vertiefenden Aufsätze aus verschiedenen Perspektiven umrissen.

BEOBACHTUNGEN LOKALER UND REGIONALER EIGENHEITEN

Die Charakteristik einer Region ist eine Art Hintergrundrauschen für das künstlerische Schaffen oder aber Basis von Werken, die auf strukturelle, politische oder kulturelle Eigenheiten reagieren. Im Gebiet der ehemaligen DDR fand durch die Wiedervereinigung eine rasante Veränderung des Lebensraums statt, die das Gesellschaftssystem ebenso wie

die Infrastruktur betraf und bis heute eine starke Reibungsfläche für die künstlerische Auseinandersetzung bietet. 15 Jahre nach dem Mauerfall begab sich Falk Haberkorn (*1974 in Berlin) mit Sven Johné (*1976 in Bergen/Rügen) auf die Suche nach den Spuren dieses Strukturwandels in Landschaft und Gesellschaft. Innerhalb von vier Wochen legten die beiden Künstler 8 000 Kilometer Strecke durch die neuen Bundesländer zurück. Als Zeitrahmen wählten sie zwei historische Ereignisse des Herbstes 1989: den 40. Jahrestag der DDR am 7. Oktober und den Mauerfall am 9. November. Ergebnis dieser Reise ist ein »fotografischer Roadmovie«¹ in Schwarz-Weiß mit dem Titel »Ostdeutschlandfahrt (After the Goldrush)« (Abb. 2). Die Aufnahmen entstanden direkt aus dem Auto heraus. Die schwarzen Ränder des Autofensters und ein Rückspiegel rahmen die vorgefundenen Szenarien: kahl geschlagene, entleerte Landschaften, gigantische Verkehrswege und Fertighäuser, ein Überangebot an Autohäusern und Kaufparks, neue und verlassene Industrieanlagen und Wohneinheiten. Neu gestaltete und gebliebene Struktu-



Abb. 1

JANA SCHULZ | *Blaue Perle* | 2013/14

Ein-Kanal-Projektion, HD-Video, Farbe, Ton, Loop

ren stehen einander gegenüber wie neue und alte Ideologien. Ähnliche fotografische Forschungsreisen haben Pieter Hugo für das »ZEITmagazin« und Thomas Victor für das Magazin »SPIEGEL« und ein Buchprojekt unternommen.² Während Letztere in direkte Kommunikation mit den Anwohnern traten, verfolgte Haberkorn einen konzeptuellen Ansatz. Mit dem Blick eines distanzierten Beobachters hielt er den vorgefundenen Zustand des Landes querschnittartig und nüchtern fest und machte über die Rahmung des Autofensters seine Perspektive sichtbar.

Dieser großräumigen Betrachtung der neuen Bundesländer steht die Auseinandersetzung mit dem Mikrokosmos der kleinen Eckkneipe »Blaue Perle« im Leipziger Westen gegenüber (Abb. 1). Jana Schulz (*1984 in Berlin) interessierte sich in ihrer gleichnamigen Videoarbeit für die Besucherinnen und Besucher der Kneipe, für das Pingpong ihrer Blickwechsel, die illusionsaufgeladene Atmosphäre und Realitätsflucht. Die Videoarbeit trotz der Geschwindigkeit des Alltags. Sie

besteht aus ruhigen fotografischen Aufnahmen der Barbesucher und des Raums, eingetaucht in das schillernde bunte Discolicht. Eine Neukomposition von Spielautomatentönen rhythmisiert das Geschehen. Es ist eine exemplarische Milieustudie, die präzise Einsamkeit, Illusion und die Schwierigkeit der Kommunikation als Themen unserer Zeit verhandelt.

Ausgangspunkt für die künstlerische Recherche zu Sven Johnés »Wanderung durch die Lausitz« (Abb. 3) war ein konkretes Ereignis: In einem Artikel der »Sächsischen Zeitung« von 2005 wurde von knapp 20 Schafen berichtet, die in der

1 URL: <http://spectatorbooks.com/de/falk-haberkorn-after-the-gold-rush-journey-to-eastern-germany-fall-2004> (letzter Zugriff am 30.10.2018).

2 Pieter Hugo: Land ohne Lächeln, in: ZEITmagazin, 21.9.2017. Die Fotoreportage von Thomas Victor erschien 2018 in Auszügen auf SPIEGEL Online (URL: www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/ostdeutschland-die-strasse-der-traeume-der-road-trip-a-1200497.html, letzter Zugriff am 30.10.2018) sowie als Buch (Raphael Thelen/Thomas Victor: Straße der Träume. Ein Roadtrip auf der B 96, Berlin 2018).

Abb. 2

FALK HABERKORN | *Ostdeutschlandfahrt (After the Goldrush)* | 2004/05

Insgesamt 124 Fotografien, Silbergelatinepapier, Installationsansicht aus der Ausstellung:
»Im Moment. Fotografie aus Sachsen und der Lausitz«, Kaisertrutz Görlitz, 2017/18



Abb. 3

SVEN JOHNE | *Forrest Village*

Diptychon, aus: »Wanderung durch die Lausitz«, 2006, C-Print



Nähe einer ehemaligen Kohlebahn in der Lausitz von Wölfen gerissen worden waren. Über Nachforschungen fand Johne heraus, dass sich in der Region zwar nach 150 Jahren wieder Wolfsrudel angesiedelt hatten, es jedoch noch keine Bilder der nachtaktiven Tiere gab. Er besorgte sich eine Infrarotkamera, las Fachliteratur, lernte Fährtenlesen und begab sich nachts auf die Suche nach den Wölfen. Seine Wanderung startete Mitte 2006 in dem Ort Podrosche und endete nach fünf Nächten im 80 Kilometer entfernten Zosel. Von den Wölfen fand Johne nur Spuren, stattdessen hielt er Kurioses fest, das ihm auf seinem Weg begegnete. Ein Walddorf hatte etwa auf gemeinsamen Beschluss seiner 34 stimmberechtigten Bewohner den Namen »Forrest Village« erhalten. Die Siedlung war zu einer Westernstadt umgestaltet und eine Bisonherde angesiedelt worden. Die Bewohner organisierten nun Veranstaltungen wie Goldschürfen im Dorfteich. Johnes scheinbar sachliche Berichte über die sächsische Provinz enthalten – wie die Unschärfe der Infrarotaufnahmen – Raum für Fiktion, die der Künstler auszugestalten weiß.

Während Sven Johne nach Erzählungen in Orten sucht, beschäftigt sich Sebastian Stumpf (*1980 in Würzburg) mit Ideologien, die sich auf der Oberfläche von Stadt- und Landschaftsgestaltung abzeichnen. In seinen Performances für die Kamera verlässt Stumpf gängige Bewegungs- bzw. Handlungsmuster von Orten, um kleine beiläufige Irritationen zu erzeugen. Das Setting für seine Videoarbeiten »Inseln«, »Zuflüsse« und die fotografische Serie »Abraum« (alle 2014) bildet die ehemalige Tagebaulandschaft südlich von Leipzig, die seit Anfang der 1990er Jahre renaturiert wird (Abb. 4). Zum Zeitpunkt der Aufnahmen befand sich die Landschaft noch in einem Prozess der Transformation. Die Restlöcher des Braunkohleabbaus wurden geflutet und die Bepflanzung war noch spärlich. Mit artistischen Sprüngen in den Fotografien und klaren Bewegungslinien bzw. Positionierungen in den Videoarbeiten unterstreicht Stumpf die Künstlichkeit der neuen Landschaft, in der ein Mensch wie ein Fremdkörper wirkt. Zugleich ermöglicht seine Präsenz eine Vorstellung von den Größenverhältnissen der abstrakt gewordenen Natur.

Abb. 4

SEBASTIAN STUMPF | *Zuflüsse* | 2014

Videoprojektion mit Ton



Die Künstlerin Luise Schröder (*1982 in Potsdam) arbeitete in ihrer Auseinandersetzung mit der visuellen Geschichtsschreibung der Stadt Dresden auf andere Weise performativ. Ihre Werkgruppe zum Mythos Dresden (Abb. 5) rahmt zwei historisch bedeutende Ereignisse: die Kriegszerstörung 1945 und die Jahrhundertflut von 2002. Über die Auseinandersetzung mit Bildbänden, Postkarten und Zeitungen, die vor und nach 1990 veröffentlicht wurden, untersuchte Schröder, wie Dresden als Projektionsfläche für Ideen und Ideologien diente und dient. In einem Video können wir die Künstlerin dabei beobachten, wie sie das gefundene Bildmaterial übereinanderschichtet und es Feuer, Sand und Wasser aussetzt. Ergebnis sind eine Videoarbeit und sieben Fotografien, in denen sich Schmelze und Wasser durch die Bilder fressen, sich Häuser, Fassaden, Straßen, Men-

schen und Landschaften ebenso wie Zeit und Raum durchdringen – und sich somit die historischen Ereignisse mit dem Bildmaterial wiederholen.

AUSBILDUNGSSTÄTTEN ALS SPURENLEGER

Die Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig ist die einzige Ausbildungsstätte in Sachsen, an der es den Studiengang künstlerische Fotografie gibt. Alle bisher und einige der im Folgenden genannten Künstlerinnen und Künstler haben in einer der Klassen studiert. Die Auseinandersetzung mit Fotografie hat an der Hochschule eine lange Tradition. Ab 1893 wurde Reprofotografie unterrichtet. Eine

Abb. 5

LUISE SCHRÖDER | aus: *Arbeit am Mythos* | 2011

7 Archivprints und HD-Video



VERANKERUNGEN DER REGION IN AUSSTELLUNGSPROJEKTEN

Der Bezug zu lokalen Entwicklungen und die Vielgestaltigkeit der fotografischen Tendenzen in Sachsen waren bereits Thema in diversen Ausstellungen, Veranstaltungen und Symposien. Exemplarisch werden hier drei Projekte vorgestellt, die jeweils einen anderen Zugriff auf das Lokale verfolgen. Eine umfassende Präsentation der fotografischen Tradition und gegenwärtigen Arbeitsweisen zeigte »Leipzig. Fotografie seit 1839«. Das Kuratorenteam um Christoph Tannert berief

³ Selbstverständnis des Fachbereichs, URL: www.hgb-leipzig.de/lehre/fotografie (letzter Zugriff am 7. 11. 2018).

ROBERT LORENZ

Im Dichterwinkel. Christian Borchert in Wuischke/Wuježk

Denkt man über die Kultur- und Kunstgeschichte der Oberlausitz nach, so gelangt man immer wieder zu Begriffspaaren, die Spannungsfelder umreißen. Zwei zentrale hierbei sind Offenheit und Geschlossenheit sowie Weltläufigkeit und Peripherie. Die Spezifik der Oberlausitz liegt nun darin, dass diese Begriffspaare und die mit ihnen umrissenen Phänomene sich nicht in Amplituden ablösen, sondern gleichzeitig auftreten und oft aufeinander beziehen. Ein Ort, an dem dies für den Zeitraum von fast zwei Jahrzehnten nachvollzogen werden kann, ist das deutsch-sorbische Dörfchen Wuischke/Wuježk auf der Nordseite des Czorneboh/Čornobóh. Hier bildete sich in den 1970er Jahren um einige zentrale Lyrikerinnen und Lyriker der DDR ein Künstlerfreundeskreis, der erst 1990 erlosch und zu dem über viele Jahre hinweg auch Christian Borchert zählte. Der Wuischker Kreis hat im Werk des bedeutenden Fotografen eine Spur hinterlassen, die bisher nicht thematisiert wurde und der hier im Text und anhand einiger Bilder nachgegangen werden soll.

Paul Kaiser und Claudia Petzold haben 1997 mit der Ausstellung »Boheme und Diktatur in der DDR« am Deutschen Historischen Museum Berlin sowie dem gleichnamigen umfangreichen Katalog eine bis heute in ihrer Ausführlichkeit und Bandbreite nicht übertroffene Gesamtschau der künstleri-

schen Subkultur der DDR in den 1970er und 1980er Jahren vorgelegt.¹ Sie gingen in ihrem »Boheme«-Begriff dabei zunächst von Helmut Kreuzer und seiner unterdessen klassischen Definition von 1968 aus. Kreuzer macht im Zentrum vieler berühmter Boheme-Kreise oft charismatische Einzelpersönlichkeiten aus, die für einen gewissen Zeitraum dessen Gravitationszentrum bilden. Die Kreise sind dabei nicht hermetisch abgeschlossen, sondern stehen temporären Gästen bis weit ins bürgerliche Milieu hinein offen. Ihre festen Mitglieder eint ein programmatischer Individualismus, ein Wille zur Abweichung von der geltenden Norm und der Versuch des wenigstens temporären Aufbaus einer nomadischen, ungebundenen Existenz. Oft werden symbolisch nicht konforme Distinktionsformen in Habitus, Jargon und Mode gewählt.²

Diese Definition ist, das wird bei Kaiser und Petzold deutlich, nicht deckungsgleich auf die DDR in ihrer politischen Strukturiertheit und ihre Boheme-Zirkel anwendbar. Denn auch wenn sich nach dem Machtwechsel von Walter Ulbricht zu Erich Honecker 1971 unter der nun ausgegebenen Richtschnur von der »Weite und Vielfalt« für einige Jahre bisher ungeahnte Möglichkeitsräume eröffneten, darf man nicht verkennen, »[...] dass die Autonomiebestrebungen in der DDR unter den



Abb. 1

CHRISTIAN BORCHERT | *Der Schreibtisch von Heinz Czechowski in seinem Ende der 1970er Jahre erworbenen Haus in Wuischke Nr. 2* | 1987

Interessant ist unter anderem der historische Stadtplan des unzerstörten Dresden an der Zimmerwand. Mit Dresden verbanden sowohl Czechowski wie auch Borchert enge biografische und emotionale Beziehungen, die Zerstörung der Stadt 1945 beschäftigte beide künstlerisch immer wieder.

Bedingungen einer Diktatur nicht die Züge einer politisch ausgerichteten »Gegenkultur« angenommen haben oder annehmen konnten, von ihren Vertretern größtenteils auch gar nicht in diesem Sinne intendiert waren«.³ Letztlich war es immer die SED, die den Rahmen für Versuche eines möglichen »Freischwimmens« festlegte. Daher war »Subkultur in der DDR immer durch das Spannungsverhältnis von Anpassung und Widerstand, Flüstern und Schreien, Integrations- und Zentrifugalkräften geprägt«.⁴ Die Boheme-Zirkel der DDR waren laut Kaiser und Petzold denn auch mehr »lose Solidar- und Notgemeinschaften«⁵, eine »Ergänzungskultur«⁶, die den Kontrollgriff der Gesellschaft nie völlig abschütteln konnte und dies

in den allermeisten Fällen auch gar nicht beabsichtigte. Dies wird nach Kaiser und Petzold⁷ bereits dadurch deutlich, dass ihre Mitglieder nur selten die völlige Ablehnung staatlicher Aufträge praktizierten, was aber aufgrund des weitestgehenden Fehlens eines nicht staatlichen Kunst- und Literaturmarktes wirtschaftlich in der Regel auch schlicht nicht möglich gewesen wäre. Allerdings boten die Boheme-Zirkel temporär Freiräume für symbolische Aggressionen, womit sie letztlich einen nicht zu unterschätzenden Anteil an der innenpolitischen Destabilisierung der DDR hatten. In Habitus und Selbstinszenierung fällt bei vielen Zirkeln eine starke

1 Paul Kaiser/Claudia Petzold: Boheme und Diktatur in der DDR. Gruppen, Konflikte, Quartiere 1970–1989, Berlin 1997.

2 Vgl. ebd., S. 19 f.

3 Ebd., S. 19.

4 Ebd., S. 22.

5 Ebd., S. 17.

6 Ebd., S. 19.

7 Ebd., S. 18 f.



Abb. 2 (oben)

CHRISTIAN BORCHERT | *Wuischke/Wuježk im Winter 1981*

Teilansicht des Dorfes gegen den Czorneboh/Čornobóh. Das Bild wurde von der Wiese aus aufgenommen, die die Wassermühle und die beiden benachbarten Gehöfte, die im Dorf bald »Künstlerviertel« genannt wurden, räumlich vom restlichen Dorf trennt.

Romantisierung des Künstlertums auf sowie eine gewisse Vorliebe für das Spiel mit kulturellen Codes des Bürgertums des 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende. In einer Konsequenz waren sie allerdings doch dem anarchischen Geist der »klassischen« Boheme verpflichtet – im »vollzogenen Ausstieg aus den Machtmechanismen und damit einhergehend im freiwilligen Abschied von einer Kaderkarriere«.⁸

Kaiser und Petzold rückten für ihr Ausstellungsprojekt überwiegend Zirkel aus den Bezirksstätten als Beispiele dieser Abkehr ins Zentrum. Dass auch jenseits der wichtigen Städte in den ländlichen Regionen der DDR interessante und bedeutsame Gruppen bestanden, zeigt nicht zuletzt das Beispiel Wuischke/Wuježk im damaligen Bezirk Dresden, Kreis Bautzen.⁹ In dem kleinen Ortsteil der Gemeinde Hochkirch/Bukecy erwarb das Berliner Lyriker-Ehepaar Adolf Endler und Elke Erb zu Beginn der 1970er Jahre die ehemalige Wassermühle in der Bachaue am nördlichen Dorfrand, die sie als Zweitwohnsitz vor allem in der warmen Jahreshälfte bewohnten.¹⁰ 1976 zog der sorbische Lyriker Kito Lorenc mit seiner Familie in ein Bauerngehöft in der unmittelbaren Nachbarschaft, um hier als einziges Mitglied des Wuischker Kreises ganzjährig als freischaffender Schriftsteller zu leben und zu arbeiten. Am Ende des Jahrzehnts trat schließlich noch Heinz Czechowski hinzu, der ein letztes benachbartes einstiges Bauerngehöft erwarb. Die drei Dichter-Grundstücke entwickelten sich in den folgenden Jahren zum Mittelpunkt und temporären Lebensort einer sich jeden Sommer erneut oft für mehrere Wochen hier einfindenden Schar von Gästen, wobei Elke Erb über die gesamte Zeit des Bestehens hinweg die zentrale verbindende Größe der Gruppe darstellte. Zu den wiederkehrenden Besucherinnen und Besuchern gehörten

Abb. 3 (unten)

CHRISTIAN BORCHERT | *Die in den 1980er Jahren durch Frost und staatliche Vernachlässigung stark reparaturbedürftige Verbindungsstraße von Wuischke ins Nachbardorf Steindörfel/Trjebjeńca*

Die abgesägten und nicht wieder nachgepflanzten Obstbäume an den Straßen im Tal tauchen als Motiv in verschiedenen Texten von Kito Lorenc auf.

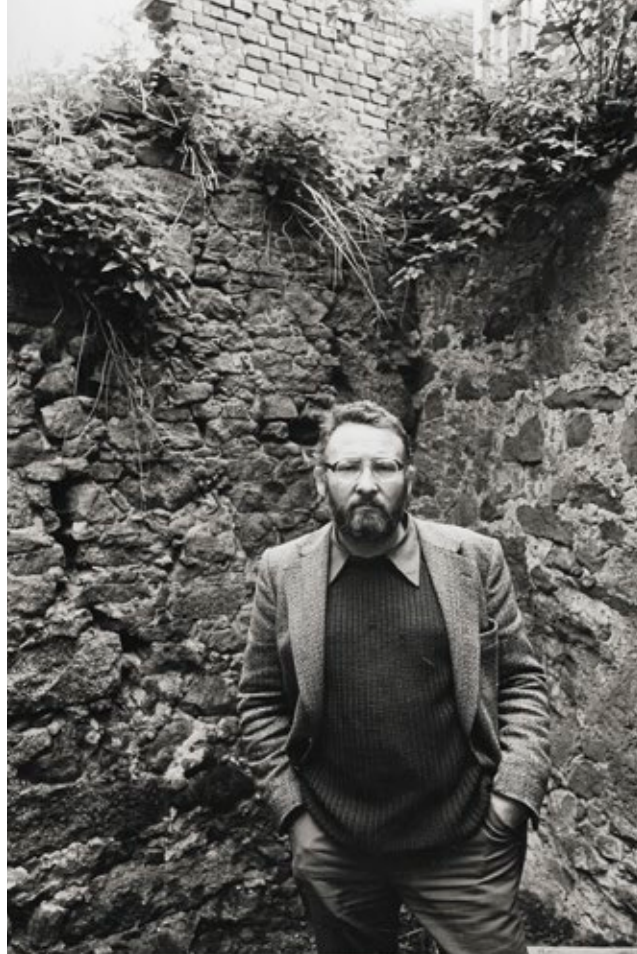
unter anderen die Lyriker Sascha Anderson, Volker Braun, Benedikt Dyrlich, Rainer Kirsch, Wulf Kirsten, Uwe Kolbe, Brigitte Strutzky, B. K. Tragelehn und Bernd Wagner, die Maler Horst Bachmann, Ralf Kerbach und A.R. Penck, die Fotografen Christian Borchert, Ulrich Burchert und Helga Paris, der sorbische Komponist Juro Mětšk sowie häufig auch Lektoren des Aufbau-, Reclam- und Domowina-Verlags, zu denen die Wuischker Dichter teils enge freundschaftliche Beziehungen unterhielten. Anhand dieses Personentableaus wird deutlich, dass Wuischke für über ein Jahrzehnt ein in dieser Konstellation in der DDR einzigartiger Begegnungsort für zentrale Akteure der Berliner Prenzlauer-Berg-Szene, der Sächsischen Dichterschule sowie der sorbischen Kunstszene wurde.

Heinz Czechowski beschrieb 1991 in einem Text seine Wuischker Jahre so: »In der DDR leistete sich, wer es konnte, eine Zweitwohnung auf dem Lande. Was für den Vermögenden eine Datscha am Seeufer war, war dem weniger Bemittelten ein leerstehendes Gehöft. Hier lebte man, wenn man beispielsweise Schriftsteller ist, verhältnismäßig unbehelligt vom Schriftstellerverband und der Partei. In den siebziger

8 Ebd., S. 19.

9 Die hier dargelegten Informationen zu Wuischke/Wuježk entstammen dem biografischen Wissen des Autors, der, 1977 geboren, seine Kindheit innerhalb des Wuischker Künstlerkreises erlebte, sowie den Lebenserinnerungen seiner Mutter. Bisher existiert keinerlei Übersichtstext über den Kreis mit seinen einzelnen Mitgliedern.

10 Vermittler des Kaufes war der bedeutende Oberlausitzer Maler Horst Bachmann, der in seinem Zweitberuf als Schätzer von Sturmschäden für die Versicherung in vielen Dörfern um Bautzen Gehöfte kannte, deren alt gewordene Besitzer Käufer suchten.



S. 32

Abb. 4 (oben links)

CHRISTIAN BORCHERT | *Adolf Endler in Wuischke Nr. 3*
(ehemalige Wassermühle) | 1976

Abb. 5 (oben rechts)

CHRISTIAN BORCHERT | *Heinz Czechowski*
auf der Wiese vor seinem Haus Wuischke Nr. 2 | 1978

Abb. 6 (unten links)

CHRISTIAN BORCHERT | *Elke Erb im Bachtal nördlich*
von Wuischke in Richtung Meschwitz/Mješicy | 1979

Abb. 7 (unten rechts)

CHRISTIAN BORCHERT | *Kito Lorenc im Garten*
seines Hauses Wuischke Nr. 4 | 1985

S. 33

Abb. 8 (oben)

CHRISTIAN BORCHERT | *Die Familie Endler/Erb*
vor ihrem Haus in Wuischke | 1976

Abb. 9 (unten)

CHRISTIAN BORCHERT | *Das »Hauseckenfoto« der*
Familie Lorenc des Jahres 1986

Es ist eines von 16 Bildern, die in jährlichem Abstand
zwischen 1979 und 1997 in Wuischke entstanden.



Latenz der Bilder. Neue Fotografien von Evelyn Richter

Es ist der Topos des Fundes, der Entdeckung, was die Historiografie auf jedwedem Forschungsfeld forciert und dynamisiert: das Vergessene, das Verschwundene, das Unerwartete.¹ Das, was Entwicklungen plötzlich eine Wende nehmen lässt oder in einer Neuperspektivierung vermeintliche Gewissheiten infrage stellt. Zentraler Fund für die Fotogeschichtsschreibung an sich ist die 1952 vom Fotografen und Sammler Helmut Gernsheim nach langer Recherche in einem Schiffskoffer in einem Londoner Lagerhaus entdeckte bislang älteste Fotografie der Welt: Joseph Nicéphore Niépces (1765–1833) Heliografie, datiert auf 1826/27, die den Blick aus dem Fenster seines Arbeitszimmers auf dem Familiensitz Gras in Saint-Loup-de-Varennes zeigt.² Der sogenannte Mexikanische Koffer aus dem Besitz von Robert Capa (1913 bis 1954), der im Jahr 2007 dem International Center of Photography in New York übergeben wurde, stellt hingegen eine wichtige Entdeckung für den Bildjournalismus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dar. Mit dem Inhalt dieses Koffers – drei Pappschachteln mit rund 4 300 verschollen geglaubten Negativen, die auf verschlungenen Wegen nach Mexiko City gelangt waren – verband sich die Hoffnung, endlich Aufklärung über die Entstehung von Capas berühmtester Fotografie aus dem Spanischen Bürgerkrieg, dem »Falling Soldier« aus dem Jahr 1936, zu erhalten, wobei jedoch genau diese Se-

quenz auf keinem der Filmstreifen zu finden war. Was die Schachteln neben Negativen Capas aber beinhalteten, waren Aufnahmen von der Hand seiner Lebenspartnerin Gerta Taro (1910–1937). Nicht nur, dass deren Œuvre nun stärkere Kontur erhielt, auch wurde deutlich, dass Taro Autorin einiger Fotografien war, die man bislang Capa zugeordnet hatte.³

Wie eng aber die Legendenbildung mit solchen Funden verbunden ist, verdeutlicht das Beispiel der Amerikanerin Vivian Maier (1926–2009), die als Autodidaktin exzessiv fotografierte. Mit dem Aufspüren Zehntausender ihrer Negative auf einer Versteigerung kurz vor ihrem Tod und deren anschließender Vermarktung durch verschiedene Dritte ging ihre postume »Erfindung« als Protagonistin der amerikanischen »Street Photography« einher.⁴

Fotohistoriografie ist also ein offener Prozess, ihr Betreiben bedeutet ein stetiges Neuschreiben, Umschreiben und Fortschreiben – in kritischer Reflexion der Fakten, die sie speisen.

Eine auf Funden wie den eben geschilderten basierende Fotogeschichte »ereignet« sich jedoch nicht nur in Metropolen wie London und New York – obgleich mit zunehmender Dichte fotografischer Aktivitäten und ihrer Akteure auch die

Wahrscheinlichkeit zufälliger Entdeckungen steigt –, sondern womöglich ebenso in der ländlichen Provinz. Einer solchen Begebenheit, die sich mit einem kleinen Ort in der Oberlausitz verbindet, sind die folgenden Ausführungen gewidmet.

Neukirch war viele Jahre lang Wirkungsstätte von Evelyn Richter, einer der wichtigsten Protagonistinnen ostdeutscher Fotografie. Sie wurde 1930 in Bautzen geboren und wuchs in dem circa 15 Kilometer südwestlich davon gelegenen Städtchen auf, das immer ihr Rückzugsort bleiben sollte. Nach einer Ausbildung zur Fotografin in Dresden bei Pan Walther (1921–1987) und Franz Fiedler (1885–1956), deren lichtbildnerische Gestaltungsprinzipien in ihren frühen Arbeiten unverkennbar sind, begann sie 1953 ein Studium der angewandten Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Inmitten der Formalismusdebatte »stößt Evelyn Richter mit ihren eigenständigen Interessen und Bildvorstellungen, die den Anforderungen einer realistischen sozialistischen Kunst fern sind, an der Hochschule auf sehr wenig Verständnis«.⁵ Ihr wurde ein Stipendium gestrichen, sodass sie ihren Lebensunterhalt mit Aufträgen finanzieren musste. Einer Bitte um Beurlaubung vom Studium, um sich auf Prüfungen vorbereiten zu können, wurde nicht stattgegeben; 1955 folgte die unfreiwillige Exmatrikulation. Fortan war Evelyn Richter freiberuflich tätig, so für die Leipziger Messe, veröffentlichte in Magazinen wie »Sybille« und befasste sich mit Publikationsprojekten wie dem mehrfach aufgelegten Sachbuch »Entwicklungswunder Mensch«⁶. 1981 kehrte sie mit Lehraufträgen und dann einer Dozentur an die Leipziger Hochschule zurück. Von 1991 bis 2001 hatte sie dort schließlich, in Würdigung ihres Wirkens, eine Professur inne.

Evelyn Richters Name steht für eine sozialdokumentarisch fundierte, gleichwohl die Bilder immer als eigenständige künstlerische Aussage definierende Autorenfotografie – fast ausschließlich in Schwarz-Weiß, der mitvergrößerte Negativ-

rand im Sinne einer »Straight Photography« als Ausweis dessen, dass der Wirklichkeitsausschnitt allein auf das Bildfeld der Kamera, nicht auf die Bearbeitung in der Dunkelkammer zurückgeht. Mit einem kritischen wie empathischen Blick gemacht, erzählen die Fotografien vom Leben in der DDR, aber auch vom Leben an sich, davon, wie ein politisches System die Menschen einbindet und formt – und von den Freiräumen, die in jeder Gesellschaft gesucht und gefunden werden. Ihre Bilder sind fern jeglichen staatlich propagierten Ideals. Die berufstätigen Frauen, die sie in der Druckerei des »Neuen Deutschland« oder in der Kammgarnspinnerei in Leipzig porträtierte, sind gleichsam verschmolzen mit den großen Maschinen, die sie bedienen, verschwinden im Mechanismus einer alles andere als heroischen Arbeit. Transportieren diese Aufnahmen mit ihren das Bildformat bis zum Rand ausfüllenden Motiven ein Gefühl der Enge, sind die städtischen Szenerien in Dresden, Leipzig oder Berlin mit dem Kontrast von marodem Altbau und architektonischer Moderne häufig von Leere und Weite gekennzeichnet. Der Mensch wirkt darin seltsam unbehaust, ist flüchtig unterwegs wie die Frau auf dem Fahrrad unter den Brücken am

1 Eine erste, kürzere Fassung dieses Textes wurde publiziert in: Evelyn Richter. Von der Latenz der Bilder, Dresden 2018, S. 42–45. Diese Publikation erschien 2018 anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Ausstellungsraum bautzner69 in Dresden. Die Autorin dankt Karen Weinert und Werner Lieberknecht für Informationen und die Bereitstellung von Bildmaterial.

2 Vgl. Helmut Gernsheim (in collaboration with Alison Gernsheim): The History of Photography from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era, London 1969, S. 59 f.

3 Vgl. Irme Schaber: Gerda Taro – Fotoreporterin. Mit Robert Capa im Spanischen Bürgerkrieg. Die Biografie, Marburg 2013.

4 Vgl. John Maloof (Hg): Vivian Maier. Street Photographer, München 2001.

5 Jeannette Stoschek: Bilder im eigenen Auftrag. Eine Annäherung an das fotografische Werk von Evelyn Richter, in: Evelyn Richter. Rückblick. Konzepte. Fragmente, Ausst.-Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig, Bielefeld 2005, S. 14–27, hier S. 17.

6 Hans-Dieter Schmidt/Evelyn Richter: Entwicklungswunder Mensch, Leipzig 1980.

Bahnhof Dresden-Pieschen. Ab Anfang der 1970er Jahre fotografierte Evelyn Richter in Zügen und Straßenbahnen als Orten des anonymen Aufeinandertreffens ihre Gegenüber, meist unbemerkt, als kurze Einblicke in das Leben der anderen.

Ein wichtiges, über viele Jahre verfolgtes Thema war die Musik. In Bildnissen von Musikern wie dem russischen Geiger David Oistrach, Dirigenten oder dem Komponisten Paul Dessau suchte sie, wie Janos Frecot es formulierte, die »bildwirksame Seite der Musik«⁷ sichtbar zu machen. Die Begegnungen mit diesen Persönlichkeiten, die in zwei Büchern resultierten,⁸ nannte Evelyn Richter selbst »psychologische Arbeitsporträts«⁹.

Während sie bei Konzertproben oder Aufführungen seriell vorgeht, um die Dynamik des Geschehens im Wirken von Musikern und Dirigent festzuhalten, legte sie die zahlreichen Porträts von Künstlerinnen und Künstlern, die bei unterschiedlichsten Gelegenheiten entstanden, meist als Einzelbilder an.

Bei einer Reise in die Sowjetunion 1957 anlässlich der Weltfestspiele der Jugend entstanden erste Aufnahmen vom Dialog zwischen Mensch und Kunstwerk, den sie in späteren Arbeiten in frappierende Parallelen von Mimik und Gestik übersetzte, wobei die Kunst als Metapher für überindividuelle Gemütslagen steht, so wie bei der ernst blickenden Frau vor Wolfgang Mattheuers Gemälde »Die Ausgezeichnete« im Dresdner Albertinum 1975.

So sind viele von Evelyn Richters auf genauer und einfühlsamer Beobachtung basierende Fotografien von einer melancholischen, jedoch nicht resignativen Grundstimmung durchzogen.

Den politischen Umbruch 1989 dokumentierte sie aus der Perspektive der Demonstranten als ein Ereignis, das in erster Linie von Menschen handelt. Das Ende der DDR bedeutete

für die Fotografin auch, nun ungehindert reisen zu können, häufig im Zusammenhang von Ausstellungsprojekten. Zuvor lagen ihre Ziele vor allem in den östlichen Nachbarländern, der Tschechoslowakei mit Prag etwa. Nach Moskau reiste sie wiederholt, manchmal im Auftrag von Zeitschriften wie der »Sybille«, um Freunde zu besuchen oder um mit David Oistrach am gemeinsamen Buch zu arbeiten. Zu den wenigen Westreisen nach einem Besuch der Ausstellung »Family of Man« in West-Berlin im Herbst 1955 zählten ein Aufenthalt 1981 in Köln auf Einladung von L. Fritz Gruber, dem Begründer der photokina, oder 1987 ein Besuch des Fotofestivals Recontres d’Arles, wo sie mit einem Einzelbeitrag beteiligt war.¹⁰

Fotogeschichte bedeutet, folgt man dieser werkbiografischen Skizze, immer auch Lebensgeschichte. Neukirch war der Ort, an dem die Familie von Evelyn Richter vor einigen Jahren in Taschen, Koffern und im Kühlschrank zahlreiche Filme entdeckte. Im Jahr 2013 erlitt die Fotografin einen Schlaganfall und musste daraufhin ihr Haus aufgeben. Werner Lieberknecht (*1961), Dresdner Fotograf und langjähriger Freund von Evelyn Richter, wurde gebeten, die Filme zu prüfen. Dabei stellte sich heraus, dass 72 davon zwar belichtet, aber nicht entwickelt worden waren; Evelyn Richter hatte das umfangreiche Material nicht mehr ausarbeiten können.

7 Janos Frecot: Zu Evelyn Richters Fotografien aus der Welt der Musik, in: Evelyn Richter. Rückblick. Konzepte. Fragmente, Ausst.-Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig, Bielefeld 2005, S. 210–215, hier S. 210.

8 David Oistrach. Ein Arbeitsporträt, fotografiert von Evelyn Richter. Mit einem Essay von Ernst Krause, Berlin 1973; Paul Dessau. Aus Gesprächen. Lebensdaten, Werkverzeichnis, Diskografie und Literaturverzeichnis: Fritz Hennenberg, Fotografie und Bildgestaltung: Evelyn Richter, Leipzig 1974.

9 Frecot, Richter (wie Anm. 7), S. 212.

10 Für Hinweise zu den Reisen dankt die Autorin Peter Richter.

11 Vgl. www.evelyn-richter-archiv.de/ (letzter Zugriff am 7.8.2018).

Abb. 1

EVELYN RICHTER | *Selbstporträt, Michail-Bulgakow-Museum, Moskau* | 2012

Silbergelatinepapier



Die Bedeutung, die mit dem Fund der Filme einhergeht, besteht in jenem Momentum des Unerwarteten, dass nämlich ein aufgrund der persönlichen Lebensumstände als abgeschlossen geltendes Werk plötzlich eine nicht nur quantitative, sondern vor allem eine qualitative Erweiterung erfährt. Der Eindruck, dass Evelyn Richters Lebenswerk vollendet war, resultierte nicht zuletzt aus der 2009 erfolgten Übergabe eines Hauptteils ihres fotografischen Vorlasses an das Museum der bildenden Künste Leipzig und der

damit einhergehenden Einrichtung des Evelyn-Richter-Archivs durch die Ostdeutsche Sparkassenstiftung.¹¹ Doch die nun geborgenen rund 1700 Aufnahmen veranschaulichen, dass gerade das erste Dezennium der 2000er Jahre für Evelyn Richter ein äußerst aktives war, gefüllt mit zahlreichen Reisen.

Wie aber nähert man sich diesen Bildern an, welches Erkenntnisinteresse soll ihre Erschließung leiten? Sich allein auf eine Auswertung der Motive zu konzentrieren, wäre angesichts der besonderen Bedingungen, unter denen sie überhaupt »Bild« werden konnten, nicht ausreichend. Im Fund der Filme verbirgt sich vielmehr die Frage nach der Bedingtheit des fotografischen Bildes selbst – nämlich die, wann und unter welchen Bedingungen eine Fotografie zu einer Fotografie wird und welche Akteure daran beteiligt sind.

Auf einem der letzten Filme, die Evelyn Richter 2012 belichtete, gibt es ein Selbstporträt, das sie im Michail-Bulgakow-Museum in Moskau aufgenommen hat (Abb. 1). Man sieht die Fotografin, die Kamera mit beiden Händen haltend, wie sie in den Sucher blickt und den Auslöser betätigt – gespiegelt in einem kleinen Toilettenschränkchen in der Küche der ehemaligen Kommunalwohnung, in der der russische Schriftsteller Ende der 1920er Jahre gelebt hatte. Es ist eine komplexe Komposition, in die sich das Selbstbildnis fast nebensächlich einfügt. Als zweites Bild im Bild befindet sich leicht versetzt oberhalb davon das Porträt einer älteren Frau, Anna Gorjatschewa, Bulgakows damaliger Nachbarin, hinter Glas, das, wie der Spiegel, die Umgebung reflektiert. An einem Ort, an dem der Schriftsteller wesentliche Teile seines fantastischen Gesellschaftsromans »Der Meister und Margarita« spielen ließ, werden mit den verschiedenen Bildsphären die Realitätsebenen miteinander verwoben. Zwischen einfachem und doppeltem Abbild, fotografierter Wirklichkeit und zweifach fotografierter Wirklichkeit zu unterscheiden, ist nicht ganz

einfach. Evelyn Richter reiht sich mit dieser Aufnahme ikonografisch ein in die Tradition künstlerischer Selbstporträts mit Kamera im Spiegel, ein gestalterisches Konzept, mit dem sie selbst wiederholt gearbeitet hat.¹²

Im Zusammenhang der geborgenen Filme aber kommt dem Moskauer Selbstporträt im Spiegel noch eine andere, eine essenzielle Bedeutung zu. In ihm wird der Ur-Moment jeder analog hergestellten Fotografie in der vollständigen Übereinstimmung von Vorgang und Sujet herausgestellt: nämlich jener Augenblick, in dem sich die Blende für den Bruchteil einer Sekunde öffnet und das Licht auf die sensible Emulsion mit den darin eingelagerten Silbersalzen fällt. Mit dem Einschreiben der Bildinformation in den Film geht unmittelbar eine zeitliche Dimension einher. Mit der Aufnahme hat die Fotografin einen Gegenwartsmoment fixiert, in eine Zukunft hinein gerichtet, der damit sogleich zur Vergangenheit wird. Der Zustand aber, in dem der konservierte Augenblick zunächst verbleibt, ist jener der Latenz: Das Bild ist auf dem Film zwar vorhanden, aber nicht sichtbar.

In einem Fotohandbuch aus dem Jahr 1955 heißt es dazu: »Das belichtete Negativ zeigt noch kein Bild. Die vom Licht erzeugten Eindrücke (das latente Bild) müssen erst hervorgerufen werden, und zwar in einem Entwickler. Der Entwickler hat die Eigenschaft, die Stellen des Negativs, die vom Licht getroffen sind, zu schwärzen, und zwar umso mehr, je stärker die Negativstellen belichtet wurden. Er reduziert das

12 Immer wieder hat Evelyn Richter spiegelnde Flächen dazu genutzt, sich selbst zu fotografieren, etwa 1985 in der Ausstellung »Junge Fotografen der 80er Jahre« in der Galerie Mitte in Dresden oder 1988 in einer Ausstellung des Bauhaus-Archivs Berlin im Bauhaus Dessau.

13 Otto Croy: Bild-Lehrbuch der Fotografie, Halle/Saale 1955, S. 92.

14 Peter Geimer: Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen, Hamburg 2010, S. 219.

belichtete Bromsilber zu schwarzem, undurchsichtigem, metallischem Silber.«¹³ Das »latente Bild« geht jedoch über diese fototechnische Definition hinaus. Es steht im ontologischen Sinne für jene Potenzialität, die sich, anders als beim sofort im Display sichtbaren digitalen Bild, mit jeder analog hergestellten Fotografie verbindet. Die in der lichtempfindlichen Schicht gespeicherte Information kann, aber muss nicht durch den Prozess von Entwicklung und anschließender Vergrößerung abgerufen werden. Vielleicht nur einmal kurz im Sucher als »Bild« wahrgenommen, kann dieses für immer im Status des Nichtgesehenen verbleiben. Peter Geimer hat diese Konstellation als einen Dreischritt beschrieben: als »unsichtbare Aufzeichnung/Zeit der Latenz/fotografische Sichtbarmachung«.¹⁴

Das Selbstbildnis im Spiegel der damals 82-jährigen Evelyn Richter ist die letzte Aufnahme auf dem 2012 in Moskau belichteten Film als Dokument ihrer letzten unternommenen Reise. Bereits in den 1990er Jahren war Evelyn Richter viel unterwegs; Material aus dieser Zeit, in der sie anfang, auch in Farbe zu fotografieren, hat sie jedoch nie ausgearbeitet. Viele der nun aufgefundenen Filme sind Zeugnisse ihrer Reisen in den Jahren zwischen 2003 und 2012. Lesbar werden sie in Form der von Werner Lieberknecht angefertigten Kontakte auf digitaler Basis. Eine Reise nach New York machte den Auftakt. Ausgangspunkt waren Ausstellungen im Goethe-Institut Washington und in der Leica Gallery in New York im Jahr 2003. Eine Ausstellung war es auch, die sie im Herbst 2007 nach Großbritannien führte. Die Kunstgalerie der University of Hertfordshire zeigte »Do Not Refreeze. Photography behind the Berlin Wall« – für Evelyn Richter Gelegenheit, London und seine Museen zu besuchen.

Andere Fahrten unternahm Evelyn Richter mit dem Bautzener Kunstverein: 2009 nach Italien zur Biennale nach Venedig, 2010 in die im Norden Rumäniens gelegene Region Maramureș

Abb. 2

EVELYN RICHTER | *Kontaktbogen, London* | 2007

Pigmentdruck



KATJA BÖHLAU

Sachsens Städte im Modebild der DDR. Zur Verbindung von Modefotografie und Städteporträt in Modestrecken der »Sibylle«

Fünf Jahre »Sibylle«, das war für die ostdeutsche Mode- und Kulturzeitschrift im Oktober 1961 Anlass, den Leserinnen und Lesern die Entstehung des Heftes von den Modellentwürfen bis zum Druck nahezubringen. Auch dem »Modefotografen« wurde dabei eine Doppelseite gewidmet (Abb. 1). Drei Farbfotografien zeigen einen Mann mit Kamera, der Mannequins in aktuellen Mantelmodellen in Szene setzt und dies nicht im Studio, sondern auf der Straße, inmitten des urbanen Treibens.

Die Stadt ist ein Raum, in dem, nicht zuletzt im Zuge einer aufkommenden Konfektionsindustrie an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, Mode zur Aufführung kommt und sich modisches Handeln artikuliert, in Schaufenstern, auf Werbeflächen sowie auf der Straße. Auch in der Modefotografie ist

die Stadt mit ihrer Architektur, ihren Straßen, Silhouetten, ihrem Treiben, ihrem Wachsen und Vergehen in verschiedenster Hinsicht zur Anschauung gekommen, wobei ganz eigene Kartografien entworfen wurden.¹

Im Sinne der Verbindung von Mode und Kultur, wie sie die »Sibylle« ab 1969 auch im Titel nahelegt, hatten die Aufnahmeorte von Modestrecken nicht ausschließlich hintergründigen, symbolischen oder rahmenden Charakter. Vor allem in den 1960er und 1970er Jahren erschienen Modestrecken, die die Repräsentation von Mode explizit mit dem Porträt einer Stadt oder eines Landes verbanden; die sozialistischen Nachbarländer wurden dabei ebenso vorgestellt wie Orte innerhalb der Republik.

Abb. 1

WILLI ALTENDORF | *So entsteht Sibylle, Der Modefotograf*
in: Sibylle 5/1961



Der Fokus der folgenden Untersuchung richtet sich auf die Darstellung der Städte Sachsens im Modebild der DDR. Die meisten hiesigen Modeprintmedien konzentrierten sich auf die Präsentation modischer Kleidung und verstanden sich, wie die »Praktische Mode« (später »PRAMO«) oder die »Saison«, als Anleitungshefte zur heimischen Kleidungsherstellung. Demgegenüber hob sich die »Sibylle« gerade in der Verzahnung von Kleidermode und Kultur von den anderen Modemagazinen ab. Sie wurde ab 1956 zunächst vom Deutschen Modeinstitut (später Modeinstitut der DDR) herausgegeben, das 1952 als Institut für Bekleidungskultur einge-

richtet worden war, um »die Gestaltung einer fortschrittlichen, unserer gesellschaftlichen Entwicklung entsprechenden und an unser nationales Kulturerbe anknüpfenden Bekleidungskultur zu fördern«.² In der »Sibylle« wurden Modelle der Volkseigenen Betriebe ebenso vorgestellt wie Entwürfe

1 Vgl. Gabriele Mentges: Urbane Landschaften im Modebild, in: Gertrud Lehnert (Hg.): Räume der Mode, München 2012, S. 133–154, hier S. 140 f.
2 Aus der »Anordnung über die Errichtung des Instituts für Bekleidungskultur. Vom 28. November 1952«, zit. nach: 30 Jahre Modeinstitut der DDR, 1982.

der Redaktion und des Modeinstituts. Die Modeaufnahmen der ersten Jahre von Willi Altendorf und Helmut Fieweger wurden noch größtenteils im Studio realisiert, später nahm man jedoch zunehmend auch Modelle auf der Straße auf. Als Redaktionssitz der »Sibylle« geriet Berlin in seinen unterschiedlichsten Facetten mit ins Bild. Unzählige Aufnahmen entstanden im Lustgarten, rund um den Fernsehturm, an S- und U-Bahnhöfen, in Neubaugebieten oder auf der Straße.

STADT IM MODEBILD

Ab den späten 1930er Jahren hatte »die Stadt« als Aufnahmeort von Modefotografien an Bedeutung gewonnen.³ In schwindelerregender Höhe fotografierte Erwin Blumenfeld 1938 das Model Lisa Fonssagrives mit wehendem Kleid auf dem Eiffelturm für die französische »Vogue«, das Panorama der Stadt im Hintergrund. Bekannte Monumente halfen, Modestädte wie Paris, New York und London zu bestimmen, jedoch wurden auch anonyme urbane Settings wie Straßenkreuzungen zu wiederkehrenden Motiven.

In Deutschland knüpfte man in den 1950er Jahren wieder an die Modefotografie der Vorkriegsjahre an. Mit Gründungen von modebezogenen Magazinen wie »Constanze« und »Film und Frau« 1948 waren neue Publikationsplattformen geschaffen worden und vor allem Berlin wurde in dieser Zeit häufig zur Kulisse für Modeaufnahmen.⁴ F. C. Gundlach beispielsweise fotografierte hier in den 1950er und frühen 1960er Jahren zahlreiche Modelle auf Straßen, vor Hauswänden und vor Sehenswürdigkeiten wie der Siegessäule oder der Gedächtniskirche. 1961 lichtete er eine Dame in einem Pelz vor dem Brandenburger Tor ab. Kurz vor dem Mauerbau entstanden, ist das Schild mit dem Verweis auf die Sektorengrenze nicht zufällig ins Bild geraten und berichtet auch von Berlin als geteilter Stadt.

Im Ostteil der Stadt entstand die »Sibylle«. Noch vor dem Mauerbau wurde 1958 in der Serie »Berliner Chic in aller Welt« das Brandenburger Tor zum Hintergrund von Modeaufnahmen. Die erste Aufnahme zeigt das bekannte Wahrzeichen zurückgesetzt, vielmehr als Silhouette und Verweis auf Berlin als Stadt von Welt. Die Aufnahme partizipiert an touristischen Bildpraktiken, mit denen sich, so Gabriele Mentges, »Modedarstellungen die Aura von Freizeit, Vergnügen und Reisen einverleiben«.⁵ Die nächste Seite gibt, zumindest auf den zweiten Blick, mehr von diesem Wahrzeichen zu erkennen. In ihrer Farbigkeit heben sich vier Mannequins deutlich von dem matten Hintergrund eines Bildes des Brandenburger Tores ab, vor das sie montiert wurden (Abb. 2). Die Aufnahme zeigt das Monument im Zustand des Wiederaufbaus, noch ohne die Quadriga. Zwischen den bunten Kleidern ist auch die Demarkationslinie zu erkennen. In diesem Bild wird also ebenso die Grenze zu Westberlin gezeigt. Nach der Abriegelung der innerdeutschen Grenze 1961 traten andere Orte der Stadt in den Fokus und berichteten dadurch gleichfalls über den Wandel Berlins. So haben beispielsweise die großen Bauprojekte der DDR in die Modebilder der »Sibylle« Eingang gefunden: Die im Stil des sozialistischen Klassizismus gebaute Stalinallee der 1950er Jahre ebenso wie der architektonische Ausbau des Ostberliner Stadtzentrums in den 1960er Jahren oder das staatliche Aufbauprojekt der Wohngebiete in Plattenbauweise. Es entstanden Modestrecken, die nicht nur von der Mode, sondern auch von der Modernität der Architektur berichten.

ZWISCHEN ZWINGER UND WEISSEM HIRSCH

Ebenfalls noch vor dem Bau der Mauer wurde Dresden 1960 zum Aufnahmeort verschiedener vom Deutschen Modeinstitut entworfener Kleider und Kostüme. Der Titel der sechs Seiten umfassenden Strecke »Zwischen Zwinger und Weißem

Abb. 2

HELMUT FIEWEGER | *Berliner Chic in aller Welt*

in: Sibylle 5/1958



Hirsch« markiert einen konkreten Raum der Stadt. Nicht nur werden die einzelnen Modefotografien von Beschreibungen der Modelle begleitet, ihnen ist zudem ein kurzer Text über Dresden beigegeben. Dieser beschreibt die Stadtgeschichte als eine Geschichte der Zerstörung und des Wiederaufbaus: »Florenz der Elber wurde Dresden früher von seinen Bewunderern genannt, die in endloser Zahl seine prachtvollen Barockbauten, seine Gemäldegalerie [...] besichtigten. Vom »Weißem Hirsch« aus genossen sie abschließend das bezaubernde Panorama dieser Stadt mit ihren vielerlei Türmen,

3 Vgl. Monica Titton: Mode, in: Timon Beyes/Jörg Metelmann (Hg.): Der Kreativitätskomplex. Ein Vademecum der Gegenwartsgesellschaft, Bielefeld 2018, S. 179–184, hier S. 181.

4 Vgl. Enno Kaufhold: Fixierte Eleganz. Photographie der Berliner Mode, in: F. C. Gundlach (Hg.): Berlin en vogue: Berliner Mode in der Photographie, Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Tübingen/Berlin 1993, S. 13–46, hier S. 33f.

5 Mentges, Urbane Landschaften (wie Anm. 1), S. 140.

Abb. 3
HELMUT FIEWEGER | Zwischen Zwinger und Weißem Hirsch
in: Sibylle 2/1960



ihren Brücken, die die Altstadt und Neustadt verbinden. – Dann kam der Krieg.«⁶

Wie schon in der Darstellung des 1949 publizierten Bildbandes »Dresden – Eine Kamera klagt an« von Richard Peter wird die Zerstörung der Stadt durch die Bombardierung am 13./14. Februar 1945 gleichsam als Akt der Auslöschung einer Kunststadt beschrieben.⁷ »An diesem Tage hatte Florenz sein Ebenbild verloren, es gab kein Dresden mehr.«⁸ Anschließend wird jedoch von dem Aufbau und der stilgerechten Rekonstruktion historischer Bauten berichtet, wodurch es nun nach 15 Jahren wieder ein »Elbflorenz« gebe.

Der Text rekurriert außerdem auf das Bild des »alten Dresdens« mit seinen Barockbauten und der Semperschule, das nicht zuletzt durch die gleichnamige Publikation von Fritz Löffler populär wurde, die erstmals 1955 erschien und seitdem vielfach wiederaufgelegt wurde.⁹

Durch die Bombenangriffe am Ende des Zweiten Weltkriegs fast völlig zerstört, wurde der Wiederaufbau des Zwingers schon 1945 begonnen. 1960, als die Modestrecke entstand, konnten erste Teile wiedereröffnet werden, was möglicherweise den Anlass für die dortige Realisierung bot. Andere historische Bauten waren im Zuge der Großflächenenttrüm-

Abb. 4
HELMUT FIEWEGER | Zwischen Zwinger und Weißem Hirsch
in: Sibylle 2/1960



merung, obwohl noch wiederaufbaufähig, abgetragen worden, um Freiraum für ein »sozialistisches Dresden« zu schaffen.¹⁰

Besagte Strecke besteht aus Schwarz-Weiß- und Farbfotografien. Erstere entstanden vor allem um den Zwinger herum, wobei architektonische Elemente wie Säulen, Geländer, Treppen oder alte Laternen das Setting für die Modepräsentation bilden (Abb. 3). Während diese das »alte Dresden« zeigen, vermitteln die Farbfotografien einen Eindruck von den in den 1950er Jahren im Stil der »nationalen Tradition« entstandenen Neubauten der Stadt wie dem Gebäudekomplex Dresdner Altmarkt (Abb. 4). Auch die in den 1950er Jah-

6 Zwischen Zwinger und Weißem Hirsch, in: Sibylle 2 (1960), S. 5.
7 Richard Peter: Dresden – eine Kamera klagt an, Dresden 1950. Vgl. Sylvia Ziegner: »Der Bildband Dresden – eine Kamera klagt an« von Richard Peter senior. Teil der Erinnerungskultur Dresdens, Diss., Marburg 2011.
8 Zwischen Zwinger und Weißem Hirsch (wie Anm. 6), S. 5.
9 Fritz Löffler: Das alte Dresden. Geschichte seiner Bauten, Dresden 1955. Schon 1956 und 1958 erschienen zwei weitere Auflagen, die ebenfalls in kurzer Zeit ausverkauft waren.
10 Vgl. Matthias Lerm: Abschied vom alten Dresden. Verluste historischer Bausubstanz nach 1945, Rostock 2001.

Momentaufnahmen der besonderen Art. Der Werkkomplex »Hundewege. Index eines konspira- tiven Alltags« des Fotografen Jens Klein

Die Ausstellung »Im Moment. Fotografie aus Sachsen und der Lausitz« versammelte fotografische Positionen, die innerhalb der letzten 50 Jahre von Bildautorinnen und -autoren (in) der Region entstanden sind. Der titelgebende »entscheidende Moment bzw. die Kunst, diesen im Bild einzufangen«,¹ erlangt im Werkkomplex »Hundewege. Index eines konspirativen Alltags« des Fotografen Jens Klein besondere Bedeutung. Vermittelt über Kleins Arbeit, hielten Überwachungsbilder aus der fotografischen Hinterlassenschaft des Ministeriums für Staatssicherheit (Stasi/MfS) der DDR Einzug in die Zusammenstellung. Anhand dieser Fotografien untersuchte Klein Bildinhalte, Sichtbarkeitsordnungen und Blickregime; seine Arbeit verschiebt dabei den Fokus von der künstlerisch-dokumentarischen Bildproduktion hin zu Pro-

zessen der Selektion, Rezeption und Interpretation von Bildern. Darüber hinaus regt sie zur Reflexion über den gegenwärtigen Blick auf die jüngere deutsche Geschichte an.

Jens Klein, 1970 im thüringischen Apolda geboren, begann bereits während seines Studiums der Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) in Leipzig, nicht nur selbst zu fotografieren, sondern Fotografien anderer (häufig anonymer) Autorschaft zu verarbeiten. In seinen Werken erscheint neben seinem eigenen immer auch der fotografische Blick anderer.

Ausgangsmaterial für den Werkkomplex »Hundewege« stellen Fotografien dar, die er in den Archiven der Behörde des Bun-

desbeauftragten für die Unterlagen des Ministeriums für Staatssicherheit der ehemaligen DDR (BStU) recherchiert, ausgewählt und zusammengestellt hat. Der BStU verwaltet seit 1990/91 die Hinterlassenschaft des Ministeriums für Staatssicherheit, das innenpolitisch vor allem ein ideologisches Kontrollinstrument der Sozialistischen Einheitspartei gegenüber der DDR-Bevölkerung darstellte. Zur Beschaffung von Informationen wurden vom MfS ein komplexes System von Überwachungsmethoden ausgebaut und – weitgehend ohne Wissen oder Zustimmung der Betroffenen – Unmengen von Unterlagen angelegt. Um maximale Aussagekraft zu gewährleisten und den Einschränkungen durch kognitive Verzerrung oder selektive Wahrnehmung entgegenzuwirken, betrieb das MfS hohen Aufwand bei der Schulung seiner Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter in Techniken der Konspiration, Observation und Dokumentation.² Fotografien kam in diesem Zusammenhang besondere Bedeutung zu. Als »Vorteil der fotografischen Informationsspeicherung« definierte das MfS die Möglichkeit, »operativ relevante Erscheinungen, operativ interessierende Personen, Spuren usw. [...] dauerhaft und genau« zu fixieren, »ohne äußerlich auf sie einwirken oder sie verändern zu müssen. Die auf fotografischem Wege gespeicherten Informationen« seien »nahezu unbegrenzt vielfältigungsfähig, jederzeit abberufbar [sic!], verfügbar und nachprüfbar«.³ Zu diesem Zweck bezog das MfS Fotografien aus unterschiedlichen Kontexten: von heimlichen Observationen und erkennungsdienstlichen Erfassungen, Beweis- und Tatortfotografien über Nachstellungen von Tathergängen und der Herstellung von Schulungsmaterial bis hin zur Aneignung von Privatfotos, die im Zuge von Hausdurchsuchungen bei Verdächtigen konfisziert wurden.⁴ Den Umfang dieses heterogenen Materials beziffert der BStU auf 1,8 Millionen Fotodokumente;⁵ hinzu kommen zahlreiche Fotografien, die sich im Aktenverbund befinden. Fast 30 Jahre nach dem Ende der DDR sind diese Fotografien – schon vor einer möglichen Verwendung im Kunstkontext – mit vielschichtigen Zuschrei-

bungen und Referenzrahmen versehen und könn(t)en für diverse Narrative, visuelle Argumentationen und deren Hinterfragung genutzt werden.

Auftrag der Behörde des BStU ist es, »die Unterlagen der Staatssicherheit der DDR zu sichern und zu bewahren«, »die Öffentlichkeit über Struktur, Methoden und Wirkungsweise des MfS zu unterrichten und zur historischen, politischen, juristischen und gesellschaftlichen Aufarbeitung der SED-Diktatur« beizutragen. Zu diesem Zweck stellt der BStU die Unterlagen »nach den gesetzlichen Vorschriften des Stasi-Unterlagen-Gesetzes Privatpersonen, Institutionen und der Öffentlichkeit zur Verfügung«.⁶ Eine besondere Herausforderung ist dabei der Anspruch auf Transparenz bei gleichzeitiger Wahrung der Persönlichkeitsrechte.

In den Jahren 2008 bis 2016 begab sich Jens Klein regelmäßig in die sogenannte Runde Ecke, die Außenstelle des BStU in Leipzig, um Unterlagen einzusehen und Fotografien aus dem Archiv zu sichten. Entstanden ist daraus unter anderem der Werkkomplex »Hundewege. Index eines konspirativen Alltags«,

1 Jasper von Richthofen: Vorwort, in: Silke Wagler/Kai Wenzel (Hg.): Im Moment. Fotografie aus Sachsen und der Lausitz, Ausst.-Kat., Görlitz 2017/18, Kulturhistorisches Museum Görlitz, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2017, S. 8.

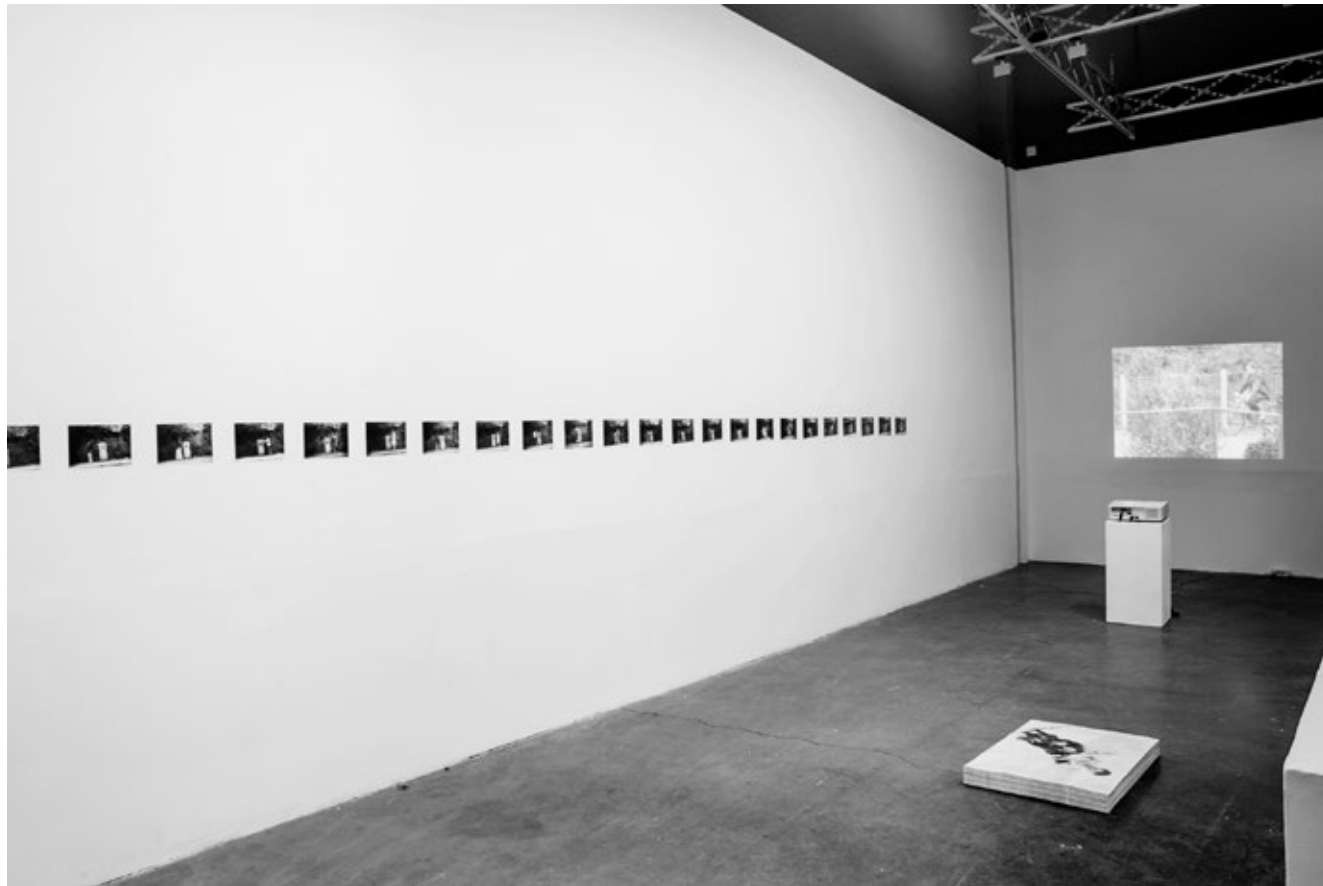
2 Vgl. Karin Hartewig: Das Auge der Partei. Fotografie und Staatssicherheit, Berlin 2004, S. 32 f.

3 Definition: Fotografie, operativer Einsatz/Wörterbuch der politisch-operativen Arbeit (GVS JHS 001-400/81) JHS Potsdam-Eiche, April 1985, dokumentiert in: BStU (Hg.): Das Wörterbuch der Staatssicherheit. Definitionen des MfS zur »politisch-operativen Arbeit«, Berlin 21993, S. 118 f.; URL: www.gvooon.de/ddr/stasi/dokumente/woerterbuch/fotografie-operativer-einsatz.html (letzter Zugriff am 30. 10. 2018).

4 Vgl.: Hartewig, Das Auge der Partei (wie Anm. 2), S. 10.

5 Das Stasi-Unterlagen-Archiv in Zahlen; URL: www.bstu.de/ueber-uns/bstu-in-zahlen (letzter Zugriff am 29. 10. 2018).

6 Vgl. Aufgaben und Struktur; URL: www.bstu.de/ueber-uns/aufgaben-und-struktur (letzter Zugriff am 29. 10. 2018).



mit dem er 2012 sein Studium in der Fotoklasse von Peter Piller an der HGB abschloss.⁷ Der Werkkomplex besteht aus den vier seriellen Bildfolgen »Briefkästen«, »Spaziergänger«, »KGA Seilbahn« und »Mopedfahrer« und den zwei Texten »Hundewege« und »Angststaub«. Kleins Entscheidung, die Bildfolgen als Reihe, Tableau, Projektion und Posterstapel zu zeigen, lässt sich als Versuchsanordnung unterschiedlicher Präsentationsweisen in Ausstellungsräumen lesen (Abb. 1 und 2), wobei die Bilder zu Objekten diverser visueller Interessen werden: Der serielle Charakter der Auswahl und die Strenge der Anordnung rücken die »Briefkästen« in die Nähe zu Fotoarbeiten aus dem Bereich der Konzeptkunst oder las-

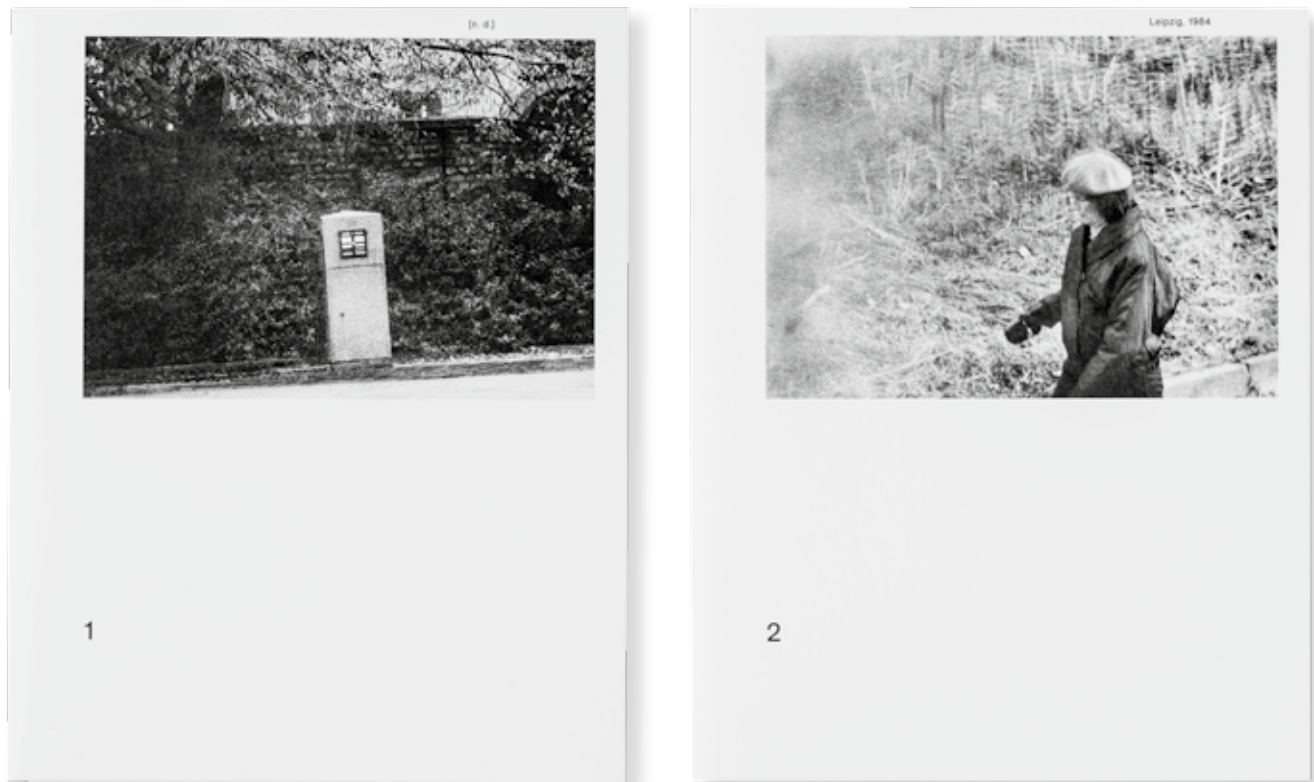
sen an Bewegungsstudien denken (Abb. 6); die tableauartige Übersicht der »Spaziergänger« (Abb. 5) erinnert an Aby Warburgs Zusammenstellungen auf der Suche nach den »Pathosformeln«; der rhythmisierte Ablauf einer nicht endenden Reihe von Besucherinnen und Besuchern einer Kleingartenanlage ruft Erinnerungen an die subtile Komik der Filme Jacques Tatis wach (Abb. 7); die »Mopedfahrer« dagegen haben

⁷ 2013 folgte die Serie »Ballons«. 2018 erschien im Verlag Spector Books in Leipzig die Arbeit »Sunset«.



etwas von entschiedener Verwegenheit – das Poster zum Mitnehmen bietet keinen schlechten »Starschnitt«-Ersatz (Abb. 8). Ohne weitere Kontextinformation regt die Präsentation zum genauen Hinsehen und zur Reflexion über die Betrachtung und Funktion von Fotografie ganz allgemein an. Eine Publikation des Werkkomplexes versammelte die seriellen Bildfolgen in vier Einzelheften (Abb. 3 und 4); jedes der Hefte ist mit dem entsprechenden Serientitel versehen. Die Provenienz der Fotografien ist mit dem Vermerk gekennzeichnet: »Alle Bilder basieren auf Fotografien aus dem Archiv der BStU«; eine Auflistung der entsprechenden Archivsignaturen findet sich auf der jeweils letzten Seite der Hefte.

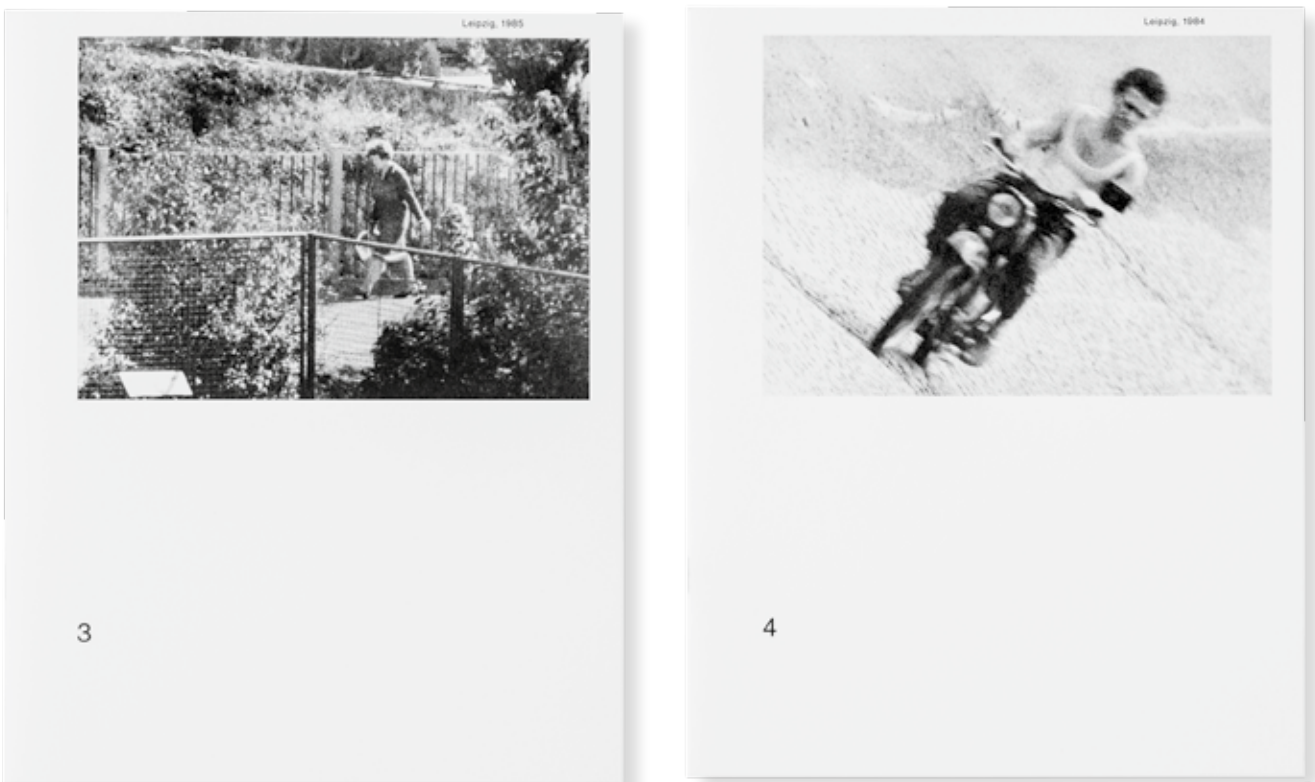
Kleins Auseinandersetzung mit der visuellen Hinterlassenschaft des MfS lässt sich in eine Reihe mit weiteren künstlerischen Bezugnahmen auf dieses Material stellen: In den ersten Jahren nach der Öffnung der Archive wurde Akteneinsicht prioritär Personen gewährt, denen Aufklärung über den Eingriff und Zugriff des MfS in und auf ihre Persönlichkeitsrechte zustand. So finden sich seit den frühen 1990er Jahren Beispiele künstlerischer Reaktionen auf die Konfrontation mit der »eigenen Akte«, wie beispielsweise die Arbeit »Bis auf weitere gute Zusammenarbeit Nr. 7284/85« (1993) der Malerin und Schriftstellerin Cornelia Schleime; sie ergänzt auf Postergröße aufgezogene Reproduktionen »ihrer« Akte mit über-



spitzten fotografischen Selbstinszenierungen. In diesen frühen Arbeiten werden häufig Text-Bild-Bezüge in den Fokus gerückt: Anhand der vom MfS erstellten Berichte, Protokolle und Bildlegenden – der Künstler Joerg Waehner bezeichnet sie als »Stasi-Prosa« – werden Übergriffigkeit, Anmaßung und Unzulänglichkeit der Observation heraus- und einer selbstbestimmten Präsentation gegenübergestellt.

Seit Ende der 2000er Jahre setzt sich vermehrt eine jüngere Generation von Künstlerinnen und Künstlern – als »nicht direkt Betroffene« mit mehr Distanz und (nicht immer) differenzierterem Blick – mit Material aus den BStU-Archiven auseinander. Dieser Generationswechsel fällt nicht nur mit einem gesteigerten künstlerischen Interesse an einer Archiv-

thematik⁸ zusammen, sondern wurde auch von Änderungen im Stasi-Unterlagengesetz begünstigt.⁹ Die »zweite Generation« konzentriert sich stärker auf übergeordnete Themenkomplexe. Auf formaler Ebene lassen sich Merkmale feststellen, die sie von den Arbeiten mit der »eigenen Akte« unterscheiden: Meist liegt den Werken ein ausgeprägt fotografisches Interesse zugrunde; in der Regel wird auf Originaltexte des MfS verzichtet; Veränderungen oder Manipulationen am Bildmaterial werden kaum vorgenommen. Solche Untersuchungen der visuellen Hinterlassenschaft präsentieren sich häufig als Bild-Anordnungen, die in erster Linie die Bilder für sich sprechen lassen und erst im zweiten Schritt mit – faktischen, bewertenden oder auch literarischen – Kontextinformationen eine Leserichtung vorgeben. So versammelt der Fotograf



Simon Menner in »Top Secret. Bilder aus den Archiven der Staatssicherheit« (2013) vorwiegend Fotografien, auf denen Stasi-Mitarbeiterinnen und -Mitarbeiter für Schulungsmaterial posieren oder bei offiziellen Anlässen und organisierten

Freizeitvergnügen abgelichtet wurden. In diesen Bildern versucht Menner, das System gewissermaßen im Blick auf sich selbst durchschaubar zu machen. Auch Arwed Messmer geht es darum, »die Bilder selbst zum Thema zu machen«.¹⁰ Für »Reenactment MfS« (2014) führte er Fotodokumente zusammen, die im Zusammenhang mit gescheiterten Fluchtversuchen an der Berliner Mauer stehen, und kombinierte diese mit eigenen Aufnahmen. In einem 32-seitigen Begleitheft werden Informationen zum Bildträger, zur Archivsignatur und zum Anlass der jeweiligen Aufnahmen bereitgestellt.

Im Gegensatz zu Messmer oder Menner wählt Klein weder das Spektakuläre, Erschreckende (dem Messmer seine eigenen, »vollkommen unspektakulären, gleichsam beiläufig aufge-

8 Vgl. u. a. Hal Foster: An Archival Impulse, in: October Vol. 110 (2004), S. 3–22.; Okwui Enwezor: Archive Fever: Photography between History and the Monument; in: ders.: Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art, Göttingen 2008, S. 11–51.

9 So folgte Mitte der 2000er Jahre, mit dem Wechsel der Behörde des BStU aus dem Geschäftsbereich des Bundesministeriums des Innern in den der Beauftragten für Kultur und Medien, eine Ausweitung der Zugangsmöglichkeiten für Antragstellerinnen und Antragsteller aus den Bereichen Forschung und Medien.

10 Arwed Messmer: Über mich; URL: <https://arwedmessmer.de/ueber-mich> (letzter Zugriff am 29. 10. 2018).

Der Band versammelt die Ergebnisse einer wissenschaftlichen Tagung, die vom Kunstfonds, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, dem Kulturhistorischen Museum Görlitz und der Oberlausitzischen Gesellschaft der Wissenschaften 2018 im Rahmen der umfangreichen Sonderausstellung »Im Moment. Fotografie aus Sachsen und der Lausitz« veranstaltet wurde. In ihren Beiträgen betrachten die vierzehn Autorinnen und Autoren das Medium der Fotografie in Sachsen und der Lausitz während der vergangenen einhundert Jahre, widmen sich übergreifenden methodischen Fragen zur Erforschung und Sammlung von Fotografie bzw. der Erschließung von Werken einzelner Künstlerinnen und Künstler wie Tina Bara, Alba D'Urbano, Christian Borchert, Jens Klein, Maix Mayer, Günter Rapp, Evelyn Richter, Matthias Rietschel oder Hajo Rose. Eine 2018 neuentstandene Fotoserie der Leipziger Künstlerin Margret Hoppe zur Fotogeschichte von Görlitz rundet den Inhalt des Bandes ab.



SANDSTEIN

