

DEUTSCHE
FOTOGRAFISCHE
AKADEMIE
—
2014
NUMMER 30



EDITORIAL

Liebe Freunde der Fotografie, liebe Leser,

Veränderungen haben in der fast 100 jährigen Geschichte der Deutschen Fotografischen Akademie Tradition. In diesem Jahr begibt sich die DFA an einigen Stellen auf Neuland, um ihr zentrales Anliegen, die öffentliche Diskussion von künstlerischer Fotografie, noch präziser formulieren zu können. Ein Mittel dazu halten Sie gerade in der Hand: Das neu strukturierte und gestaltete Magazin.

Zentraler Inhalt bleibt die Vorstellung neuer Mitglieder in Bild und Wort, jetzt mit mehr Platz für jedes Portfolio. Theoretische Beiträge und ein Rückblick auf unsere Tagungen sollen auch in Zukunft Raum erhalten. Neu ist die Rubrik „Portfoliowalk“, eine jurierte Auswahl des fotografischen Nachwuchses, den wir seit über sechs Jahren zu den Tagungen im Hamburger „Haus der Photographie“ einladen. Außerdem beginnen wir mit diesem Heft die Rubrik „Chronik“. Über eine weitere Erneuerung freuen wir uns besonders: ab der jetzigen Ausgabe wird das Magazin in Zukunft kostenlos an ausgewählte Hochschulbibliotheken versendet.

Zu guter Letzt noch eine Anmerkung zum bevorstehenden Jubiläum der Deutschen Fotografischen Akademie. Im Jahr 1919 unter dem Namen „Gesellschaft Deutscher Lichtbildner“ gegründet, ist die Akademie der älteste Fotografenverband in Deutschland. Im Hinblick auf das bevorstehende Jubiläum 2019 haben wir in den letzten Jahren das DFA-Archiv in Leinfelden-Echterdingen stärker in den Mittelpunkt gerückt. Diese Aktivität wollen wir bis zum Jubiläum weiterführen und in einer umfassenden Ausstellung münden lassen. Unser wichtigstes Anliegen bleibt es, das Medium Fotografie in seiner Vielschichtigkeit zu diskutieren. Kommen Sie zu den öffentlichen Tagungen der DFA. Wir freuen uns auf interessierte, neugierige, fotografierende, diskursfreudige, studentische, fragende, kritische und begeisterte Zeitgenossen! Denn die Fotografie lebt!

Ingo Taubhorn und das Präsidium der DFA

FOTO

NEUE MITGLIEDER 2013

- [01] **ANDREA DIEFENBACH** LAND OHNE ELTERN
- [02] **BORIS EL DAGSEN**
HOW TO DISAPPEAR COMPLETELY
- [03] **DR. THOMAS ELSÉN**
- [04] **KLAUS HEIDER** KOSMISCHES LICHTBILDARCHIV
- [05] **MATTHIAS LEUPOLD** FOTOINSZENIERUNGEN,
DOKUMENTARFILM
- [06] **ROBERT HARDING PITTMAN** ANONYMIZATION
- [07] **EVA SCHMECKENBECHER** BILDOBJEKTE,
MONTAGEN, INSTALLATIONEN

[PORTFOLIOWALK]

[P] **PORTFOLIOWALK** AUSWAHL

[01]

ANDREA DIEFENBACH

LAND OHNE ELTERN

»Die Republik Moldau ist ein armes Land, es gibt Statistiken, die behaupten, dass es das ärmste Land Europas sei... Es gibt kaum eine Familie, in der nicht mindestens ein Elternteil im Ausland arbeitet.«

[FOTO 1-6] Land ohne Eltern – Arbeitsmigration aus Moldau







[02]

BORIS ELDAGSEN

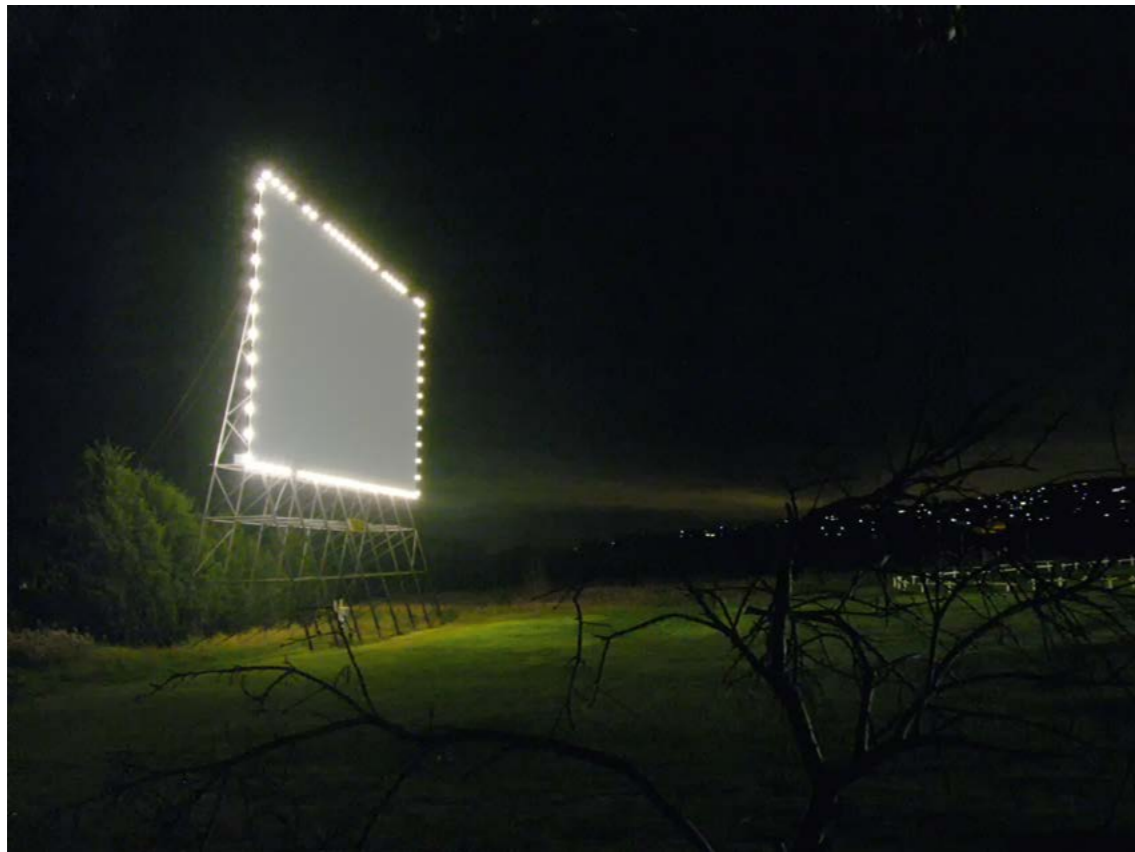
HOW TO DISAPPEAR COMPLETELY

»Menschen, die die Fotografie als Abbildmaschine, dokumentarische Instanz, oder journalistisches Storytelling verstehen, stehen oft ratlos vor meinen Bildern.

Denn sie sind dem rationalen Denken unzugänglich und benutzen die äußere Realität nur als Material, um die innere Beschaffenheit des Menschen, das Unbewusste und Archetypische darzustellen. Wenn Ort, Zeit und Motiv der Fotografie verschwinden und dem Betrachter Platz geben, auf die eigene Erinnerung und das eigene Gefühl zurückzugreifen, dann ist ein Bild gelungen.«

[FOTO 1-7] how to disappear completely / POEM #76, #55, #03, #23, #11, #18, #91,
Tintenstrahldruck auf Innova Fine Art, 20,5 x 27 cm (2008-2014)







[03]

DR. THOMAS ELSSEN

Dr. Thomas Elsen ist stellvertretender Direktor der Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Leiter der Neuen Galerie im Höhmannhaus in Augsburg und des H2 – Zentrum für Gegenwartskunst im Glaspalast.

[FOTO 1-6] „Behind Landscape“ im H2 – Zentrum für Gegenwartskunst im Glaspalast



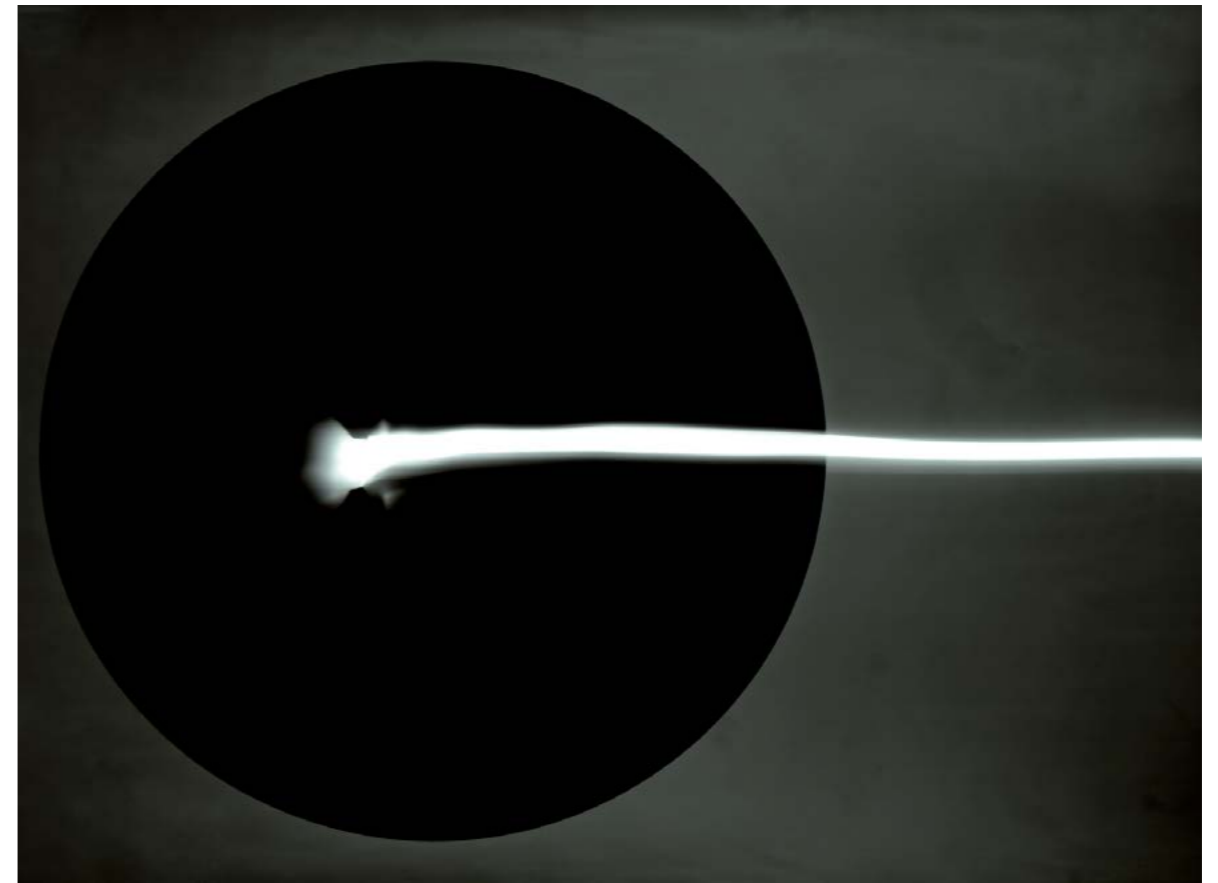




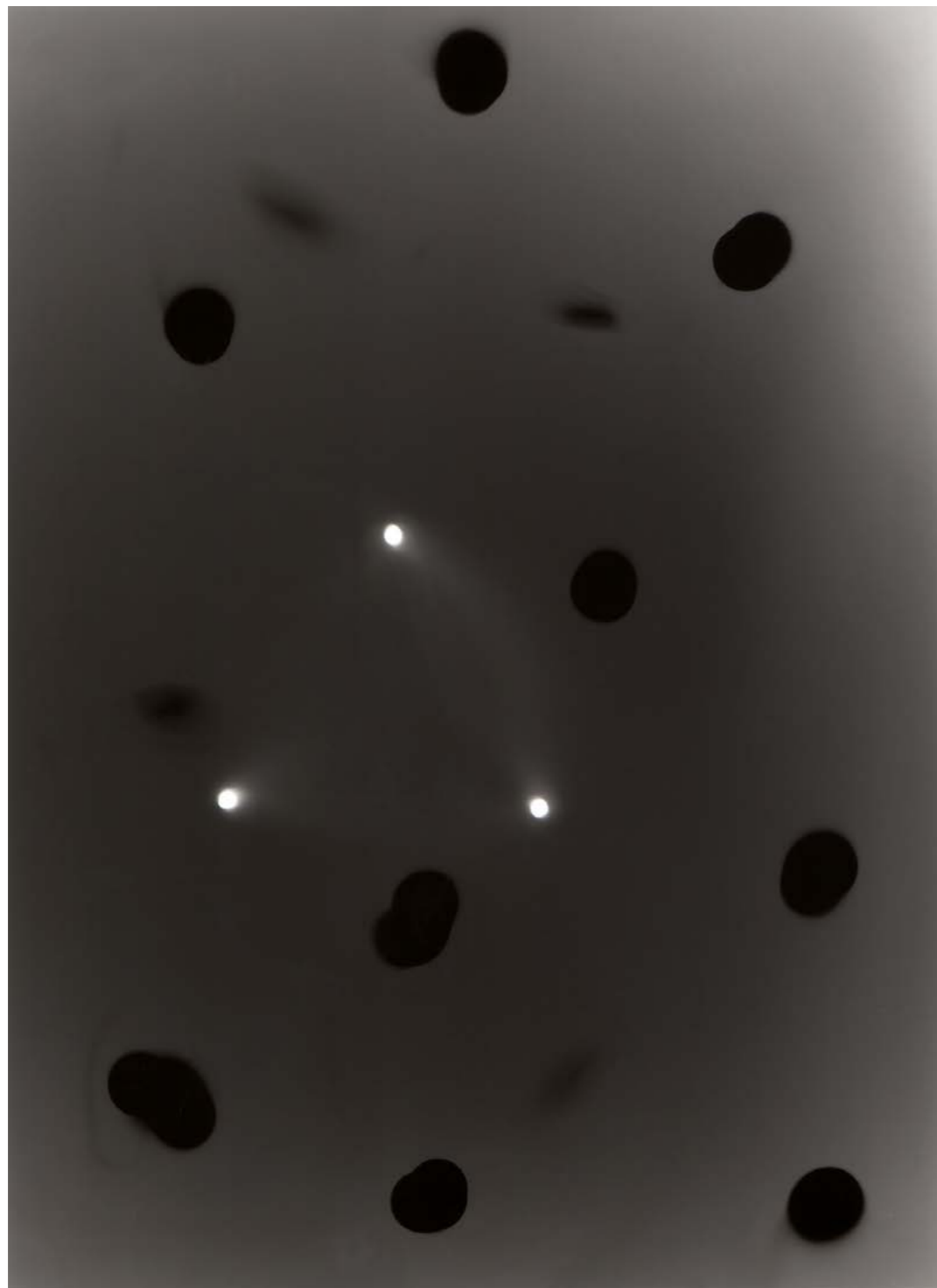
[04]

KLAUS HEIDER KOSMISCHES LICHTBILDARCHIV

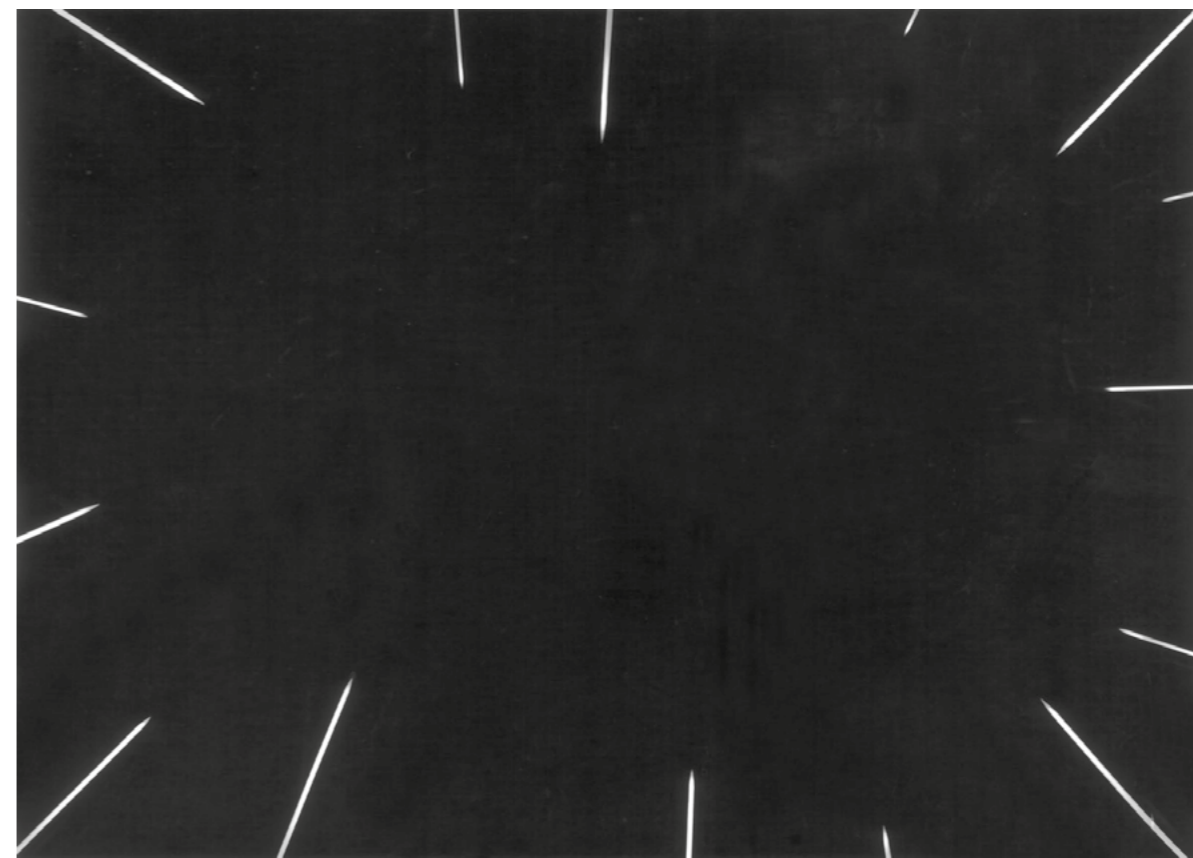
»Seit gut dreissig Jahren beackert Klaus Heider einen Stoff, der ausreicht, um künstlerische Lebensläufe ad infinitum zu bestreiten. Er nennt es ›Kosmisches Lichtbildarchiv‹. Es geht darin um sozusagen alles.« — *Andreas Langen*



BEGINN UND RICHTUNG



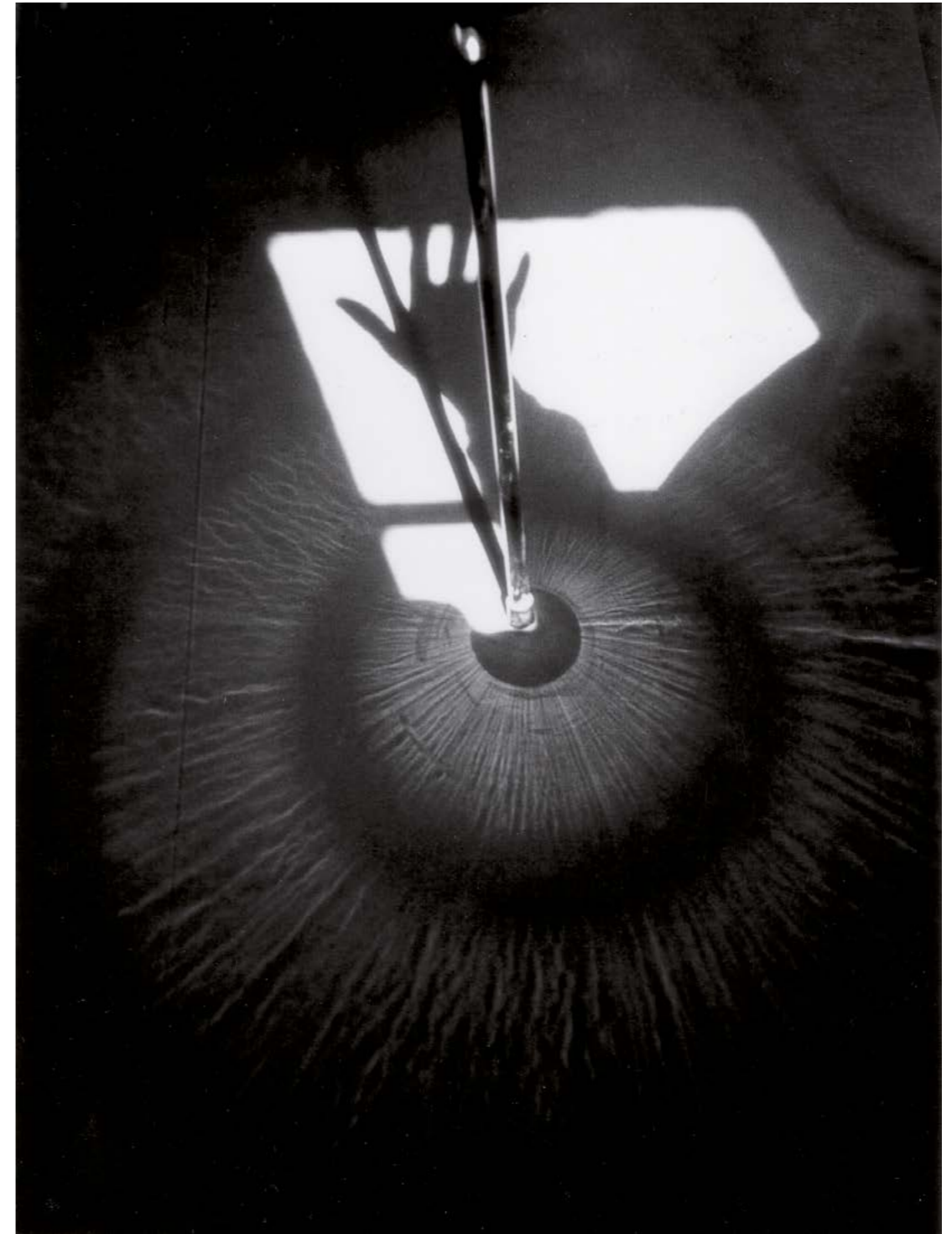
GALAKTISCHE BEDROHUNG DER DREIEINIGKEIT



ANSCHLAG AUF DIE LEERE



PERFORIERUNG DER SCHWEIZ



PLATONPROJEKTION

[05]

MATTHIAS LEUPOLD

FOTOINSZENIERUNGEN

DOKUMENTARFILM

»Leupold ist Autor, Regisseur, Ausstatter, Dokumentarist – scheinbar affirmativ und konservierend, in Wahrheit jedoch kritisch reflektierend und zum Weiterdenken auffordernd.« — Prof. Dr. Ulrich Eckhardt

[FOTO 1-3] Im Kino, Teil I-III, Berlin 1983, WVZ #113, #114, #115

[FOTO 4] Verschwender, Berlin 1988, WVZ #150

[FOTO 5] Dame mit dem Hermelin, Berlin, 2010, WVZ #236

[FOTO 6] Lucretia, Berlin 1995, WVZ #175

[FOTO 7-10] „Lighter than Orange“ (2014), Dokumentarfilm über die Folgen von Agent Orange in Vietnam, Standbilder: Búi Bá Khang, Veteran, seine Tochter und seine Enkelin







[06]

ROBERT HARDING PITTMAN ANONYMIZATION

» These images – many of them haunting in an arid way – remind us by contrast of how much we long for real places, real texture, real homes, real communities. « — *Bill McKibben*

[FOTO 1-5] Anonymization







[07]

EVA SCHMECKENBECHER

BILDOBJEKTE, MONTAGEN, INSTALLATIONEN

»Eva Schmeckenbecher fotografiert, fotografiert, fotografiert. Waldboden, Sonnenbrand, Tapete, Himmel, Meer, Gebäude. Das sind keine Abbilder. Auch der Raum wird von ihr über die nur allzu selbstverständlichen Koordinaten hinaus gelenkt.« — *Dr. Beatrice Büchsel*

[FOTO 1] Himmel, 2013, Montage aus C-Prints, geschmiegelt, gelötet, Klebeband, Papiermehl, Silikon, Polierpaste, 70 x 90 cm

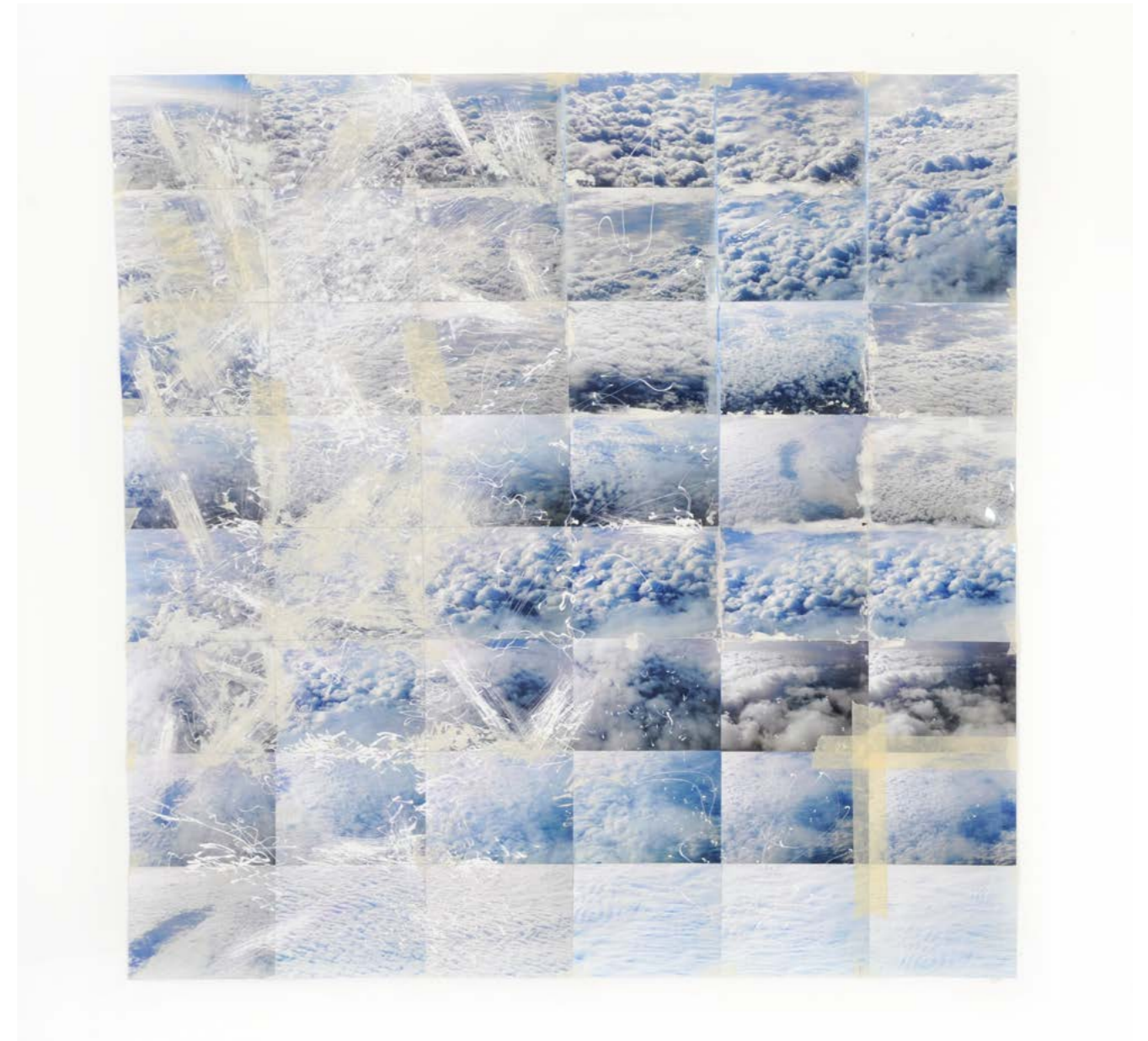
[FOTO 2] Installation WIE ICH FOTOGRAFIERE, Kunstverein Böblingen, 2014

[FOTO 3] o.T., 2013, Reihung aus Fotofragmenten, Tusche, Klebeband, Maße variabel

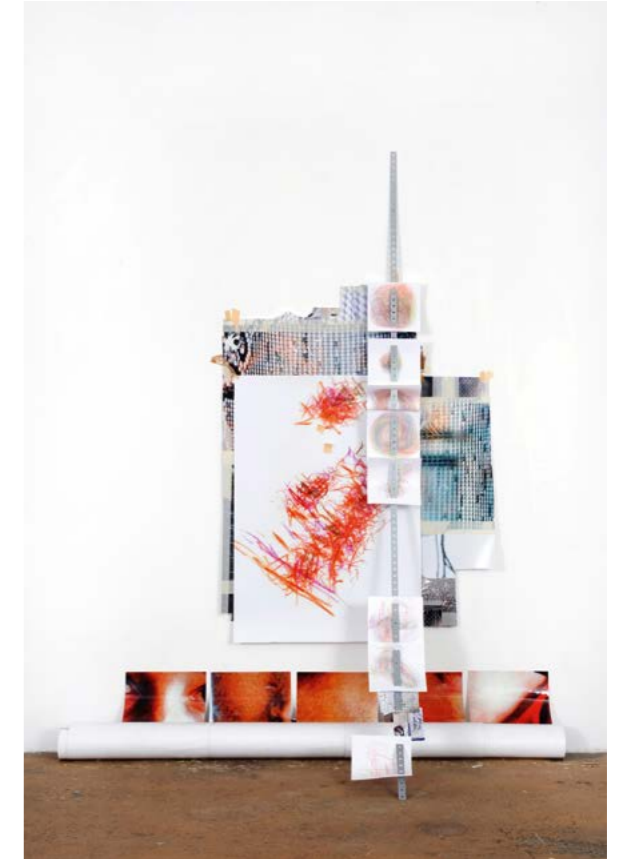
[FOTO 4] o.T., 2013/14, Bilderplane aus C-Prints, Klebeband, ca. 220 x 250 cm

[FOTO 5] o.T., 2014, C-Prints, Klebeband, Plastiktasche

[FOTO 6] o.T., 2013/14, Installation, C-prints, Buntstiftzeichnungen, Klebeband, Metallschiene, ca. 200 x 150 cm









[2013]

PORTFOLIOWALK AUSWAHL

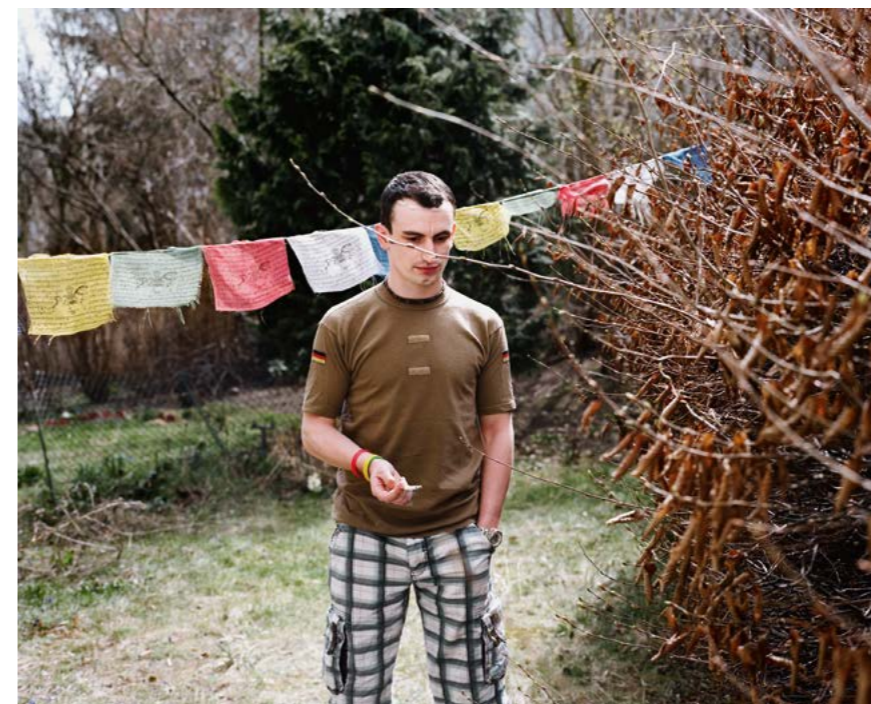
Der Portfolio-Walk im Rahmen der Winter-Tagung wird alljährlich öffentlich ausgeschrieben. Das Präsidium wählt 20 Künstler, die ihre Arbeiten präsentieren. Hier eine Auswahl der letztjährigen Teilnehmer.

[P1] portfoliowalk

ANNA CHARLOTTE SCHMID
THE OTHER SIDE OF VENUS



[P2] portfoliowalk
INA SCHOENENBURG
FLASHBACK



[P3] portfoliowalk

ISABELLE PATEER

UNSETTLED (2007 - 2012)



[P4] portfoliowalk
JAN MASCHINSKI
VORTEX, VITRIOL



[P5] portfoliowalk

JENNY BEWER
MEINWÄRTS



TEXT

[01] **ANDREA DIEFENBACH** LAND OHNE ELTERN — SEITE 2

[02] **BORIS EL DAGSEN**

HOW TO DISAPPEAR COMPLETELY — SEITE 4

[03] **DR. THOMAS ELSSEN** — SEITE 6

[04] **KLAUS HEIDER**

KOSMISCHES LICHTBILDARCHIV — SEITE 8

[05] **MATTHIAS LEUPOLD** FOTOINSZENIERUNGEN,
DOKUMENTARFILM — SEITE 10

[06] **ROBERT HARDING PITTMAN**

ANONYMIZATION — SEITE 12

[07] **EVA SCHMECKENBECHER** BILDOBJEKTE,
MONTAGEN, INSTALLATIONEN — SEITE 14

[P] **PORTFOLIOWALK** AUSWAHL — SEITE 16

[REFLEXION]

ANDREA GNAM

LANDSCHAFTSWANDEL IM FOCUS DER FOTOGRAFIE — SEITE 20

GABRIELE BETANCOURT NUÑEZ

EINE FRAGE DES FOKUS – JULIA MARGARET CAMERON — SEITE 26

VON ADORNO ZU ADOBE

TAGUNGSNOTIZEN AUS HAMBURG VON ANDREAS LANGEN — SEITE 32

[CHRONIK]

[01]

ANDREA DIEFENBACH LAND OHNE ELTERN



Als ich im April 2008 in der ersten Klasse der Schule eines kleinen Dorfs im Südosten der Republik Moldau stand, fragte die Lehrerin: »Wessen Eltern leben in Italien?« Etwa zwei Drittel der Kinder meldeten sich, mit einer Mischung aus Stolz und Verlegenheit. Ich war erschrocken. Es ist etwas völlig anderes, all die Statistiken über Arbeitsmigranten und Rücküberweisungen zu lesen, als in einem kalten Klassenraum vor 30 Sechsjährigen zu stehen und zu wissen: Diese Kinder haben ihre Eltern oft seit Jahren nicht gesehen, weil diese 2.000 km entfernt als Putzfrau oder Erntehelfer arbeiten.

Die Republik Moldau ist ein armes Land, es gibt Statistiken, die behaupten, dass es das ärmste Land Europas sei. Das war nicht immer so. Bis zur Unabhängigkeit Anfang der 1990er Jahre war sie eine der wohlhabendsten Sowjetrepubliken. Doch seitdem hat sich die wirtschaftliche Lage drastisch verschlechtert. Der durchschnittliche Monatslohn beläuft sich auf rund 110 Euro, vierzig Prozent der Menschen leben unterhalb der Armutsgrenze. Wer kann, versucht seine Situation zu verbessern und außerhalb des Landes Arbeit zu finden. Laut amtlichen Schätzungen leben und arbeiten mindestens 690 000 der 4,3 Millionen Moldauer im Ausland. NGOs meinen, dass die Zahl eine Million übersteigt.

Es gibt kaum eine Familie, in der nicht mindestens ein Elternteil im Ausland arbeitet. In der Regel bleiben die Kinder zurück und wachsen bei Verwandten, Bekannten oder auch ganz alleine auf. Da die meisten Eltern illegal

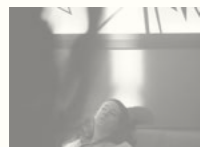
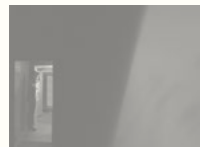
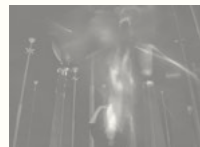
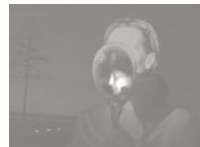
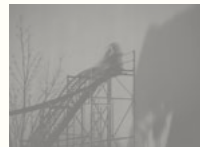
das Land verlassen, sehen sich Kinder und Eltern häufig jahrelang nicht. Ich habe diese geteilten Familien begleitet. Die Kinder in der Republik Moldau und ihre Eltern, die meist illegal in Italien leben – das westliche Land, in welches die meisten Moldauer emigrieren.

— [BIOGRAFIE] —

Andrea Diefenbach (* 1974, Wiesbaden), absolvierte nach der Ausbildung zur Fotografin ein Fotografiestudium an der FH Bielefeld. Arbeitet seit 2003 als freiberufliche Fotografin.

BORIS EL DAGSEN

HOW TO DISAPPEAR COMPLETELY



In Boris Eldagsens Arbeiten verflüchtigen sich Zeit, Ort und Subjekt. Er zerstört und schafft mit seiner Fotografie neue Welten, die sich um das Thema des Verschwindens drehen. Was sehen wir, wo sind die Grenzen unserer Wahrnehmung, und wohin wird uns unsere Suche leiten? Vielleicht weiß es auch der Künstler nicht, aber wir folgen ihm bereitwillig durch das Labyrinth unserer Gedanken, um immer wieder nach Antworten zu suchen.

Eldagsens Charaktere benutzen die unterschiedlichsten Wege, um zu verschwinden – in Zeit oder Raum, durch Illusion oder Verdrängung. Meditative Trance, Hypnose, Manipulationen von Körper und Geist – wahrscheinlich gibt es kein Mittel das nicht benutzt werden könnte.

Doch in dem sie versuchen, vollständig zu verschwinden, bestätigen seine Charaktere nur ihre Gegenwart. Und dem Betrachter geht es ebenso, er wird zum unwillentlicher Komplizen in diesem Experiment. Ein Experiment, in dem Eldagsens Arbeit unser rationales Denken austradert und bleibende Spuren in den Subkortex unseres Gehirns einschreibt – und es unmöglich macht, zu vergessen und zu verschwinden. Auslöschen, um zu bleiben.

— Elena Rummyantseva

Head of Programmes, MediaArtLab Centre for Art and Culture, Moskau

Ihre Gesichter sind älter als die Aufklärung. Alte, junge Gesichter. Sie starren uns an, nicht aus der modernen Welt, in der sie leben, sondern aus dem Dunkel des Chiaroscuro, der Landschaft, der Passage, dem Inneren, aus ihrem Verlangen ‚zurück‘ auf diese Zeit zu schauen, falls dies überhaupt möglich ist.

Die Lichter sind grün, weiß, abgeschwächt, sie fallen auf einen Ort über den Joy Divison Musik machten. Ein industrielles, ein apokalyptisches Land – da und doch nicht da. Es katapultiert uns zurück in die Vergangenheit, dort sind die Gesichter. Sie ziehen uns zu sich, wie Gezeiten oder eine Strömung. Damals malte man sie, denn sie brauchten Langsamkeit um zu uns zu sprechen, um ein Echo zu geben, zwischen den Welten schwebend, auf das Sonar wartend. Gary Hill nannte sie Geisterschiffe.

Ich halte mich fest, an diesem Gatsby-haften Schimmer, der Schönheit der Gesichter und Körper die aus diesem Becken kommen, Sie sehen mich zum ersten Mal, noch nicht offen für mich, aber offen zu ihrer Herkunft, den Tiefen im Inneren, den geschaffenen und geheim gehaltenen Perversionen, dem Ideal dem sie begegnet sind. Sie atmen zum ersten Mal, und ich bin befremdet durch diese Frische und gleichzeitig bewusst, geschockt und traurig, dass dies nicht meine Welt ist.

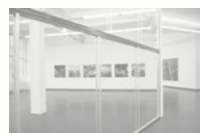
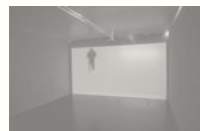
Ich war zu lange im Licht um die Dunkelheit dort zu fühlen, wo sie am kältesten und fruchtbarsten ist. Ein Symptom, dass man nicht mehr in der Lage ist, umzukehren was schon ist und zu verändern was noch nicht begonnen hat. Wir sehen zu, im Tiefenrausch, atem- und bedeutungslos.

— Robert Cook

Curator of Modern and Contemporary Photography and Design, Art Gallery of Western Australia, Perth, (gekürzte Fassung des Artikels "Speed of Dark", Artlink Australia, vol.29, 2009)

[BIOGRAFIE]

Boris Eldagsen (* 8.5.1970, Pirmasens) studierte Philosophie und Bildende Kunst in Mainz, Köln, Prag und Hyderabad. Lebt und arbeitet in Berlin. Eldagsen unterrichtete an Hochschulen in Deutschland und Australien.



Mit der Neuen Galerie im Höhmannhaus sowie dem H2 – Zentrum für Gegenwartskunst im Glaspalast stehen den Augsburger Kunstsammlungen und Museen zwei Ausstellungsplattformen zur Verfügung, in denen die zunehmende Präsenz zeitgenössischer Fotografie innerhalb klassischer Museumssammlungen ihren Niederschlag findet. Beide Häuser arbeiten im internationalen Kontext.

Das Höhmannhaus, unmittelbar neben dem historischen Schaezlerpalais in Augsburgs Maximilianstraße gelegen, zeigt als Projektraum wechselnde Ausstellungen aus den Bereichen Fotografie, Malerei, Konzept- und Medienkunst. In dem über weitaus mehr Fläche verfügenden H2, einer von Philip Jakob Mantz erbauten ehemaligen Baumwollspinnerei, werden neben monografischen und thematischen Wechselausstellungen internationaler Gegenwartskunst regelmäßig Präsentationen der eigenen, noch jungen Sammlung in jeweils neuen Inszenierungen gezeigt. Auch hier hat die Fotografie in der jüngeren Vergangenheit einen deutlich breiteren Platz eingenommen. Die Ausstellungshäuser stellen für eingeladene Künstlerinnen und Künstler ein Forum dar, neue, für das eigene Werk aktuelle Positionen vorzustellen. Momentan zeigt sich dies in der soeben laufenden Präsentation DER GREIF – ein Prozess, in der das Team des gleichnamigen Fotomagazins die Räume der Neuen Galerie im Höhmannhaus als offenes, temporäres Studio nutzt, um online wie physisch und vor Ort im Austausch mit dem Publikum eine neue Num-

mer des Magazins zu erarbeiten. Redaktionsraum, Laborcharakter und klassischer Ausstellungsraum verbinden sich exemplarisch zu einer interaktiven Plattform.

Im seit 2006 bestehenden H2 – Zentrum für Gegenwartskunst wird dieser Aspekt um die Möglichkeit größerer, thematisch angelegter Projekte, wie etwa Silent Spaces – Räume der Stille oder Behind Landscape erweitert, in denen ein auf persönliche, soziale, und politische Lebensrealitäten fokussierter fotografischer Blick zur Grundlage einer neuen Debatte über den Zustand der globalisierten Gesellschaft beiträgt. Aktuell jedoch steht im Glaspalast das Genre des fotografischen Künstlerporträts im Mittelpunkt: In zwei musealen Einzelpräsentationen sind hier Porträts von Edward Steichen aus der Sammlung des Musée National d'histoire et d'Art Luxembourg sowie von Jean Noel Schramm im Dialog zu sehen.

[BIOGRAFIE]

Thomas Elsen (*1958, Bitburg), Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Theologie. Promotion an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, DAAD-Stipendiat am Kunsthistorischen Institut Florenz, Leiter und Kurator der Neuen Galerie im Höhmannhaus und des H2 – Zentrum für Gegenwartskunst, Augsburg. Ausstellungen, Publikationen und Lehraufträge zur internationalen Gegenwartskunst.

KLAUS HEIDER

KOSMISCHES LICHTBILDARCHIV

Klaus Heider, der erst anlässlich unserer Frühjahrstagung 2013 Mitglied der Deutschen Fotografischen Akademie wurde, ist am 28. Oktober 2013 in Stuttgart verstorben. Als Nachruf hier ein Text, den Andreas Langen im Jahr 2012 für das Magazin „Photonews“ geschrieben hat:

Klaus Heider hat zwei Wohnsitze. Der eine befindet sich in Bad Boll, malerisch gelegen in der Ortsmitte direkt neben der Kirche, mit Blick auf Fachwerk, Obstwiesen und die Schwäbische Alb. Die zweite Adresse ist weniger heimelig: SAO 84250, eine Sonne im Sternbild Herkules. Auf einer astronomischen Fotografie der Berliner Wilhelm-Förster-Sternwarte ist der Himmelskörper rot markiert, Heiders Urkunde jenes entlegenen Domizils. Da jedoch unklar ist, wie er dorthin umziehen könnte, hat sich Heider beizeiten auch einen „Platz in der Ewigkeit“ reserviert, bzw im gleichnamigen Werk des Florentiner Konzeptkünstler Mario Mariotti. „Schauen Sie, ich habe einen Sitz am Gang genommen“, sagt Heider und deutet auf den Grundriss eines Theaters, auf dem Mariotti Heiders persönlichen Platz angekreuzt hat, „damit ich bei Bedarf aus der Ewigkeit aussteigen kann – falls mir langweilig wird.“

Danach sieht es freilich nicht aus. Seit gut dreissig Jahren beackert Klaus Heider einen Stoff, der ausreicht, um künstlerische Lebensläufe ad infinitum zu bestreiten. Er

nennt es „Kosmisches Lichtbildarchiv“. Es geht darin um sozusagen alles. Zeit und Raum, Licht, Unendlichkeit, Elementarteilchen, Energie, Gott und gelegentlich die Liebe. Große Themen, jedoch nicht zu groß für des Künstlers analoge Dunkelkammer. Ein Computer kommt Heider, dem Handwerker am Transzendenten, nicht ins Haus. Allenfalls die Ausdrücke seiner Arbeiten dürfen digital erfolgen, die fotografische Basis ist strikt analog. Dabei spielt er mit einem Panoptikum an visuellen Mitteln, denen die Verbindung des Größten und des Kleinsten mühelos gelingt: Treibgut am Strand verkörpert mathematische Parameter, Wassergläser hinterlassen mal planetare, mal subatomare Strukturen, und undefinierbare Krümel erzeugen undefinierbare Effekte – schließlich kann selbst ein großer Geist von Heiders Format dem Weltall nicht sämtliche Rätsel entreißen. Manchmal überschreiten seine Versuchsanordnungen auch das Medium des Lichtbildes, etwa durch den Bau eines metallischen Würfels („Neutrino-falle“) sowie dessen gläsernen Gegenstücks, mittels dessen Heider hofft, den Geist der Materie einzufangen. Dergleichen

ist jedoch nahezu Unfug, verglichen mit den konzisen Konstrukten seiner Lichtbildproduktion.

Deren volle Bedeutungstiefe erschließt sich erst im Zusammenklang mit den Titeln, die der Autor seinen Bildern zur Seite stellt. Beispielsweise seien genannt: „Schatten der Unendlichkeit“, „Denkregion“, „Genesis / Flachweltplan, verworfenes Pappmodell“ oder „Abwehr des Absurden / ein Fehlschlag“.

Letzteres mag pessimistisch klingen, doch viele Experten sind der Ansicht, dass Heiders lebenslange Bemühungen um Absurditätsabwehr keinesfalls gescheitert sind, im Gegenteil. Nach dem Kunststudium an den Akademien Stuttgart und Berlin war Heider Ende der sechziger Jahre freiwillig in die schwäbische Heimat zurückgekehrt. Seine Berliner Freunde rümpften die Nasen, seine potentiellen Vermieter ebenfalls. In Bad Boll galt ein Künstler damals von Berufs wegen als gescheitert, weshalb normale Quartiere ihm unerreichbar blieben. Heider durfte lediglich ein uraltes Dachgeschoss in Eigenleistung ausbauen und den Renovierungs-

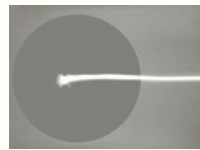
wert abwohnen. Das historische Gemäuer im Schatten des Kirchturms ist bis heute sein Zuhause geblieben, inklusive Atelier und Südbalkon. Wenn man dort neben Heider in der Sonne sitzt, ist der Blick auf die Absurdität aller Existenz stark getrübt durch Blütenpracht und Landidyll. Doch Heider ist auf entspannte Weise gnadenlos. Er erzählt aus seiner Kindheit: „Nach dem großen Luftangriff auf Stuttgart fühlte sich die Luft an wie heiße Watte. Ich hatte Glück und kam davon. Genau wie später, als ich einem Bauern bei der Heuernte half. Da kam hat ein Flugzeug und attackierte uns. Wir waren mitten auf freiem Feld, dreimal zog der Flieger seine Runden und schoss auf uns, dann drehte er ab.“ Wer sowas erlebt, dem braucht kein Existenzialismus mehr beizubringen, dass die Welt absurd ist. Der entwickelt seine eigenen Anschauungen vom Woher und Wohin allen Seins, in Heiders Fall auf bemerkenswert gut gelaunte Weise – „gelassen aus dem Gleichgewicht“ nannte er eines der vielen Unikatliter, die er jahrelang mit Collagen, Zeichnungen, Fotos und Fotogrammen füllte. Jetzt stapeln sie sich im Atelier, von wo gerade erst

die Exponate zur nächsten großen Ausstellung abtransportiert wurden. Heiders Blick streift über die Wände, Regale und Arbeitsplatten voller Material. „Wissen Sie, alle meine Arbeiten haben vorläufigen Charakter“, sagt er und zündet sich die nächste Roth Händle an. Kürzlich hatte er eine Bypass-Operation. Er verlässt den Raum, um seine Sieben Sachen zu packen, bald geht es ins Tessin. Im stillen Atelier bleibt ein dunkles Fotogramm zurück. Auf senkrechten Linien, die an eine Spektralanalyse erinnern, steht der Bildtitel: „Sternenbrief. Ihr habt ja keine Ahnung“.

– Andreas Langen

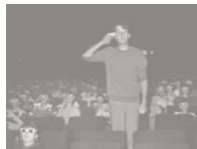
[BIOGRAFIE]

Klaus Heider (* 25. Oktober 1936, Göppingen; † 28. Oktober 2013, Stuttgart) studierte nach einer Ausbildung zum Gebrauchsgrafiker an der Kunstakademie Stuttgart und der Hochschule der bildenden Künste Berlin. Er lebte und arbeitete als Grafiker, Maler, Fotograf, Installations- und Objektkünstler sowie Hochschullehrer in Bad Boll und Cima (Italien).



MATTHIAS LEUPOLD

FOTOINSZENIERUNGEN, DOKUMENTARFILM



Der Fotokünstler Matthias Leupold vertritt eine singuläre Position in der Kunst-Landschaft. Dies kam unter anderem in seinen Ausstellungenbeteiligungen „Kunst der DDR“ in der Berliner Nationalgalerie 2003 und „Berlin-Moskau/Moskau-Berlin“ in Moskau 2004 zum Ausdruck. „Was er sich erarbeitet hat und was seine Fotokunst ausmacht, versucht man zusammenzufassen in drei polaren Spannungen zwischen Statik und Dynamik, zwischen Kontemplation und Narration, zwischen Scherz und Symbol. In den Bildern fallen diese Dimensionen und Kategorien nicht auseinander, sondern verschmelzen teilweise oder ganz.

– T.O. Immisch, Leiter der Fotografischen Sammlung der Stiftung Moritzburg Halle

Leupolds Fotokunst bedarf nicht der Beschreibung; sie erschliesst sich durch genaues Hineinblicken jedes Einzelnen – eine Schule des Sehens, die Einblicke in Zusammenhänge anbietet. Ganze Geschichten sind fokussiert in dem einen alles bündelnden Schlüsselbild, von dem aus eine Erzählung rückwärts und vorwärts lesbar ist –

ein Spiel mit unserer Assoziationsfähigkeit – eine Probe auf unser Wahrnehmungsvermögen. Leupold ist Autor, Regisseur, Ausstatter, Dokumentarist – scheinbar affirmativ und konservierend, in Wahrheit jedoch kritisch reflektierend und zum Weiterdenken auffordernd...

– Prof. Dr. Ulrich Eckhardt, 1973-2001 Intendant der Berliner Festspiele

Unverkennbar haben Matthias Leupolds Bilder etwas mit Simulation zu tun und insofern liegt er mit seinen Inszenierungen im Trend; und ganz fraglos interessiert er sich besonders für die medialen Brücken zwischen individueller Erkenntnisfähigkeit und den globalen Realitäten... Anders jedoch als die Mehrzahl der inszenierenden und konstruierenden Bildmeister mit ihren Fantasiegebilden kreiert er reelle fotografische Bilder real existierender Realität, historischer wie aktueller. Denn nach wie vor werden wir mit Bildern, vornehmlich fotografierten und heute mehr noch elektronischen auf dem Kurs der Konformität gehalten. Was die neuen Systeme kollektiv und digital generie-

ren (angepaßt), bewältigt Matthias Leupold individuell mit der Kamera (kritisch), als Kunstform. Diese ist zwar nicht so marktschreierisch effektiv, dafür aber aufrichtig und stimmig.

– Enno Kaufhold, Fotohistoriker, Berlin

Jede Epoche hat einen toten Winkel, der sie das Lächerliche ihres Treibens, das Zeitverhaftete, das unfreiwillig Komische nicht sehen lässt. Leupold hat die Begabung, das Stativ seiner Kamera in eben jenen toten Winkel zu stellen und all das Übertriebene, Verrutschte und Verunglückte ja vielleicht Verlogene zu zeigen, das dazumal den Zeitgenossen verborgen blieb. Die Posen und dazugehörigen Texte eines Aktfotobandes, ursprünglich für junge Maler und Bildhauer der Jahrhundertwende gedacht, lieferten die Vorlagen für Leupolds Auseinandersetzung mit dem Schönheitsideal der Jahrhundertwende.

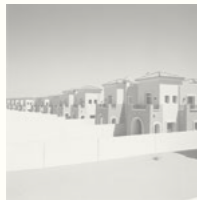
– Karl Corino, 1985-2002 Leiter der Abteilung Literatur im Hessischen Rundfunk

[BIOGRAFIE]

Matthias Leupold (* 1959, Berlin) lebt und arbeitet in Berlin. Seit 1987 Freier Fotograf in der DDR, studierte in den 90er Jahren an der Hochschule der Künste Berlin. Seit 2007 Professor für künstlerische Fotografie und digitale Bildmedien an der Berliner Technischen Kunst-hochschule. Er arbeitet an künstlerischen und sozialen Projekten sowie Dokumentarfilmen.

ROBERT HARDING PITTMAN

ANONYMIZATION



Das Projekt: Überall auf der Welt wird ein einheitliches homogenes Bauplanungsmodell nach dem Muster des Los Angeles "urban sprawl" – mit den vielspurigen Autobahnen, Parkplätzen, Einkaufszentren und groß angelegten Siedlungen mit Golfplätzen – auf das Gesicht der Erde gesetzt. Mit diesem anonymen Vorbild des Siedlungsbaus sind die Zerstörung der Umwelt, der Verlust der Kultur und eine Entwurzelung, wie auch eine Entfremdung verbunden. Dieses globale einheitliche Modell der Architektur respektiert weder die natürliche noch die kulturelle Umwelt, auf die sie verpflanzt wird. Wie wir in der jüngeren Vergangenheit gesehen haben, hat die überhitzte Baukonjunktur zu einer Krise geführt, nicht nur finanziell, sondern auch für die Umwelt, das soziale Gefüge, und auch zu psychologischen Problemen.

Der deutsch-amerikanische Fotograf Robert Harding Pittman fing vor über zehn Jahren an, in Los Angeles an diesem Projekt mit dem Titel Anonymization zu arbeiten. Seitdem ist er um die Welt gereist, um die Verbreitung des "L.A.-Planungsstils" in Las Vegas, Spanien, Frankreich, Deutschland, Griechenland, Dubai und Südkorea zu fotografieren. Die Welt befand sich inmitten eines Baubooms, als das Projekt begann. In der Zwischenzeit wurden die meisten Kräne stillgelegt.

„These images – many of them haunting in an arid way – remind us by contrast of how much we long for real places, real texture, real homes, real communities. In

many cases they're the face of the housing bust – but also some much deeper bust, in the way we've been thinking (or not) about the world.“

– Bill McKibben

“Pittman's sequence walks us through a surreal landscape, his camera isolating specific elements that most of us would never see. The formal beauty of this work is set off by the dreariness and pessimism of his subject, a tension that permeates and strengthens this project as a whole.“

– Alison Nordström (*Anonymization*)

Das Fotobuch Anonymization, welches vom Keher Verlag herausgegeben wurde, ist für den Deutschen Fotobuchpreis nominiert worden. Autoren für das Buch sind die Kuratorin Alison Nordström, Umweltaktivist Bill McKibben, Architektin Galina Tachieva, und Soziologin Anette Baldauf. Kürzlich wurde das Projekt für den Prix Pictet nominiert unter dem Thema "Consumption".

[BIOGRAFIE]

Robert Harding Pittman (* 1966, Rochester, USA) wuchs in den USA und Deutschland auf. Er studierte Ingenieurwissenschaften in den USA und arbeitete dort als Umweltingenieur, danach Master of Fine Arts am California Institute of the Arts (Los Angeles) in Fotografie und Film/Video.

EVA SCHMECKENBECHER

BILDOBJEKTE, MONTAGEN, INSTALLATIONEN



Fotografieren ist technisch so einfach. Fotos und Clips füllen die digitalen Speicher im stetigen Fluss vernetzten Sendens. Wer vernetzt ist, ist nie allein, muss auch nicht von seinem Display aufblicken, um irgendetwas zu sehen. Es ist kaum nötig sich irgendwo hin zu bewegen und gleichzeitig ist alles beständig unterwegs. Das ist Alltag.

Eva Schmeckenbecher fotografiert, fotografiert, fotografiert. Waldböden, Sonnenbrand, Tapete, Himmel, Meer, Gebäude. Das sind keine Abbilder von etwas, sondern einfach nur Bilder, riesige Mengen von Bildern. Damit unterscheidet sie sich vom alltäglichen Fotografieren, dem noch der Antrieb zugrunde liegt, „etwas“, ein Motiv abzulichten. Sie vergleicht ihre Bildermengen mit einem Myzel, einem Gewebe von Hyphen. Die Bildermengen erobern immer größere Territorien, um sich einfach nur zu vervielfältigen. Mit diesem Vergleich bewegt sich Eva Schmeckenbecher im sozialen Kommunikationsnetz der Bilderwelt, in denen Bilder als massenhafte

Abbilder mit Bedeutungserosion einhergehen. Da ist alles Bild und nichts ist Bild von etwas. Das gilt auch für sie selbst und den Fotoapparat. Wirklichkeit und Bild sind das Gleiche und wirken aufeinander ein. Bilder entstehen irgendwie. Sie könnten auch aussortiert werden. Bilder werden aus beliebigen Situationen herausgenommen. Das Bild ist ein Fragment mit der Unklarheit, wovon es ein Fragment ist. Das kann man für eine Vereinfachung oder für eine Verkomplizierung von Bildern halten. In einem Meer von Bildern schwimmt oder ertrinkt alles und jeder als Bild unter Bildern.

Unmerklich ist der Ruf nach einem Ordnungssystem schon da. Eine Künstlerin muss doch etwas gestalten wollen, eine Absicht verfolgen. Aber auch das zeigt Eva Schmeckenbecher als Bild auf. Zu sehen sind Fotoapparate, Stapel, Feuer, Kuverts... alles weist auf Tätigkeiten hin, die in ihrem bildnerischen Prozess eine Rolle spielen, mal gezeichnet, mal fotografiert, zerrissen, zerschnitten, zerknittert,

gebügelt, wieder fotografiert und schließlich mutiertes Bild unter anderen Bildern.

Die Hartnäckigkeit, mit der Eva Schmeckenbecher alles wieder ins Bildermeer fließen lässt, rüttelt an dem Verhältnis von Sehen und Sichtbarem. Solange Sehen der souveräne Standpunkt ist, der gegenüber allem Sichtbaren die Macht der Deutung ausübt, weiß man vorher schon, was gesehen wird. Der Sinn, die sprachliche Formulierung oder Verallgemeinerbarkeit des Gesehenen beraubt das Gesehene beständig um das, was es tatsächlich ist. Die Vorschrift der Sinnhaftigkeit, das Wort vor dem Sehen, das Allgemeine vor dem Besonderen steht im Widerstreit mit dem Unbestimmbaren des Sichtbaren.

„Ich glaube, dass nichts abstrakter, unwirklicher sein kann, als das, was wir wirklich sehen.“ [1]

Das Unbestimmbare des Sichtbaren ist autonom und verschleudert sich nicht in Eindeutigkeiten.

Eva Schmeckenbecher zeigt Bilder entsprechend auch nicht als Tafelbilder, die nebeneinander an der Wand hängen. Auch der Raum wird von ihr über die nur allzu selbstverständlichen Koordinaten hinaus gelenkt.

„Nur der Maler hat das Recht, seinen Blick auf alle Dinge zu werfen, ohne zu ihrer Beurteilung verpflichtet zu sein. Vor ihm könnte man sagen, verlieren die Ordnungsbegriffe der Erkenntnis und der Tat ihre Wirkkraft.“ [2]

Wenn Eva Schmeckenbecher Bilder in Reihen und Spalten zusammenfügt, stapelt, in eine Tragtasche stopft, aus der sie herausquellen, auseinander schneidet und neu zusammenklebt, macht sie nur jeweils neue Bilder und das Myzel erweitert sich. Ein Myzel kann sich ausbreiten, ohne dass es überhaupt wahrnehmbar ist. Wo ein Myzel ist, können auch Pilze sein. Wie können aus Bildern, die immer wieder Bilder werden und sich wie ein Myzel verbreiten, Bilder entstehen, die so et-

was wie Pilze sind? Wann hebt sich ein Bild aus den vielen Bildern heraus? Anders als Pilze, die aus einem Myzel hervorgehen, folgt ein Bild, das sich aus dem Bildermeer heraushebt, keinem biologischen Gesetz. Ein Bild unterwirft sich auch nicht mit einem Mal einer Deutung. Das Sichtbare des Bildes kommt nur einfach zu sich selbst.

— Dr. Beatrice Büchsel

[1] MdK 43/1995-7, Fröscher, Wolf-Dieter, Giorgio Morandi (1890-1964) *Natura Morta* 1960, S. 1

[2] Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*, Hamburg 1984, S. 277 f

————— [BIOGRAFIE] —————

Eva Schmeckenbecher (* 1977, Tübingen), Studium an den Kunstakademien in Stuttgart und Nürnberg. Seit 2001 Stipendien und Ausstellungen im In- und Ausland, seit 2004 Lehraufträge.

[P1-5]

PORTFOLIOWALK AUSWAHL

[P1]

ANNA CHARLOTTE SCHMID
THE OTHER SIDE OF VENUS

Im Schwebezustand der Postpubertät offenbart sich eine besondere Empfindlichkeit, sogar Verletzlichkeit. Körperwendung und Selbstbewusstsein gehen den gefährlichen Weg der Verwirklichung der eigenen Identität. Die Suche im Fremden, das Sich-Widererkennen im Anderen wirft zentral die Frage jeder Portrait-Fotografie auf: Die Problematik von Identität und Abbild. Ich fange diese schüchternen Momente junger Männer in Osteuropa ein und verstärke sie, indem ich die Abgebildeten in ein pathetisches Ambiente setze. Die poetische Auseinandersetzung des „Anders-Sein“ ist Kalkül. Anders sein bedeutet in einigen Ländern, sich fürchten müssen, ausgegrenzt, verfolgt und diskriminiert zu werden - wo sollen sie hingehen, wo bleiben? Wo sich beruhigt, ja gar sicher fühlen? Sie sind zwar (noch) nicht auf der Flucht, suchen aber nach Unterschlupf und Geborgenheit, nach einem geschützten Platz, und so finden sie sich im Abseits unbesetzter, aufgegebener Orte. Diese Menschen suchen nach nicht mehr und nicht weniger als nach ihrer „ureigenen“ Identität. Im Wechselspiel aus starker Präsenz und labiler Emotionalität wird ihnen im Moment der Einsamkeit das Individuelle gestohlen. Knappe Gesten und fotografische Arrangements verwandeln die individuelle Sensibilität in allgemeine Codes. Menschen werden zu Metaphern für authentische

Gefühlsregung. In diesen Fotografien kontrastiere ich theatralische Farbigekeit mit melancholischen Grautönen. Haltung und Mimik, natürliches Licht und vorhandene Beleuchtung, nüchterne und sentimentale Elemente verleihen den Räumen wie den darin versammelten Menschen Härte und Pathos, Weichheit und Poesie. Scheinbare Nüchternheit der Fotografien knüpft objektiv-dokumentarisch an subjektive Erfahrungen an. So kann plötzlich aus einem Bild die historische Situation einer Nation hervorblitzen. Filmische Elemente verleihen den Bildern einen dramatischen und zugleich melancholischen Ausdruck. Räume, die wie Bühnen wirken, werden aus dem Zusammenhang gerissen und deuten auf historische Abgründe. So entstehen die Film-Still-ähnlichen Fotografien, die geheime Sehnsüchte der „Protagonisten“ einer Gesellschaft visualisieren, die sich selbst ebenso entfremdet sind wie dem fragil gewordenen Wirklichkeitszusammenhang, durch den sie sich wie hypnotisiert bewegen. Zwischen Wirklichkeit und Phantasie umkreisen diese jungen Männer die eigene Lebenspanik als „Schauspieler“ und erstarren kontemplativ. Jedoch ist die subversive Energie, die sich hinter der Oberfläche der Erstarrung staut, nicht zu unterschätzen.

anna-charlotte-schmid.de

[P2]

INA SCHOENENBURG
FLASHBACK

Deutsche Soldaten und Veteranen mit einer Posttraumatischen Belastungsstörung (PTBS). Was, wenn die schrecklichen Bilder des Krieges auch daheim immer wieder in das Bewusstsein des Soldaten zurückkehren und ihn arbeitsunfähig, depressiv und ängstlich machen? Die PTBS der Soldaten ist in der Regel eine Folgeerscheinung traumatischer Ereignisse während des Einsatzes. Die an PTBS erkrankten Soldaten leiden unter wiederkehrenden Erinnerungen und Albträumen an das belastende Ereignis, genannt Flash-Back-Erinnerungen (Nachhall). Symptomatisch ist, dass sie sich aus der Gesellschaft zurückziehen, sich von anderen entfremden, zur Schreckhaftigkeit neigen, übermäßig wachsam sind und nachts nicht mehr durchschlafen können. Der Alltag überfordert sie. Oftmals kommt es dadurch zum sozialen Abstieg. Die Erkrankten fangen an zu trinken, neigen zu Gewalttätigkeit. Die Soldaten, die ich traf, waren alle in Afghanistan stationiert. Die Einsätze dort dort haben sie schwer traumatisiert. Ich möchte deutlich machen, wie sehr die Krankheit den jeweiligen Soldaten und seine Angehörigen belastet und wie sehr Krieg oder ein Aufenthalt in einem Krisengebiet einen Menschen verändern können. Mit dieser Arbeit möchte ich auch das stereotype Bild des immer starken und funktionierenden Soldaten hinterfragen.

inaschoenenburg.de

[P3]

ISABELLE PATEER
UNSETTLED (2007 - 2012)

The project 'Unsettled' focuses in a metaphoric way on the worldwide phenomenon of industrial expansions and its consequences, shown in the study of the Belgian village Doel and the surrounding polder area. The place is threatened by vast expansions of the port of Antwerp and related nature compensation plans, which creates a strong contrast between nature and culture.

In this series this actual case is approached and questioned in an indirect way, exceeding a pure documentary approach. It shows portraits of young inhabitants alternated by landscapes which bare witness to the transformed state of the area. Leaving a sourish taste by contrasting the young with the local changes, they symbolise the international tendency of global political and economic shifts and the way they manifest themselves to the people and their surroundings.

unsettled.eu

[P4]

JAN MASCHINSKI
VORTEX, VITRIOL

VORTEX: Die Serie „Vortex“ visualisiert den Moment der Selbsterfahrung. Dabei ist die wirkliche, echte Geschichte des Einzelnen irrelevant, denn nicht das fleischliche Abbild, sondern die verdeckten Empfindungen, die immateriellen Eigenheiten werden zur fiktionalen Geschichte und zum Gegenstand der Bilder. Den Blick auf das gerichtet, was hinter dem Bild passiert, entwickelt sich eine morbide, tatorartige Ästhetik, die durch die digitale Aufbereitung und Präsentation der Bilder verstärkt wird. Dabei nimmt der Betrachter eine Art „hyperrealistisches - unrealistisches Bild“ wahr, welches die irrealen, in der Ferne liegenden Erfahrungen thematisiert und unterstreicht - und der freien Interpretation überlässt. Dabei fungieren die Augen und das Starren als Grenze, welche man nicht durchbrechen kann, um das Mysterium der Situation zu entschlüsseln.

VITRIOL: Der Protagonist, die Inszenierung des Raumes und die Bühne als solche addieren sich zu einem verschlüsselten Bild einer Person.

Alle Serien sind nicht abgeschlossen und werden stetig erweitert oder weiterentwickelt.

janmaschinski.com

[P5]

JENNY BEWER
MEINWÄRTS

Die Problematik des Miteinanders. Wir gehen los, brechen auf, steuern auf etwas zu. Am besten auf Menschen. Haben wir sie erreicht, kehren wir wieder um, die Nähe doch nicht ertragend. Gehen weiter, immer auf der Suche nach Empfindung und Erfahrungen. Sind wir angekommen, bröckelt die Fassade. Äußern Gefühle, um sie gleich darauf wieder zu verbergen. Als habe man zuviel von sich Preis gegeben. Zu viele verletzliche Stellen offenbart. Gehen wieder auf Abstand, um Sicherheit zu gewinnen. Ein ständiges Festhalten und Loslassen gleichermaßen. Annäherungsversuche lösen Abwehrreaktionen aus. Zärtlichkeit wird zur Bedrohung. Berührung führt zu Verletzung. An der Angriffsfläche Mensch. Der Körper reagiert drastischer, Gebärden werden entfesselter, unkontrollierter, ehrlicher, menschlicher. Die Problematik eines oft verzweifelt versuchten Miteinanders. Immer getrieben von dem Wunsch und der Angst davor, geliebt zu werden. Ein Versuch, etwas zu spüren, von sich.

jennybewer.com

;

[∞]

REFLEXION

» Unser wichtigstes Anliegen bleibt es, das Medium Fotografie in seiner Vielschichtigkeit zu diskutieren.« — *Ingo Taubhorn*

ANDREA GNAM

REIZ DER PERIPHERIE: DIE ERKUNDUNG DER BANALITÄT ANDERSWO.
LANDSCHAFTSWANDEL IM FOCUS DER FOTOGRAFIE

Etwas zu sehen, was nicht im Reiseprospekt zu finden ist, lehrt die Landschaftsfotografie. Nicht nur unberührte Regionen, auch Industriezonen und auf offiziellen Karten nicht Verzeichnetes gerät so in den Blick.

Einmal angenommen, man wüsste nichts mehr von den Lebensumständen, in denen sich Menschen des 20. und 21. Jahrhunderts befinden haben, nichts über die Orte und Landschaften, die sie bewirtschaftet, durchfahren und nach Gebrauch sich selbst überlassen haben. Man hätte, wie ein Archäologe, nur ihre Hinterlassenschaften vor sich und sollte jetzt Aussagen über Mentalitäten und Kultur treffen? Oder man hätte nichts als ein Bündel von Fotografien, die von einer Zeit und einem Ort als einzige Zeugen übriggeblieben sind. Das wäre eine ähnliche Situation, wie sie Godard in seinem Film „Les Carabiniers“ in den Sechziger Jahren durchgespielt hat. Zwei arme Männer vom Land zogen in den Krieg, um die Welt zu erobern, sie schossen und fotografierten. Nach ihrer Rückkehr aus dem Krieg legen sie tatsächlich

ihren Frauen, wie versprochen, das Erbeutete zu Füßen – in Form eines Koffers, vollgestopft mit Fotografien: Bauwerke und Gegenstände, alles ist darauf zu sehen. Aber eben nur zu sehen und nicht mit Händen zu greifen: Die Frauen haben wenig Freude daran. Und wären im Nachhinein vielleicht doch lieber selbst in die Welt hinausgezogen.

Heute ist das anders: Was man auf Fotografien zu sehen bekommt, die sich seit den Siebziger Jahren mit der banalen Peripherie, vernachlässigten Gebieten, verbauter Landschaft beschäftigen, das möchte man nicht unbedingt aus der Nähe sehen. Die Bilder dienen eher zur Mahnung und zeigen, was an Bausünden und Nachlässigkeiten schon alles begangen worden ist und wie die Welt einmal aussehen wird, wenn es so weitergeht wie bisher.

RICHTIG IM LAND SEIN

Oder ist es doch nicht so einfach? Erschließt sich mit den Randgebieten und dem Sich selbst Überlassenen, der ‚lieggelassenen‘ Landschaft des modernen Lebens, die sich zwischen

Autobahnschneisen, an Tankstellen, Supermärkten, Kiosken, Raststätten ausbreitet, nicht sogar ein eigener Reiz? Gehört zum Reisen neben den touristischen Schönheiten auch die Erkundung der Banalität anderswo, damit wir den Eindruck bekommen, ‚richtig‘ im Land gewesen zu sein und mit eigenen Augen etwas gesehen zu haben, das nicht im Prospekt zu finden ist? Inwiefern ist unser Blick durch Fotografen geprägt, die nicht mehr die schöne Aussicht suchen?

„Eine Umgebung kann zur Landschaft werden, wenn man sie bewusst wahrnimmt. Der Blick mag an einigen ihrer Teile länger haften bleiben als an anderen; am Land oder Wasser oder dem Himmel darüber, Berg oder Tal, Bach, Fluss oder See, Fels, Düne oder Ebene, an Pflanzen und Tieren, Wäldern, Wüsten, Feldern oder Wiesen. Es kann darin Häuser und Straßen, Städte und Dörfer, Industrieanlagen oder Abraumhalden geben“, schreibt Hansjörg Küster in seiner Einführung zu einer neuen, interdisziplinär arbeitenden Disziplin, den naturwissenschaftlich ausgerichteten Landschaftswissenschaften. Das Einwirken von natürlichen Prozessen



bestimmt ebenso die Beschaffenheit einer Landschaft wie der Eingriff des Menschen (ein Gedanke, der von Carl O. Sauer und anderen Geografen der Universität Berkeley schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts verfolgt wurde), aber auch die mentalen Bilder von Landschaft, die sich durch Mythen und Kunst gebildet haben, spielen bei der Wahrnehmung von Landschaft eine Rolle. Letzteren gilt besonders seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die interdisziplinäre Aufmerksamkeit der Geisteswissenschaften. Der amerikanische Fotograf Joe Deal, einer der nüchternen Pioniere der New Topographics, der den Blick von erhöhtem Standpunkt auf frei stehende Häuser in Albuquerque in New Mexico richtet, beschreibt diese Entwicklung. Von einem Hügel aus blickt er auf die unter ihm ausgebreitete Landschaft, und erkennt, dass nicht Einzelheiten, sondern das aus größerer Distanz wahrgenommene Zusammenspiel von Bauwerken und kultivierter oder weitgehend sich selbst überlassener Vegetation maßgeblich sein Bild bestimmen: „Ich konnte mehr Distanz erreichen, und auf diese Weise bekam

ich das Gefühl größerer Objektivität.“ Nicht als objektive Bestandsaufnahme angelegt, sondern dezidiert als Mahnung formuliert, hat Alex S. MacLean in seinen Luftaufnahmen über Jahre hinweg den bedenklichen Zustand, der durch Besiedelung und Industrialisierung entstanden ist. In einer früheren Arbeit (Designs on the land. Exploring America from the air, Thames&Hudson 2003) trat von der Höhe aus betrachtet vor allem das omniprésente Raster zu Tage, das gleichermaßen die Anlage amerikanischer Städte wie landwirtschaftlicher Nutzfelder bestimmt. James Corner schreibt in seinem Vorwort dazu, dass es schwierig sei, der amerikanischen Landschaft zu entkommen, nicht nur wegen ihrer schieren Ausdehnung, sondern auch wegen des allgegenwärtigen, prägenden geometrischen Rasters („grid“), das von Bergen, Flüssen und Wäldern nur mehr durchbrochen scheint. Maler, Schriftsteller und nicht zuletzt Fotografen legten diesen alles durchdringenden ‚Überbau‘ offen. Böse Zungen behaupten allerdings, dass Amerika als Nation vor allem die Gleichförmigkeit im Konsum verbunden habe, ein

Eindruck, der in der Art und Weise, wie Siedlungen und Straßenkreuzungen als durchfahrendes Land fotografiert werden, auf einer ästhetischen Ebene von Fotografen bestätigt und reflektiert wird. Das Gleichförmige des Zugriffs, die große Banalität bekommen den Reiz des Seriellen. In der Wiederholung der Elemente schafft diese Kette auch für den Betrachter eine Art Zugehörigkeit zum visuellen Bestand einer scheinbar einfach funktionierenden Kultur. Peter Piller, ein deutscher Konzeptkünstler, zeigt mit seinem Archiv von Luftbildern von Häusern aus den Achtziger Jahren in Deutschland, die er aus einem Firmenarchiv übernommen und thematisch geordnet hat (zum Beispiel „Schlafende Häuser“ oder „Straßenende, Wendehammer“), wie sehr der Blick von oben und die serielle Betrachtung von Ausschnitten selbst schon Tristesse produzieren. „Landschaft als ein vom Menschen erkannter Raum wird von einem Zentrum aus überblickt, dem Standpunkt des Menschen. Von dort reicht die Landschaft bis an den Horizont. Wo ihre Grenzen liegen, ist viel weniger wichtig als, von wo aus sie betrachtet wird“, stellt Küster fest.

ANKOMMEN UND TRANSIT

Der Standort des Menschen indes kann nicht statisch sein, Menschen bewegen sich, zu Fuß oder mittels eines Fahrzeugs. Lassen sich Unterschiede erkennen, in einem gegenüber den Weiten der USA vergleichsweise kleinräumigen Gebiet – einem Europa der Regionen, das aus kleinteiligen, im 20. Jahrhundert immer wieder verändernden Grenzen besteht, dicht besiedelt, dem nur das Meer den Horizont der Weite verleihen kann? In dem aber auch eine lange Tradition des zu Fuß Gehens besteht, philosophischer Spaziergänge durch Kulturlandschaft, von intellektueller Eroberungslust getragen? Ankommen und Transit dürften wohl die beiden ersten Unterschiede sein, die beim Betrachten der Fotografien ins Auge fallen: Der amerikanische Mythos ist ein Mythos des (langsamen) Fahrens, des Blicks durch die Windschutzscheibe oder auf den Außenspiegel des Autos. Stephen Shore, Henri Wessel und andere waren auf den Highways unterwegs, über deren Bedeutung für die amerikanische Identität John Brinckerhoff Jackson, ein wichtiger Vertreter der amerikanischen Landschaftsforschung (cultural landscape studies) 1957 in einem Aufsatz schreibt, dass es sich hier um mehr als nur um die Bereitstellung einer Infrastruktur handelt. Die Highways seien in den Fünfziger Jahren zu einem „Ort mit eigenen Bewohnern, eigener Architektur und eigener Landschaft geworden“ und er spricht später von einer „vernakulären Landschaft“, die sich durch Mobilität und steten Wandel auszeichnet, einer „Vorliebe für das Transitorische und Flüchtige“. Der Blick aus dem Auto ist wie der Aufstieg auf den Berg die kleine Form des Abstandnehmens, aber auch des Herankommens und schon wieder Verschwindens, der Distanz des wenig beteiligten Betrach-

ters. „Wie beiläufig gemacht“ nannte Stephen Shore in „Uncommon Places Amerika“ (Schirmer/Mosel 2004) seinen Stil beim Fotografieren – und das ist, so sehr es im ersten Moment nach einer Praktik für jedermann klingen mag, eine wirklich anspruchsvolle Kunstform.

Wie sieht demgegenüber die europäische Sicht aus? Hat man einfach ein Konzept, einen Stil, übernommen, der sich aus ganz anderen Quellen speist? Die wegweisende Ausstellung mit dem programmatischen Titel „New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape“ (Rochester 1975) zeigte Bernd und Hilla Becher, die in wechselseitigem Austausch Kontakte mit den amerikanischen Kollegen pflegten, als einzige europäische Fotografen. Mit ruhiger Hand knüpfen sie weniger an Konsum und Austauschbarkeit, denn an eine Kultur des genauen, analytischen Schauens an. Ihre Zusammenstellungen und Typologien schließen nicht nur an zeitgleiche minimalistische Arbeiten oder Concept Art an, sondern sie setzen auch fort, was in naturkundlichen Sammlungen oder Wunderkammern mit aufgespießten Käfern oder Schmetterlingen in Europa seit der Renaissance bereits angelegt war: Die Vielfalt industrieller Gebrauchsarchitektur konnte in den Becherschen Tableaus, steril wie in einem Schaukasten, studiert werden. Was erst einmal sorgfältig identifiziert und (visuell) bezeichnet ist, findet Eingang ins kulturelle Archiv, darauf beruht die Jahrhundertleistung der Bechers. Dahinter stecken minutiöse Vorbereitung, Geduld, Leidenenschaft und systematisches Vorgehen. Das sind durchaus Tugenden, welche die Arbeit des Fotografen jenseits der ästhetischen Aussage zusätzlich aufgewertet haben, in einer Gesellschaft, in der naturwissenschaftliche Forschung und technologischer Fortschritt einen hohen Stellenwert genießen.

Über den systematischen Erkundungen und der manischen Vorgehensweise der Bechers und ihrer Nachfolger sollte allerdings nicht vergessen werden, dass das Thema der Hinterlassenschaften der industrialisierten Landschaft, der unwirtlich verbauten Landschaft, der später vernachlässigten oder auch schon während der Nutzung in ihrer Eigenart aus dem Blick geratenen Landschaft auch andere ästhetische Lösungen in der Fotografie gefunden hat. Die Becherschen Tableaus zeigten einen temporären Stand, keine Verdichtung, wie sie Stephen Shore mit seinen „beiläufigen“ Quintessenzen schaffen wollte. Shore berichtet von einer frühen Unterhaltung mit Hilla Becher, die ihm vorschlug, quer durch die USA „main streets“ zu fotografieren. Das aber war nicht das Richtige für ihn, er wollte, keine Studie über „main streets“ anfertigen, sondern „the quintessential main street“ ins Bild setzen. Und das durchaus aus der Perspektive des Fahrens, als Essenz aller Fahrten.

Um zu verstehen, wie groß die Spannweite fotografischer Positionen tatsächlich ist und den Blick für Ansätze jenseits der amerikanischen „New Topographics“ zu schärfen, aber auch jenseits der Becherschen Vermessungen des Terrains, ist es, trotz der Internationalität der fotografischen Praxis ein interessantes Gedankenexperiment, sich doch die unterschiedlichen topografischen und kulturellen Ausgangspositionen für die jeweils zur Debatte stehenden, durch den Eingriff des Menschen geschaffenen Landschaften vor Augen zu halten. Im Katalog zur Brüssler Ausstellung „Sense of place. European landscape“ (Hatje Cantz 2012) kann man, betrachtet man die Fotografien unabhängig von der Einteilung nach Landschaftsregionen, wie sie der Katalog vornimmt, zunächst vier Zugriffe und Themen unterscheiden: den Blick auf die durch

Raubbau in ihrer Eigenart gefährdete Landschaft oder auf die durch Krieg gezeichnete Landschaft, die Konstruktion von Landschaft unter einem besonderen Blickregime, dem sie der Fotograf unterstellt, und vereinzelt, aber doch sehr eindringlich: mythische Landschaften. Letzteres ist nie ganz verschwunden – europäische Kulturlandschaft kann auf eine lang währende literarische Tradition blicken. Mythische Erzählungen von der alles verschlingenden großen Flut stehen Wald und Lichtung, Berg und Quelle als antike Sehnsuchtslandschaften gegenüber. Man musste sie, wenn überhaupt, zu Fuß erkunden und eine wichtige Rolle spielt das Ankommen und Rasten. „Wohin gehen wir? Immer nach Hause“, so lautet die romantische Antwort auf eine existentielle Frage, der ein „Wohin fahren wir? Immer weiter“ gegenübersteht.

FASZINATION TAGEBAU: UMBAUPROZESSE

Eine Ahnung davon erhält der Betrachter, der die in ganz Deutschland aufgenommenen Industrielandschaften von Claudia Fährenkemper (Tagebau-Großgerät, Katalog Kunstverein Salzgitter) studiert, frühe Arbeiten (1988-1993) mit der Großbildkamera, die fasziniert den Braunkohletagebau in Schwarz Weiß Fotografien verfolgen. Fast wie ein Wanderer, der Schritt für Schritt, wenn auch in Siebenmeilenstiefeln, das Gelände erkundet, läuft das Auge durch ihre aus der Distanz aufgenommenen Tagebaufelder. Eine von Schaufelrad- und Eimerketten-Baggern geschaffene ‚Erdgeschichte‘ tut sich auf, die Revier für Revier ähnlich, aber doch auch wieder anders aussieht: Man glaubt, auf den im Querformat (26,5 cm x 50,5 cm) wie in den Raum ausschwingenden Fotografien die kraftvollen Bewegungen der „Riesen“ nachvollziehen zu können, ein unentwegtes Ausräumen und Um-

schichten – und in der mit Linienführung und Kreissegmenten durch die Kamera erzeugten Choreographie der Giganten schwingt geradezu noch die nachdenkliche Faszination mit, die der Bergbau (wenn auch vor allem als Eindringen in die Tiefe) im 18. Jahrhundert auf Dichter wie Goethe und Novalis ausübte. Gerade hier – in der beschleunigten Form des industriellen Eingriffs – wird paradoxerweise besonders deutlich, dass Landschaft sich auch als natürliche Landschaft immer im Umbau befindet, durch Erosion und Versandung, durch Verschwinden und Hinzukommen von Pflanzen. Wer hätte sich zum Beispiel vorstellen könnten, dass der ehemalige Todesstreifen im Niemandsland zwischen West und Ost oder Industriebrachen einmal zu Biotopen werden? Wie gewaltig diese permanenten natürlichen und gesellschaftlichen Umbau-Prozesse tatsächlich sind und welche Auswirkungen sie auf unsere Psyche haben, spürt, wer Inge Rambows mit einer Großbildkamera aufgenommenen Bilder vom ehemaligen Tagebau in der DDR anschaut („Wüstungen“. Fotografien 1991-1993). Die Schönheit der Landschaftsansichten ist überwältigend und sehr irritierend, scheinen sie doch durchtränkt zu sein von allem, was das europäische Auge liebt: Abwechslung und doch ein gewisses Gleichmaß in der Form, Farbenvielfalt, die Andeutung von Weite und Luft, menschenleer. Und doch sind diese akuraten Landschaften jenseits des Bekannten, der erste Eindruck von unbelassener Natur ist der Tradition, den zur Erscheinung verdichteten Bildern aus Kunstgeschichte und Imagination gewidmet. Es sind Industriebrachen, alles andere als Erholungsgebiete, zum Durchwandern viel zu gefährlich. Und bei genauem Hinsehen erkennt man auch die Brechungen, die man zunächst übersehen hat: die zu kräftigen Farben, die herumliegenden, rostenden Schrott-

teile. Und doch: Ist es nicht die industrielle Produktion, die Förderung von Energie, die im Osten wie im Westen zum Inbegriff des gesellschaftlichen Fortschritts zählte? Und die schneller als manches andere, die Grenzen und den Preis des Abbaus aufzeigte? Das „aufgeschlagene Buch der Industrie“ ist es, das wir hier zu lesen bekommen. Eine andere Arbeit aus einem 30 Fotografien umfassenden Werkkomplex „Naphta Landschaft“ zeigt inmitten von inzwischen ausgebeuteten Öl-Förderstätten in Aserbeidschan, einer ‚abgewohnten‘ Industrielandschaft (bereits 1873 begannen dort erste Ölborhungen), ein sonderbares, Idyll: Eingeschmiegt in eine Welt aus Rohren und Leitungen, Strommasten, spärlich aufkommendem Grasbewuchs, die Skyline der Stadt Baku im Hintergrund, hat sich ein Paar mit Lattenzäunen aus Altholz eine Art Gärtchen eingezäunt, Hühner spazieren frei herum, die Frau im geblühten Kleid, der Mann in kurzen Hosen, Bürgerkriegsflüchtlinge vielleicht. Man kann sich durchaus vorstellen, dass sie es sich hier, so gut es geht, eingerichtet haben, das Ausmaß der Altlasten indes kann man nur erahnen.

PARALLEL-GEOGRAPHIEN

Die französische Künstlergruppe „L'Atelier de Géographie Parallèle“ – Philippe Vasset, der mit seinem Buch „un livre blanc“ den Anstoß gab, Xavier Courteix und Xavier Bismuth – arbeitet in innerstädtischen Gebieten, die auf der Karte des Institut Géographique National nur als weiße Flecken, „points aveugles“, ausgewiesen sind und zeigt auf ihrer Webseite (unsiteblanc.com) Projekte befreundeter Künstler. So Jean-Claude Mouton, der im Pariser Vorort Nanterre Aufnahmen auf dem Gebiet ehemaliger Slums gemacht hat. Auf verlassenen Industriegebiet hatten sich in Nanterre bis hinein in die Siebziger

Jahre „Bidonvilles“ ausgebreitet, wo Immigranten aus Nordafrika und Portugal, aber auch verarmte Franzosen unterkamen. Ganz in der Nähe dieser Bidonvilles, auf dem Gelände einer ehemaligen Kaserne, wurde in den Sechziger Jahren ein Ableger der Sorbonne ausgelagert (inzwischen „Université de Paris Ouest Nanterre de La défense“), eine Geste, die der damalige kommunistische Bürgermeister als Provokation empfand. Noch heute wird das vernachlässigte Gebiet rund um das Universitätsgebäude, auch wenn Sportanlagen, Mülldeponie, ein wenig Industrie und ein Gefängnis dazu gekommen sind, bei google maps als „Zone blanche“ geführt. Für einen Archäologen ist es noch zu früh, nicht für einen Fotografen. Mouton bewegt sich dort, zwischen Gefängnisbau und einer Elektroindustrieanlage mit einer Serie von Bildfolgen in einem zeitlichen Zwischenbereich: Vegetation, Schilder, Zäune, Absperrungen, Schienen, die ins Nichts führen, werden als temporäre Struktur ausgewiesen. Das Sujet ist spröde, immer noch abweisend, die zurückkehrende Natur, Efeu und Gestrüpp, bleibt rau. Um so faszinierender für einen ‚ersten‘, behutsamen Blick, der mit der Kamera gemacht wird: Mitten in der Stadt entstehen und vergehen Räume, die zwar öffentlich sind, aber in ihrer psychologischen Tragweite erst mit dem fotografischen Bildaufbau und in der Serie entschlüsselt werden können. Geradezu scheu schaut man sich solch offene Zonen an. Sind wir das wirklich – was sehen wir von uns, wenn wir hier verweilen? Sind wir mit dem Nah-Blick auf das Ausgegrenzte ins Innerste, womöglich in den „Bauch“ der Stadt geraten? Den Stand der Nutzung und Verschmutzung der Donau führt Andreas Müller-Pohle im „Danube River Project“ vor: eher unbehagliche Bilder von Brücken, Hafenanlagen und befestigten Uferabschnitten



– so gezeigt, dass sie nicht zu einem Besuch einladen – werden mit am unteren Bildrand eingeblendeten Messdaten (Phosphate, Nitrat, Kadmium, Quecksilber) versehen. Auch hier entsteht in der Konfrontation von Sichtbarem und Unsichtbarem ein Moment des Schreckens, kein ästhetischer wie bei Inge Rambow, dazu sind die Aufnahmen zu ernüchternd, zu ‚trocken‘, eher ein intellektuell wirksamer. Der Gedanke an schöne Natur mag erst gar nicht aufkommen – zumindest nicht bei den Fotos, die für den Katalog von „European landscape“ ausgewählt wurden. Auch für Mitglieder der Deutschen Fotografischen Akademie (einige von Ihnen werden die Vorstellungen der Projekte seinerzeit von den Fotografen selbst gehört haben) ist Landschaft Gegenstand der fotografischen Arbeit und Reflexion. So steht Olaf Otto Becker in Island (Under the nordic light, Hatje Cantz 2012) vor Natur, die zwar ebenfalls durch Staudämme und Kraftwerke genutzt wird, aber doch überwältigt durch Gesteinsformation und Farbe, Licht und Wasser, Luftfeuchtigkeit, die wie ein traumverhangener Schleier sich über das Gelände legt. In der Reflexion des Fotografen, der eine Landschaft wiederholt besucht, ist jede Entscheidung, die er für ein Bild mit der Großformatkamera trifft,

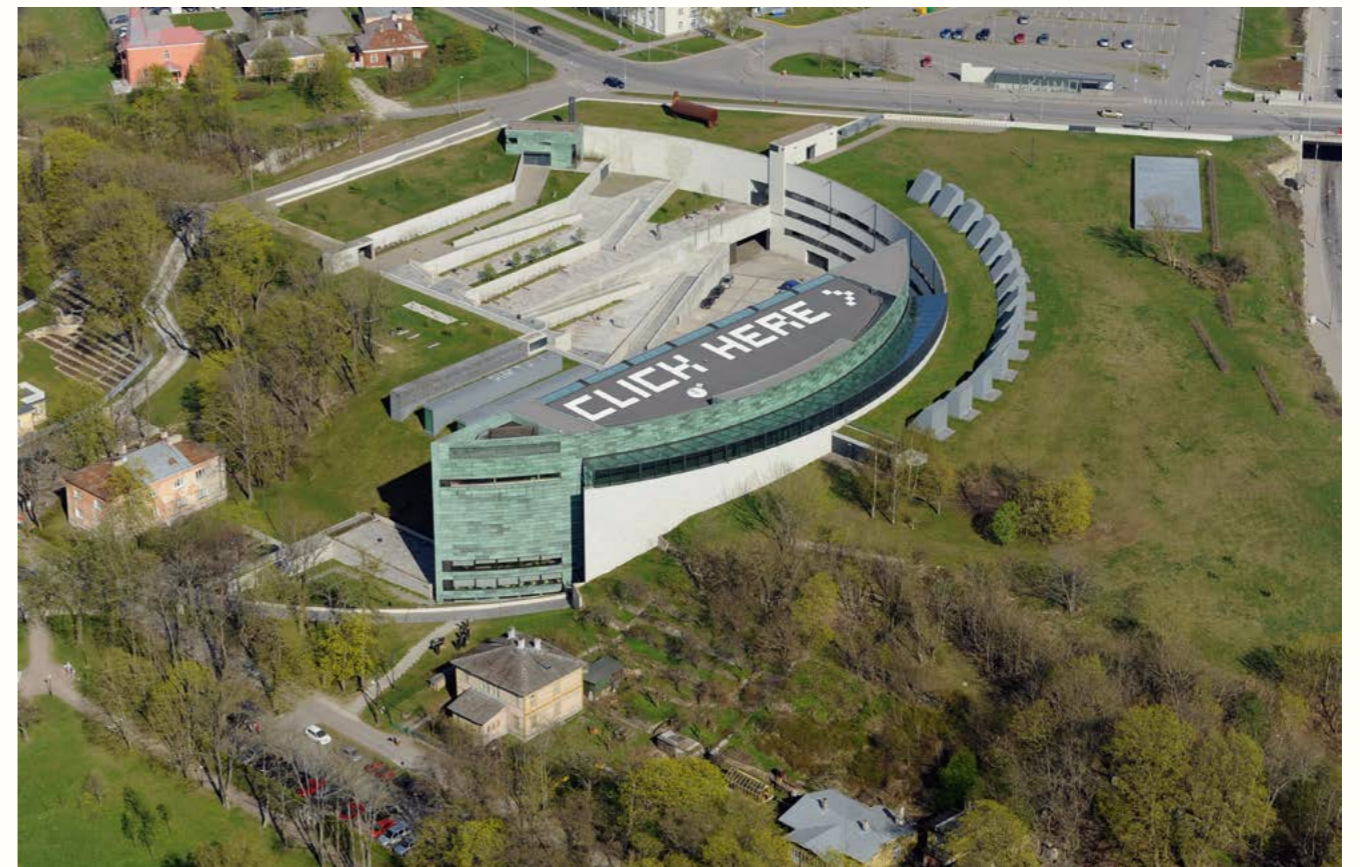
eine Überlagerung mehrerer Bildvorstellungen: Die Geschichte der vor ihm liegenden Landschaft ist so präsent wie die Summe der Erfahrungen im Umgang mit Bildern, aus der professionellen, aber auch der ganz persönlichen Sicht des Fotografen. Interessanterweise liegt für jemanden, der selbst viel unterwegs ist, die (scheinbare) Kontinuität von Landschaft, die große zeitliche Perspektive und damit die große Gelassenheit, die in einer Landschaft aufscheint, eher im Moment der Überwältigung durch ihre wuchtige Statik als durch sichtbar gewordene dynamische Prozesse. Es ist, als käme einer nach Jahren der Fremde wieder zurück in sein Heimatdorf und nur wenig hat sich verändert. Man wünscht sich das so, spätestens seit der Romantik, andererseits aber, erträgt man das kaum mehr: Angesichts von „Doppelbildern“, die einen See im frühen Morgenlicht im Abstand von elf Jahren zeigen, schreibt Becker: „Wenn sich an einem Ort viel verändert hat, dann erinnere ich mich auch an die vielen Veränderungen, die ich in der Zeit meines Besuches an dem Ort und danach erlebt habe. Diese Erfahrung außerhalb von mir zu beobachten beruhigt mich. Hat sich jedoch fast nichts verändert oder stellt es sich sogar als fast identisch wie vor vielen Jahren dar, dann verunsichert mich das.“

PARTIZIPATIVE PRAXIS

Ganz dezidiert auf das Hinschauen, aber auch auf die zeitliche Differenz, die zwischen der Ausführung durch die Künstler und der zur Komplettierung des Werkes nötigen Zeit durch die Luftaufnahme mit „google earth“ oder anderen Diensten verstreicht, setzt das Duo „REMOTE WORDS“. Sozusagen komplementär zu den Aktionen der Gruppe „Zone blanche“, die sich um auf der Karte nicht Gezeigtes, oder von GPS und google nicht Erfasstes spezialisiert hat, setzen Achim Mohné und Uta Kopp in roter Pixelschrift für die

Darstellung durch google optimierte, politische oder poetische Botschaften von Künstlern und Dichtern hoch hinaus auf die Dächer von Häusern. Diese architektonische ‚Landschaft‘ ist „nur“ von oben und von Nutzern des Netzes (www.remotewords.net) zu sehen. Sie bedarf dezidiert des Blicks, der Landschaft kreierte und sie im Kontext der Umgebung in ihrer Tragweite erfasst. So zum Beispiel die Aufschrift „Ziviler Ungehorsam“ (Henry David Thoreau) auf dem Dach eines Hauses in einem recht bieder und aufgeräumt wirkenden Essener Wohnviertel. Oder auch einmal ganz lapidar das dem Nutzer von elektri-

schen Geräten international vertraute Wort „on“ auf dem Dach des Edith-Ruß-Hauses für Medienkunst in Oldenburg. „ON auf dem Dach einer Institution, die sich ausschließlich der Kunst mit Neuen Medien widmet, steht symptomatisch für die paradigmatischen Verschiebungen der Onlinegesellschaft. Der Off-Schalter ist obsolet geworden“, schreiben Mohné und Kopp in ihrem Katalog „remotewords“ (Verlag Fuhrwerkswaage). Damit ist Landschaft in einen neuen Fokus und einen neuen Diskurs geraten und im Zeitalter der Digitalisierung als alles durchdringender partizipativer Praxis angekommen.



GABRIELE BETANCOURT NUÑEZ

EINE FRAGE DES FOKUS – JULIA MARGARET CAMERON

Unsere persönliche Sichtweise bestimmt nicht nur die Rezeption der Bilder, sondern auch die Darstellung unseres Untersuchungsgegenstandes: Die Frage ist, wie wir die Geschichte erzählen.¹ Zu Lebzeiten gleichermaßen kritisiert von Photographen wie anerkannt von Künstlern, scheiden sich bis heute die Geister an dem seit 1863 geschaffenen photographischen Werk von Julia Margaret Cameron (geb. Pattle, Kalkutta, Indien 1815 – 1879 Kalutara, Ceylon). Da es sich um eine Frau handelt, die selbstbewußt in die männlich dominierte Welt der Berufsphotographie eindrang und den berechtigten Anspruch erhob, als Künstlerin zu arbeiten, entstand das noch immer wirksame Rezeptionsmuster einer Exzentrikerin der britischen Oberschicht beziehungsweise einer sich im Umfeld der Präraffaeliten bewe-

genden Dilettantin. Die bis heute geäußerten Vorurteile beziehen sich auf die Themen und die von der Photographin absichtsvoll eingesetzte Unschärfe: „autodidaktisch“, „Dilettantin“, „Häuslichkeit“, „keineswegs damenhaft“, kannte „keine Grenzen, was die emotionale Aufladung ihrer Szenen betrifft, und erzielte neben Kitsch großartige kleine Regiestücke.“² Der Forschungsstand ist längst weiter, nicht zuletzt durch die Gender Studies.³ Cameron ist ein hervorragendes Beispiel für geschlechtsspezifische Kunstgeschichtsschreibung. Um der Falle der ‚Biographisierung‘⁴ zu entgegen, verzichte ich auf bewußt biographische Details. Es geht um Bilder im doppelten Sinne: sowohl um Camerons Ideenwelt als auch um Vorstellungen über sie und ihr Werk. Der erste, 1926 posthum von Virginia Woolf zum Werk ihrer Großtante ver-

öffentliche Bildband spiegelt im Titel mit „Famous Men & Fair Women“⁵ vordergründig eine klassische Rollenverteilung wider. Bei aufmerksamer Betrachtung offenbart Cameron feministische Zwischentöne, wenn sie zum Ende ihres Lebens schreibt: „You are standing on a hill the height of which is perceived by the greatness of the men who surround you as friends, to say nothing of the women!! They seem to be the salt of the Earth – the men great thro’ genius the women thro’ Love – that which women are born for!“⁶ Zum Männer- und Frauenbild bemerkt Sylvia Wolf: „Cameron’s portraits of women [...] seemed different from her photographs of men – more complex and enigmatic somehow.“⁷

DIE BRAUT

Die Hochzeit war das wichtigste Ereignis im Leben einer viktorianischen Frau. Der poetische Titel *Sadness* [Abb. A] stammt von Cameron selbst.⁸ Schönheit, Anmut und Grazie, Demut und Trauer, Wehmut und Melancholie – von der jungen Schauspielerin Ellen Terry (1847–1928) an ihrem siebzehnten Geburtstag in Szene gesetzt, unmittelbar nach der Eheschließung mit dem dreißig Jahre älteren, präraffaelitischen Maler George Frederic Watts. Das Haupt nachsinnend gesenkt, die Augen scheu niedergeschlagenen, zeugen das offene, dem Schlafgemach vorbehaltene Haar und die entblößten Schultern von Intimität. Dreiecksformen bestimmen die Komposition: horizontal das angespannte Schlüsselbein, vertikal das Kinn, die straff nach unten gezogene Halskordel sowie die Armbeuge, die nach unten zum bräutlichen Schoß

weist. Das im Bild selbst im doppelten Wort-sinn Fehlende ist die jungfräuliche Unschuld. Zitiert wird die Bußgeste der sündigen, aber reuigen Maria Magdalena. Es schwingt die nächtliche Seite von Lust und weiblichem Begehren mit. In den Memoiren der berühmten Shakespeare-Interpreten lesen wir: „It all seems like a dream [...]. Little Holland House, where Mr Watts lived, seemed to me a paradise, where only beautiful things were allowed to come. All the women were graceful, and all the men were gifted.“⁹ Jedoch wurde Terry in der, von Watts Freunden arrangierten und beaufsichtigten Ehe



[A]

wie ein ungezogenes Kind behandelt. Watts scheiterte mit seinem Versuch, „to remove [...] her] from the temptations and abomi-

nations of the stage, [to] give her an education“.¹⁰ Die Scheidung erfolgte gegen Terrys Willen, die von „incompatibility of occupation“¹¹ sprach. Denn sie verfolgte selbstbestimmt ihre bereits als Kind begonnene Bühnenlaufbahn weiter, und nahm die Rolle des passiv-hingebungsvollen Angel in the house nicht an, wie sie Coventry Patmore 1854 in seinem gleichnamigen Gedicht darstellte: „Man must be pleased; but him to please / Is woman’s pleasure“.¹²

¹ Dieser gedruckte Beitrag basiert auf meinem, auch im Abbildungsteil umfangreicheren Vortrag zur DFA-Tagung in Hamburg, 30. 11. 2013. ² W. Kemp, *Geschichte der Fotografie*, München 2011, S. 24, 25, 26. ³ H. Gernsheim, *Julia Margaret Cameron*, London 1948; M. Weaver, „A Divine Art of Photography“, in: *Whisper of the Muse*, Malibu 1986, S. 15–60; C. Mavor, *Pleasures Taken*, Durham 1995; S. Wolf, *Julia Margaret Cameron’s Women*, New Haven 1998; C. H. MacKay, *Creative Negativity*, Stanford 2001; C. Ford, *Julia Margaret Cameron*, London 2003; C. Ford, *Julia Margaret Cameron*, London 2003; V. Olsen, *From Life*, London 2003. ⁴ Vgl. G. Doy, *Claude Cahun*, London 2007, S. 4. ⁵ Vgl. *Victorian Photographs of Famous Men & Fair Women*, London 1926. ⁶ *Brief an Sir H. Taylor*, 1. Juli 1877, zit. in: Wolf [Anm. 3], S. 23. ⁷ Wolf [Anm. 3], S. 8; vgl. J. P. Yamashiro, „Idylls in Conflict“, in: *The Library Chronicle of the University of Texas at Austin*, 4/1996, S. 89–115.

⁸ J. Cox u. C. Ford, *Julia Margaret Cameron*, Bradford 2003, S. 267. ⁹ E. Craig u. C. St. John, *Ellen Terry’s Memoirs*, London 1933, S. 42–43. ¹⁰ Watts, *Brief an Lady C. Leslie*, zit. in: Cameron [Anm. 8], S. 20. ¹¹ Terry zit. in: *ibid.*, S. 21, Hervorhebung im Original. ¹² Zit. in: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Angel_in_the_House, 07. 10. 2013.

JUNGFRAU MARIA & MARIA MAGDALENA

Ohne Sünde in ihrer reinen, jungfräulichen Liebe ist Maria [Abb. B]. Die sublimen Sinnlichkeit, mit zur Seite geneigtem, anmutig gesenktem Haupt und niedergeschlagenen Augen, entspricht der keuschen Hingabe des Engels im Haus als Idealbild der viktorianischen Frau. Doch verweist das nicht gänzlich bedeckte Haar auf Irdisches. Carol Mavor charakterisiert Camerons Madonnen als „printed with flesh“:¹³ „they are too sacred and sexual, as they quote images of ‚high art‘ (Renaissance paintings) through a medium considered to be ‚low art‘ or ‚not art‘ at all.“¹⁴ Cameron benutzt die Dichotomie der Photographie, indem sie reale Personen die Verbindung vom Menschlichen zum Göttlichen herstellen läßt – genauso bezeugt es die Bibel für Jesu Mutter. Um tiefer einzudringen, wäre Camerons Religiosität zu beleuchten, einschließlich der von ihrem Mann unterstützten Oxford-Bewegung der Traktarianer. Die Bilder sind keinesfalls als blasphemischer Akt, vielmehr als Versinnbildlichungen dialektisch zu begreifen, wie Mike Weaver betont: „She clearly regarded her photographs as theophanies, manifestations of God in terms of living persons – both indexes and icons of the true, the good, and the beautiful. The image for Mrs. Cameron was both mortal and divine, corruptible and sacred.“¹⁵ In ihr erstes, Watts am 22. Februar 1864 gewidmetes Album schrieb Cameron: „my mortal yet divine! art of photography.“¹⁶ Cameron zeigt die Photographie als Bild in doppeltem Sinne: die materiel-

le Abbildung und die ideelle Vorstellung. Vorhandene Fingerabdrücke auf den Glasnegativen offenbaren (analog zu den Pinselstrichen der Malerei) die Körperlichkeit des Mediums und Sinnlichkeit in mehrfacher Hinsicht: „Cameron’s pictures are haptic in the fullest sense of the word. Not only did she physically scrub, scratch, brush, and fingerprint her glass plates, she also focused on the ways in which women touch. Cameron further dramatizes this touching and [...] recorded women touching their babies, with their fingertips and even with their lips. This ‚maternal touch‘ can also be found in those pictures that feature the Madonnas (and Madonna types) touching other women.“¹⁷ Das Konzept hinter *Grace thro’ Love* als der wichtigsten christlichen Tugend „suggests that grace may yet be attained through love born of the flesh. This concept represents both the surrender to the flesh by God’s will and the caring for another which made Mary divine.“¹⁸ Indem Cameron in der Körpersprache Marias eine *Pietà* von Rogier van der Weyden zitiert (Museo del Prado, Madrid) – ihre Wange streift Christi Stirn in derselben Weise¹⁹ –, thematisiert sie Christi Opfertod. Der sorgenvolle Blick des Kindes kann auch in dieser Richtung gedeutet werden, interessanterweise im rechten Bild ein Mädchen. Möglicherweise verbirgt sich, abgesehen von der heutigen Säkularisierung, hinter einer Ablehnung solcher Bilder als ‚süßlich‘ die unbewusst wahrgenommene, ver-



[B]

wirrende Sexualität. „Like good Victorians, historians have preferred to bathe in the apparent ‚neutrality‘ (as conventionally defined) and ‚purity‘ of her pictures. But I can see the neutre in her little girls, [...]“²⁰ Es ist nicht nur die Idee des Androgynen beim Christuskind, sondern sogar eine maternalistisch erzählte Heilsgeschichte mit Maria als Urbild mütterlicher Liebe und der Tochter an Stelle von Vater und Sohn. „[...] there was a profound, prevailing assumption in Christian England that Jesus Christ himself was a perfect union of male and female natures, and he was the archetype for all humankind.“²¹ Cameron läßt Mädchen Jesus und Johannes den Täufer verkörpern und *The Angel at the Tomb* ist ebenfalls weiblich – anders als in der Bibel, wenn der Engel „Maria Magdalena und die andere Maria“ in der Auferstehungsgeschichte an Christi Grab erscheint (Matthäus 28,1). Im 19. Jahrhundert begannen Maler, Engel in weiblicher Form darzustellen.²² „Cameron’s pictures do not suggest androgyny, they present it overtly.“²³ Das unbedeckte, offene Haar kennzeichnet Maria Magdalena in der Bibel und auch in der Kunst als Sünderin, die mit ihrem schönen Haar demütig Christi Füße trocknet und der er ihre Sünden vergibt (Lukas 7,37–39). Der Engel am Grab – es ist die ‚andere Maria‘ am Grab, Jesu Mutter (Johannes 19, 25) – führt eine weiße Lilie als Zeichen von Reinheit mit sich und trägt das Haar madonnenhaft weitgehend mit einer Art

Kapuze verhüllt. Cameron sieht eine metaphorische Bedeutung des Lichts in solchen Bildern: „The light has given glory & fiery coruscation to the hair & brow as if the tomb tho’ no longer possessing its divine inhabitant emitted light from the spot where our Lord had lain.“²⁴ Jungfrau Maria und Maria Magdalena sind komplementär in der himmlischen Liebe der Heiligen und der irdischen der Sünderin. Cameron hebt die Spaltung von Spiritualität und Weltlichkeit im photographischen Paradoxon wieder auf: Die reale Person Mary Hillier ‚ist‘ im Bild Maria und Maria wie auch der Engel. Begreifen läßt sich die Ambiguität dieses Frauenbildes mit Carol Hanberry MacKays Konzept der ‚creative negativity‘, „a complex of rhetorical and performative techniques by which certain women of the period [Victorianism] construct, deconstruct, and reconstruct themselves.“²⁵ Es ist nicht die Negation des Bestehenden, vielmehr eine in subversiver Umkehrung operierende Methode. „A ready willingness to play back and forth between reality and illusion marks the creative negativist as capable of perpetual self-creation. Cameron provides us with an intriguing visual record of this activity by posing real people – her friends and family, famous figures, even passers-by – as fictional characters. These instances recreate for all time a model of each self exploding the premise of the other. Thus, creative negativity can deploy reality and illusion against each other, such that they are mutually destructive forces in the employ of a larger creative structure.“²⁶

JULIA JACKSON & JULIA CAMERON

Aus Camerons Jahren als Photographin in England sind 54 Aufnahmen von Julia Prinsep Jackson (1846–1895) erhalten.²⁷ Zwischen 1864 und 1874 holte Cameron ihre Lieblingsnichte immer wieder vor die Kamera und zeigt sie, häufig mit offenem Haar, stets als sie selbst und nie in mythologischem oder literarischem Gewand. Im April 1867 schuf Cameron eine ausgeklügelte Sequenz der einundzwanzigjährigen Jackson [Abb. C], kurz vor ihrer ersten Heirat am 4. Mai mit Herbert Duckworth. In frontalem Close-up – ungewöhnlich und ungewohnt für die damalige Zeit – ist die Kamera direkt auf das Gesicht gerichtet, ohne schützenden Umraum. Der untere und seitliche Anschnitt des Brustbildes bringt die Person nahe zum Betrachtenden. „There is nothing sentimental or even poetic about this photograph.“²⁸ Die bewusst gewählte, lange Belichtungszeit zwischen 3 und 8 Minuten war für das Modell strapaziös, und der Blick wird eindringlich, fast penetrant starrend. Cameron konterte zwei verschiedene Negative einmal beziehungsweise dreimal und vertauschte so die linke und die rechte Seite des Gesichts wieder und wieder.²⁹ Neben der gewünschten Reduktion von Detailschärfe im Abzug erzeugt diese Vorgehensweise eine Verstärkung des Chiaroscuro und vor allem eine Verfremdung des Gesichts, für das es keinen beziehungsreichen räumlichen Kontext gibt. Das photographische Negative verkehrt unsere Seiten ebenso wie der Anblick im Spiegel. „Der Schatten repräsen-

tiert das Stadium des Anderen, der Spiegel das Selbst.“³⁰ Immanuel Kant formulierte 1797 die uralte existentielle Grundfragen erneut: „Was ist der Mensch?“ Ein einzelner Moment gibt die Identität niemals preis – schon gar nicht der photographierte Augenblick. Vielmehr spiegeln wir uns im jeweiligen Gegenüber und befinden uns somit im ständigen Dialog von Ich und Du, auch vor einem Bild. „Ich ist ein anderer“, heißt es 1871 bei Arthur Rimbaud.³¹ Es ist ein dialektischer Umgang Camerons mit dem Medium, der das letztlich in der Dunkelkammer entstehende photographische Bild einer Person experimentell hinterfragt. „[...] her frequent depiction of eyes hooded or shadowed, hence losing the potent focus that eyes in photographic images naturally provide for the viewer, displays a propensity to decenter or destabilize accepted formulae about what constitutes the self, for subject and viewer alike.“³² Das Bild enthält nicht nur das Modell, sondern ebenso die Photographin wie auch mögliche Identitäten innerhalb von Camerons Frauenbildern. „Reading those images as an extended meditation on the self allows us to explore with her all the intervening relationships – interactions, mergings, inseparability – between the self and the meta-self. This metaphoric already implies an out-of-focus aesthetic, lending itself to an imagistic fusion. Intuitively and deliberately Cameron is breaking boundaries with her art, whereas her male critics resist such breakdowns, suppressing their recognition of the very personal-transpersonal meditation here discussed.“³³ So verstehen man und

13 Mavor (Anm. 3), S. 44. 14 Ibid., S. 50, Hervorhebung im Original. 15 Weaver (Anm. 3), S. 24. 16 Zit. in: ibid., S. 15–60, S. 24, Hervorhebung u. Ausrufungszeichen im Original. 17 Mavor (Anm. 3), S. 48. 18 Weaver (Anm. 3), S. 15–60, S. 29. 19 Vgl. ibid., S. 15–60, S. 34. 20 Mavor (Anm. 3), S. 25, Hervorhebung im Original. Das neutre/Neutrum bezieht sich auf Roland Barthes. 21 Olsen (Anm. 3), S. 120. 22 Vgl. N. Auerbach, *Women and the Demon*, Cambridge 1892, S. 70–72, zit. in: Mavor (Anm. 3), Anm. 35. 23 Ibid., S. 22.

24 Brief an Sir J. Herschel, 26. Juni 1870, zit. in: V. Hamilton, in: *Annals of My Glass House*, Claremont/CA 1996, S. 43. 25 MacKay (Anm. 3), S. 3. 26 Ibid., S. 5, Hervorhebung im Original. 27 Cameron (Anm. 8), Nr. 279–333. 28 Wolf (Anm. 3), S. 70. 29 Vgl. Wolf (Anm. 3), S. 74. 30 V. I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, London 1997, S. 35. 31 Brief an P. Demeny, 15. Mai 1871 [zweiter Seherbrief], in: A. Rimbaud, *Sämtliche Dichtungen*, Darmstadt 1997, S. 367 f. 32 MacKay (Anm. 3), S. 4–5. 33 Ibid., S. 52.



[c]



[d]

frau auch die zu Camerons Werk von Anfang an aufgeworfene Frage nach dem Focus – von der Photographin selbstbewußt konterkariert: „What is focus and who has the right to say what focus is the legitimate focus?“³⁴ Die affektive Besetzung von Haaren in Camerons Werk korrespondiert mit den Phantasien ihrer Epoche. „When a powerful woman of the Victorian imagination was an angel, her shining hair was her aureole or bower; when she was demonic, it became a glittering snare, web or noose.“³⁵ Weiblicher Unschuld steht bei den Präraffaeliten verführerische Erotik gegenüber, deren Dämonisierung zugleich der Abwehr männlicher Ängs-

te dient. Das offene Haar Jacksons enthüllt Sinnlichkeit. Streng gescheitelt ist es im oberen Bereich noch vom Kamm gezähmt, doch abwärts lockt es sich in seiner Fülle ausgebreitet – eine versteckte Anspielung auf Medusa, ein Beispiel der Femmes fatales der symbolistischen Bildersprache. Die absichtsvolle Trennung in eine helle und eine dunkle Gesichtshälfte mit klarer Profillinie läßt an Sigmund Freuds Diktum vom „dark continent“³⁶ denken, einer Metapher für das von ihm so empfundene ‚Rätsel Weib‘. Im Sinne eines fremden Anderen wird der weibliche Körper in der europäischen, androzentrisch strukturierten Kultur zur Projekti-

onsfläche für das Dunkle, Unheimliche und Bedrohliche, wie es sich in Kunst und Literatur der Romantiker und Symbolisten findet. Die Dichotomie der Gesichtshälften spielt an auf Dunkel/Licht, Nacht/Tag und im photographischen wie gleichermaßen übertragenen Sinne auf Negativ/Positiv.

EROTICISM

Als taste sich Cameron an das ultimative Bild von Julia Jackson heran, fotografiert sie die junge Frau immer wieder im Profil [Abb. D] – ein Kopf, der mit den Worten Virginia Woolfs der edelsten Periode griechischer Kunst entspricht.³⁷ Offensichtlich während einer Portraitsitzung entstanden (wie Frisur und Kleid belegen), sehen wir Stolz und Demut in zwei spiegelbildlich zu verstehenden Bildern, die im ovalen Ausschnitt an Kameen erinnern. Das eine Bild, weichgezeichnet ‚out of focus‘, betont die Sanftmut. Das aristokratische Profil und die stolze Haltung des Nackens im anderen drücken Willensstärke aus, der zur Seite gewandte Blick sperrt sich der außerbildlichen Kommunikation.

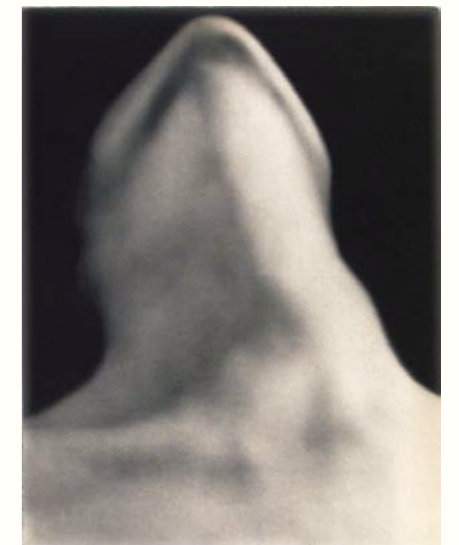
Auffällig ist die Linie, die sich in der Bildmitte vom Ohr über den Halsmuskel zum Kragen mit Spitzeneinsatz und glitzernden Applikationen sowie dem kugelförmigen Verschlussknopf hinunterzieht. Das Ohr bedeutet die mündliche Kommunikation in einer maternalistischen Kultur, vor der Erfindung des Alphabets, wie Christina von Braun darlegt.³⁸ Die Schrift steht für die aktive männliche, geistige Seite, während das Zuhören passiv aufnehmend, also weiblich ist. Die Anatomie des Hörorgans wird mit der weiblichen Empfängnisbereitschaft assoziiert. In der christlichen Ikonographie wird die Befruchtung der Jungfrau Maria auch als ein Eindringen des Heiligen Geistes in Gestalt der Taube in ihr Ohr dargestellt.³⁹ „Und das Wort ward Fleisch [...]“ (Johannes 1,14) Hier wählt Cameron eine präzise optische Wiedergabe, analog

zur Härte des angespannten Halses, dessen Muskulatur durch die Lichtführung absichtsvoll herausgearbeitet ist. Es entsteht die Anmutung einer Säule, durch die leichte Untersicht der Kamera irritierend in der Proportion. Die artifiziale Haltung läßt den vom Brust- beziehungsweise Schlüsselbein seitlich nach oben verlaufenden Musculus sternocleidomastoideus zum ‚quilting point‘ im Sinne von Jacques Lacan werden – dem Knotenpunkt, in dem sich alles konzentriert und in dem alles eingeschlossen ist. Es klingt der Code der sogenannten phallischen Frau an, ein aus der psychoanalytischen Terminologie stammender Begriff, der in meinen Überlegungen nur angedeutet werden kann.⁴⁰

Bei Man Ray findet sich ein deutliches photographisches Indiz des ‚Phallus‘, der nicht mit dem Penis als Organ identisch ist [Abb. E]. Nicht von ungefähr ist das Modell hier weiblich – es ist der Hals von Lee Miller. „[...] die schöne Frau ist (psychoanalytisch gesehen) genau das, was dem Mann fehlt und was er nur in der Frau ‚besitzen‘ kann: der ‚Phallus‘, das phantasmatische Objekt der Vollständigkeit.“⁴¹

Die von Frauen in diesem Zusammenhang gespielte Rolle begriff Cameron auf ihre Weise und zeigt uns ihre Sicht des ‚Phallus‘. Selbstbestimmt bewegt sich die Photographin innerhalb der männlichen Welt und verrückt dabei durch ihre ‚creative negativity‘ zugleich deren ‚focus‘ – lateinisch Haus, Heim und Familie, Herd und Herdfeuer.⁴² Camerons Brennpunkt ist nicht nur die Privatheit von Familie und Freunden, sondern auch die Öffentlichkeit der

Künstlerin. Die Photographie wurde zu einem ihrer kreativen Zentren. „Taken with pleasure“,⁴³ entwickelt Cameron ihre eigene, photographische Sprache. Cameron spricht selbst und sich selbst – und wird nicht vom man/Mann im Sinne Jacques Lacans gesprochen. Vielmehr vernehmen wir das von Hélène Cixous beschriebene Lachen der Medusa.⁴⁴



[e]

³⁴ Brief an Sir J. Herschel, 31. Dezember 1864, Heinz Archive and Library, National Portrait Gallery, London, zit. in: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/j/julia-margaret-cameron-working-methods/>, 20. 07. 2013. ³⁵ E. G. Gitter, ‚The Power of Women’s Hair in the Victorian Imagination‘, in: *Publications of the Modern Language Association*, 5/1984, S. 936–954, S. 936, zit. in: *MacKay* (Anm. 3), S. 29. ³⁶ S. Freud, ‚Die Frage der Laienanalyse‘ (1926), in: idem, *Studienausgabe, Ergänzungsband*, Frankfurt am Main 1975, S. 271–349, S. 303.

³⁷ Vgl. G. von Wysocki, *Weiblichkeit und Modernität*, Frankfurt am Main 1986 [1982], S. 31. ³⁸ Vgl. C. von Braun, *Versuch über den Schwindel*, Zürich, München 2001. ³⁹ Vgl. Relief aus dem 15. Jahrhundert am Nordportal der Marienkapelle in Würzburg. ⁴⁰ Vgl. C. G. Philipp [= G. Betancourt Nuñez], ‚Out of Focus‘, in: *Das zweite Gesicht*, München 2002, S. 14–18; dies., ‚Julia Margaret Cameron. Ask not my story...‘, in: *Female Trouble*, München 2008, S. 60–62. ⁴¹ Monika Gsell, *Die Bedeutung der Baubo*, Frankfurt am Main 2001, S. 145, Hervorhebung im Original. ⁴² Vgl. L. Smith, ‚Further Thoughts on >The Politics of Focus<‘, in: *The Library Chronicle*, 4/1996, S. 13–31, zit. in: *MacKay* (Anm. 3), S. 45. ⁴³ Mavor (Anm. 3), S. 118. ⁴⁴ Vgl. H. Cixous, ‚Das Lachen der Medusa‘, in: *Hélène Cixous, Das Lachen der Medusa*, Wien 2013, S. 39–61.

VON ADORNO ZU ADOBE

NOTIZEN VON DER TAGUNG IN HAMBURG
AM 30. NOVEMBER + 01. DEZEMBER 2013
VON ANDREAS LANGEN

Die Tagungen der DFA sind nicht planbar. Mitglieder können sich jederzeit mit beliebigen Arbeiten vorstellen, und das Gleiche gilt für Gäste, die von Mitgliedern eingeladen werden. Jedes Tagungsprogramm ist also ein Überraschungspaket. Doch obwohl der Zufall Regie führt, bilden sich immer wieder thematische Bezüge, manchmal regelrechte Schwerpunkte. Im Winter 2013 hatte der Weltgeist offenbar vorgesehen, dass wir uns verstärkt mit Ostdeutschem und Ostblock-Erbe befassen – nebst aktuellem Software-Stress, dem späten 19. Jahrhundert, Brasilien, Nachtstücken in verschiedenen Varianten, dem balkanischen Bürgerkrieg, Landschaftsdarstellung, Madonna-Videos und gefälschten Pferdebildern. Wer angeichts dieser Aufzählung Wechselbäder befürchtet, liegt richtig. Aus der Kollision von Weltbildern und Bildwelten kommunikative Funken zu schlagen, das ist der Sinn der Sache.

Den Auftakt machte **Matthias Leupold** aus Berlin. Mit der entsprechenden sprichwörtlichen Schnauze und mit einer enormen Energie ausgestattet, gab er beeindruckende Einblicke in seinen Lebenslauf. Der verlief dank DDR in Bahnen, welche geborenen Westlern und heutigen Digital Natives so entlegen erscheinen muss wie eine Existenz zu Zeiten von Dampfmaschinen und finsternen Tyrannen-Herrschern. „Wenn alle zwei Jahre mal ein West-Paket kam“, so erzählte Matthias Leupold, „war das Wichtigste darin das Zeitungspapier, in das die Waren eingewickelt waren. Ich habe jedes Bild aufgesogen und

jede Zeile gelesen, bis zur Abrisskante.“ In solcher Abgeschiedenheit von Informationen aller Art, geschweige freigeistiger künstlerischer Fotografie, nimmt Leupold nachvollziehbar in Anspruch, was anderswo nach Sprechblase klänge: „Bilder wurden meine Heimat.“

Deren Herstellung betrieb der junge Leupold mit treffsicherem Sinn für entlarvende Inszenierung (man sehe sich nur seinen brüllenden Protestierer inmitten schafblöd glotzender Kinonuschauer hinter 3-D-Brillen an). Solche Bilder brachten ihm, wie er lakonisch sagt, ein höchst präzises Tagebuch ein, geführt von der Stasi.

Dass er nicht nur ausgespäht, sondern im Horroknast der Stasi eingesperrt war – übrigens sogar nach DDR-Gesetz unschuldig, einige seiner Kumpel waren nach Westen geflohen – auch das erwähnte Leupold eher nebenbei: „Ich lade Sie recht herzlich ein, sich det Etablissemang in Höhenschönhäusen ma anzusehn!“ Dass der mental und militärisch hochgerüstete Wahn gewaltfrei zu Ende ging („Ich kenne den Hamburger Stadtplan auswendig; meine NVA-Einheit sollte die Stadt im Kriegsfall besetzen“), ist Matthias Leupolds Antrieb für Dankbarkeit und neue Projekte. Als Professor der Berliner Technischen Kunsthochschule btk mutet er Studierenden Exkursionen in alle Welt zu: „Rumänien ist ein Traum für Fotografen, allerdings ein trauriger.“ Das jüngste und stärkste Ergebnis dieser Reisen ist der Dokumentarfilm „Lighter than Orange“ über die verheerenden Folgen von Agent Orange, sprich: Dioxin. Derzeit sucht Leupold Verleih- und Aufführungsmöglichkeiten. Ich wünsche maximalen Erfolg, denn dieser Film sollte Pflichtprogramm sein für jedermann. Die nur scheinbar verjährten Untaten auf der anderen Seite der Welt wur-

den teils mit Dioxin begangen, das bei Böhringer-Ingelheim in Hamburg produziert wurde; und dessen immer noch toxische Rückstände kommen straight back to sender, in Form von Kaffee- und anderen Exporten aus Vietnam. Also: „Lighter than Orange“ angucken, mindestens. Ein letztes Mal Matthias Leupold: „Wenn ich sehe, wie ein vietnamesischer Vater die Gräber seiner zwölf toten Kinder besucht, alle Opfer von Agent Orange, dann frage ich mich, ob der nächste große Galerieprint wirklich sein muss, oder ob ich das Geld nicht besser diesem Mann schicke.“

Eva Mahn bekräftigte zum Auftakt ihrer Präsentation, wie abgeschnitten vom Fotodiskurs die DDR war. Lebensgroße Menschendarstellungen waren den Staatslenkern vorbehalten. Entsprechend atemlos berichtete ein Paris-Reisender der daheim gebliebenen Eva Mahn Mitte der 80er Jahre von sage und schreibe zwei Meter messenden Fotografien Helmut Newtons, mit nichts drauf als – Models! Die modeaffine Mahn, Model, Kunsthistorikerin, Fotografin, machte daraufhin vor 30 Jahren frühe Mo-

debild-Experimente jenseits von Zeitschriften-Formaten. Und zeigte jetzt in Hamburg die neueste Serie aus diesem Kontext: eine textile Ornamentenbühne mit surreal gewandeten Darstellern, die im stets gleichen Studioliolicht mal wild, mal zahm posieren. Nicht alles daran überzeugte das Auditorium so wie ein glatzköpfiger Mann mit dem harten Blick, knallrot geschminkten Lippen und übergeworfenem Brautschleier. Denn gemessen an Eva Mahns Beschreibung („die Kostüm- und Bühnenbildnerin Kathrin Busching und ich haben uns unverschämt bedient an Stilmitteln und Requisiten verschiedener Art“) erscheint eher die Rhetorik radikal als die Bilder; mit Worten von Wolfgang Zurborn: „Der dekorative Overkill bleibt Behauptung – dreh´ das weiter, Eva!“

Prof. Dr. Gabriele Betancourt Nuñez stellte neben ihrem raumgreifendem Namen im ausgedruckten Programm vor allem die These in den Raum: „Julia Margaret Cameron war Feministin.“ Dazu musste sie nicht einmal die aktuelle Gender-Forschung heranziehen; ein Hinweis ist bereits die

– ebenfalls verblüffende – Macker-Manner, mit welcher der ansonsten hoch respektable Wolfgang Kemp die Porträt-Meisterin Cameron als wahlweise exzentrisch, gefühlsduselig oder kitschig abtut. Kemp?!?, wunderten sich manche lauthals, und Betancourt-Nuñez bestärkte: Aber ja doch, sie habe beim verehrten Großmeister der Fottheorie sogar promoviert, daher nochmals genau nachgeschlagen, und müsse seine Macho-Attitüde leider aufs 21. Jahrhundert datieren, exakt auf 2011. Nach dieser, andererseits auch tröstlichen Erkenntnis, dass selbst große Geister bisweilen irren, exemplifizierte Betancourt-Nuñez ihre These der Feministinnenschaft Camerons nach allen Regeln der geisteswissenschaftlichen Kunst. Die biografischen Hintergründe der Abgebildeten ergaben manch schlüssige Einblicke in Camerons Absichten: die Fotografin konstruierte Bilder ihrer Modelle als starke, autonome Frauen. Klarer Fall von Frauenpower, beidseitig der Kamera. Auf dem Höhepunkt der Betancourt-schen Beweisführung anhand von Oberlippenspalten-, Hand- und Fingerpositionen, Kopfdrehungen und daraus



resultierender Sehnenmodellierung bzw deren ikonografischen Verweiskarakters hinsichtlich impliziter Sexuelsymbole im Kontext biblischer Semantik verging allerdings einigen im Publikum Hören und Sehen. Apropos Hören: ein professoraler Dialog über Ohren als neutestamentlich kodierte Sexualorgane („...und das Wort wurde Fleisch...“) veranlasste den praktizierenden Künstler Klaus Elle schließlich zu dem seufzenden Statement, all dies sei „eine Autopsie am toten Körper der bildenden Kunst, in Zeiten, in denen fast niemand mehr subtile Gesten lesen kann.“ Aber wir kennen sie jetzt, die Gesten der Julia Margaret Cameron, dank Gabriele Bencourt-Nunez!

Ingo Taubhorn hatte angesichts von drei Theorie-Beiträgen an einem Tag noch vom „Battle“ der Wortgewaltigen gesprochen. Peter V. Brinkemper machte als nächster im Reigen damit Ernst, freilich sehr komisch: „Ich spreche sparsam, um rasch zum Kern zu kommen - falls es einen gibt“, war sein erster Satz. Das traut sich nur ein Duellant, der seiner Feuerkraft gewiss ist. Und tatsächlich: es folgte eine Verbal-Performance als Breitseite auf Gehörgänge und Gehirne des Publikums, mit Eloquenz, Tempo, Wortwitz und Wucht, die den Saal einigermaßen platt machte: nach 30 atemlosen Minuten konnte Moderator Taubhorn den voll besetzten Rängen kaum einen Mucks entlocken. Vielleicht war Brinkempers Show einfach zu gut; vielleicht aber hatte er auch den Fehler gemacht, einem nicht völlig pop-vertrautem Auditorium eine Blitzvorlesung zum Rechtsstreit über ein 15 Jahre altes Musik-Video vorzusetzen, und den fraglichen Clip erst ganz am Ende zu zeigen: falsche Reihenfolge. Welche der funkelnden Rhetorik wenig Abbruch tat. Meine Lieblingsstelle, in einem Exkurs über Lee Miller (Model, Fotografin, Kriegberichtserstatteerin, Augenzeu-

gin der Befreiung der KZs Dachau und Buchenwald und Protagonistin einer Ikone, die sie im Mai 1945 in Hitlers Münchner Badezimmer zeigt): „Ich weiß wirklich nicht, wie man sich in Hitlers Badewanne sauber machen könnte.“



Passend zum nahenden Advent zeigte **Andreas Weinand** seine unverwüthlichen Bilder eines fröhlichen Heiligen Abends Ende der 80er bei Essener Kumpels: Bier, Messer, Geschrei, Punk, Chaos - eine schöne Bescherung, gut zwei Jahrzehnte nach den Aufnahmen erschienen als schmales, aber famoses Buch, dank tätiger Mithilfe von Hannes Wanderer („Colossal Youth“, Peperoni Books). Wer so einen Hammer hinlegt, erfährt respektvolle Milde, wenn er mal schwächelt. So gerieten Andreas Weinands Begleiterzählungen und seine fotografische Fortsetzung von „Colossal Youth“ zur kollosalen, aber kaum kritisierten Fragwürdigkeit: Aktuelle, kreuzbrav konventionelle Familienfotos der früher mal wilden Protagonisten sind prima für die privaten Alben der Abgebildeten - jenseits davon aber langweilig. Wolfgang Zurborn hatte den furios gestarteten Andreas Weinand denn auch im Verdacht, sich einer kraft- und kreativitätsraubenden Harmoniesucht zu ergeben - so begeistert wie der von den Kindern, Schafen und der Scholle jener Leute plauderte, die er jüngst beim Schrebergärtnern fotografierte. Nur ein knapp angerissenes Projekt mit Porträts wildfremder Passanten

in einer fremden Großstadt konnte noch einigermaßen überzeugen; aber für Sätze wie „Das Schöne an Fotos ist, dass sie Momente festhalten, die man sonst vergißt“, müsste sich jeder volljährige Fotograf die Zunge abbeißen - zumindest bei der DFA.

Herbere Kritik erfuhr dagegen **Barbara Hartmann**, die auf Einladung von Petra Bopp erstmals ihre Arbeiten zeigte. Diese befassen sich mit Opfern und Tätern des Völkermords von Srebernica sowie kolonialen und aktuellen Verwicklungen rings um den Rohstoff Kakao. Das alles zeugten zwar von großer Ernsthaftigkeit und ebensolchem Einsatz (immerhin war die junge Frau alleine und auf eigene Faust im Bürgerkriegsland Elfenbeinküste). Doch bei der Umsetzung, vor allem des hoch komplexen Themas Kolonialismus/Mentalitätsgeschichte/Rasismus/Welthandel, fehlte es an Klarheit: der Mix aus dokumentarischer Fotografie, reproduzierten historischen Abbildungen, textlichen Elementen, Performance im öffentlichen Raum und deren Dokumentation sowie einer skulpturalen Konzeptarbeit hatte einfach zu viele lose Enden; vielleicht war auch die spürbare Angespinnung der Fotografin ein Grund, weshalb einige wohlwollende Stimmen aus dem Auditorium schließlich für „mehr Abstand zur eigenen Arbeit“ plädierten. Die DFA würde sich jedenfalls freuen, wenn Barbara Hartmann mit neuem Material aufs Podium zurückkehrt.



Den Schlusspunkt der Theoretiker setzte **PD Dr. Andrea Gnam** mit einem Text zum „Reiz der Peripherie - Die Erkundung der Banalität anderswo - Landschaft im Fokus der Fotografie“. Nach dem Podiums-Rocker Brinkemper tat Andrea Gnam dies wiederum ganz im klassischen Gestus der akademischen Debatte, fugendicht formuliertes vom Blatte verlesend. Folgerichtig fand das Auditorium kaum Wider- und überhaupt wenig Worte; und da ein Lesetext ein Lesetext ist, sei das Lesen empfohlen: an anderer Stelle in diesem Heft.



Nach dem ruhigen Ausklang des ersten Tages mit Andrea Gnam brauchte es - freilich erst nach der Inspektion von zwanzig teils hochkarätigen Portfolio-Stationen - einige Vino Verdes beim nächtlichen Fischgericht, um den portugiesisch tafelnden Symposiums-Sympathisanten endgültig die Zungen zu lockern. Abseits der TOPs wurde lebhaft diskutiert, und das oft weiter gehend als im großen Forum tagsüber. Also: carpe noctem, bzw. let's spend the night together, denn dort gibt es Tacheles zum Protokoll.

Den sonntäglichen Ersten Advent begann **Norbert Wiesneth** mit sanfter Stimme und weit ausholend, nach Osten und 100 Jahre zurück. Damals nämlich fand in der Kunsthalle des Königsberger Kunstvereins e.V. die 47. Jahresausstellung statt. Selbige

und ebenjenen Ort, einen klassizistischen Tempel beträchtlicher Größe am romantischen Gestade eines Gewässers, nahm Wiesneth zum Ausgangspunkt. Der 1913er Ausstellungskatalog bot ihm lange Listen mit Bildtiteln (und ohne Abbildungen) der damaligen Exponate. Diese Titel illustrierte Wiesneth vor Ort neu - assoziativ, teils inszeniert, teils dokumentarisch, oft augenzwinkernd, zum Beispiel bei der Bebilderung des Titels „Männlicher Studienkopf“ durch eine von Fichten umwucherte Bronzestatuette des wallebärtigen Karl Marx. Seine in Paaren und Dreiergruppen arrangierten Bilder kommen einem russischen Bedürfnis entgegen, das nach Erzählungen verlangt, wie Wiesneth beobachtet hat: „Das Ödöde, was man diesen Betrachtern antun kann, sind die Bechers.“ Wiesneths Umdeutung und spielerische Beschäftigung mit dieser einstmaligen deutschen Region im tiefen Osten kam so unangestrengt daher, dass niemand im Publikum mehr große Worte machen mochte. Nur der Fotograf selber machte auf eine Unvollkommenheit aufmerksam: in seiner Präsentation, die auch in Ausstellungen als Projektion gezeigt wird, hat er einige klug gewählte Titel nicht bebildert, zB. „Führer“ und „Ostpreussische Landschaft“; über diesen Titelzeilen erscheint nur eine graue Fläche. „Jeder dachte, da ist die Projektion kaputt“, berichtete Wiesneth. Wie es aussieht, kann man in einer Projektion nicht Nichts zeigen.

Dirk Gebhard spannte in der Folge den Reiseradius noch weiter, bis ins „Trockene Herz Brasiliens“ - ein Hochplateau von der fünffachen Größe Deutschlands, bewohnt von - noch - circa vierzig Millionen leidensfähiger Landmenschen. Dort reist Dirk Gebhard seit Jahren mit Kamera, viel Zeit und leidlichem Portugiesisch, lebt für Wochen mit den Habenichtsen und schluckt viel Staub. Seinen

Fotos sind dokumentarisch, dicht an den Menschen, angereichert um literarische Zitate und O-Töne, sogar ein Radio spielte plötzlich Folklore der Region. - Nebenbei: interessant, dass kein einziger Betrachter diesen Medienmix auch nur erwähnte; das Crossover digitaler Bild- und Tonspeicher scheint vollends selbstverständlich. Für zukünftige Reisen hat sich Dirk Gebhard noch weitere Stilmittel und Strategien vorgenommen, etwa enzyklopädische Spezies-Sammlungen vor neutralem Fonds - Humboldt meets Taryn Simon. Es ist ein Essay im Werden, man kann gespannt sein, was der globale Klimawandel und der deutsche Fotograf an Bildern und Geschichten in diesem entlegenen Weltwinkel noch zuwege bringen, nur eines ist ziemlich sicher: Dirk Gebhard ist der einzige Chronist, der sie aufzeichnen wird.

Nach den ruhigen Temperamenten Wiesneth und Gebhard trat in Gestalt von **Klaus Elle** ein weiterer Wortgewaltiger ans Mikrofon, dessen Auftritt die lautesten Lacher und den längsten Applaus des Wochenendes erntete. Gesät hatte er zuvor eine Kaskade komischer, sehr selbstbewusster und oft zugespitzter Statements über Kunst, Gesellschaft, Psychologie, Sinnsuche und Schwiegereltern. Inhaltlich ging es zurück an den Beginn der Tagung: Eine ostdeutsche Biografie, noch radikaler sich selbst untersuchend als Matthias Leupold. Der hatte Bilder als seine Heimat bezeichnet, Klaus Elle sagt: „Kunst war die Rot-Kreuz-Station meiner Seele, ich habe nur dank ihr überlebt.“ Pathos, aber Fakt. Am meisten beeindruckte mich Klaus Elles Buch über seinen Schwiegervater („...für den war ich der totale GAU...“): ein gefühlsamputierter Malocher, der jahrelang ein Tagebuch führte wie eine Vertragswerkstatt die Inspektionsberichte eines PKW: kalt, sachlich, im Telegrammstil. Zusammen mit lieb- und



talentlos dahingeknipsten Schnappschüssen, die der Mann anfertigt, ergibt sich ein Lebensdokument von faszinierender und haarsträubender Stringenz. Drei Tage vor seinem Tod hat sich Elles Schwiegervater zum ersten Mal selbst fotografiert, einen Tag vor seinem Sterben ein weiteres, letztes Mal. Herausgekommen ist ein nebliges, diffuses Gesicht in weißer Krankenhausumgebung. Was Klaus Elle zu diesen herzergreifenden Dokumenten sagt, bringt wiederum den Saal zum Lachen: „Dieser Mann war ein Konzeptkünstler und hatte eine Konsequenz, die ich mein Lebtag in keinem Werk zustande bringen werde.“ Als sich das Prusten gelegt hatte, meldete sich ein mir unbekannter Besucher zu Wort und sagte mit schwerem amerikanischem Akzent: „Ick kann dick nur loben, auch wenn alles so kranck erschaint. Was du tust mit dein Humor: Du erweckst wirklich Hoffnung!“

Nach Klaus Elles verbalem Dauerfeuer folgten bedachte, ruhig gesetzte Worte von **Boris Eldagsen**. Der war

bereits vor drei Jahren einmal auf diesem Podium zu Gast, hatte damals seine Bilder völlig ohne einführende Erklärung gezeigt und dafür rigorose Kritik erfahren (von Peter Bialobrzski, der heuer leider nicht zugegen war). Jetzt ging Boris Eldagsen den umgekehrten Weg: erst ausgiebige Erläuterung, dann die Bilder. Diese sind symbolhafte Darstellungen innerer Befindlichkeiten, oft mehrdeutig zwischen Inszenierung und Abbild von Vorgefundenem schillernd, oft stark farbig, und immer nachts fotografiert. Im metaphorischen wie konkreten Dunkel heischt Eldagsen nach dem Unsagbaren, denn wie meint er als studierter Philosoph: „Da die Realität nicht vollends festzumachen ist, bleibt nur das eigene Innere.“ Seine Bildfindungen sind mit sympathischem Minimal-Aufwand hergestellt: Fahrradlampen als Lichtquellen, so wie eine analoge Kleinstkamera, die für gute 50 Euro gehandelt wird, und es Boris Elgasen erlaubt, quasi unbemerkt zu agieren: „Mit diesem Mini-Appart werde ich nicht ernst genommen, und das passt mir sehr:

ich bin kein Fotograf. Meine Bilder sind gelungen, wenn das Fotografische daraus verschwindet, also die Bedeutung von Zeit, Ort und Ereignis.“ Das funktioniert offenbar hervorragend. Denn im Gegensatz zum seinem poetisch-schönen Werktitel „How to disappear completely“ wird Boris Eldagsens Arbeit zunehmend wahrgenommen und geehrt - gerade in diesem Jahr erst mit dem Hauptpreis des Festivals in Arles.

Auf Einladung von Andrea Gnam zeigte **Ellen Bornkessel** ihre Arbeit „play“. Dafür beobachtet die Fotografin des Nachts Szenen im öffentlichen Raum, bittet die Akteure um Wiederholung, und fotografiert dann eben diese Nachstellung. Weil ihre Modelle dabei einige Sekunden innhalten müssen, meint Ellen Bornkessel im Bilderergebnis eine „Verdichtung der Zeit und eine Hinterfragung des Realitätsbegriffs“ zu erzielen. Zudem ist sie der Auffassung, dass ihre Bildserie im Sinne Adornos kapitalismuskritisch dazu auffordert, den öffentlichen Raum zurückzuerobern

aus den Fängen einer nutzungsorientierten Wirtschaftsdominanz. Diese Thesen riefen etliche kritische Anmerkungen im Auditorium hervor, worauf Ellen Bornkessel um so entschiedener auf ihrer Sichtweise beharrte. Man könnte sagen: die Fotografin und der Saal redeten aneinander vorbei.

Jürgen Scriba schlug den vielleicht härtesten Haken im Programm, von Adorno zu Adobe: Er referierte zur Geschäftspolitik des Photoshop-Herstellers, die auf eine bislang nicht gekannte Zwangsbeglückung der Kundschaft hinausläuft. Da fast jeder professionelle Nutzer von Fotografie auch mit Photoshop-Dokumenten arbeitet, braucht er dieses Programm. Das aber wird ab 2014 nur noch im online-Abo erhältlich sein, bisherige Versionen laufen aus. Sind die derzeitigen Betriebssysteme und Rechner erst mal außer Funktion, wird niemand mehr ein Photoshop-Dokument öffnen können, wenn er nicht als Abonnent sein Schärfflein an Adobe abtritt. Die Monatsmiete

liegt im zweistelligen Bereich, für 50 Jahre Berufstätigkeit hat Jürgen Scriba ca. 25.000 € Photoshop-Gebühr errechnet. Rabatte, wie sie bisher zB. für Hochschulen existierten, sind gestrichen. Die Online-Benutzung inklusive Updates und Abrechnung ermöglicht dem Hersteller die komplette Kontrolle; ob die NSA mitliest, sei dahingestellt. Dutzende Seiten lange Geschäftsbedingungen ermöglichen es Abode zukünftig, quasi alles im Vertrag jederzeit nach Belieben zu ändern; Adobes Pflichten dagegen tendieren gegen Null. Um diese Abhängigkeit zu knacken, gibt es derzeit nur die Möglichkeit, alle psd-Dokumente in jpgs oder tiffs zu wandeln, und auf einige Funktionen von Photoshop zu verzichten - keine andere Software verfügt über das volle Spektrum der Photoshop-Werkzeuge. (Ein Nachtrag aus eigener Recherche: die Hochschule für Gestaltung Schwäbisch Gmünd wird kein Abo abschließen, und hofft, dass andere, nutzerfreundliche Lösungen entstehen - möge die Intelligenz des Schwarm siegen über das gierige Imperium...)

Den heiteren Tagungsabschluss verdankte die Akademie ihrem langjährigen Mitglied **Peter Thomann**; seinerzeit der letzte fest angestellte Fotograf des „stern“; noch als Foto-Student im Jahr 1963 aber seines Lebensglückes Schmied, als er nämlich beim weiß Gott nicht aufregenden Thema „Wildpferde in Dülmen“ die 1/125tel Sekunde seines Lebens erwischte. Das Bild des weißen Fohlens vor der schwarzen Stute wurde laut Guinness-Buch der Rekorde zum meist plagiieren Foto der Welt. Peter Thomann gab einen launigen Überblick: von der Araber-Schau in Kairo über bayerische Wirtshausschilder, Gestüte in der Eifel, griechische Esoterik-Seminare, Spielkarten, Nationalparks und staatliche Auto-Nummernschilder in Kentucky. Tomann zeigt seinen Volltreffer heute immer noch in vielen Ausstellungen. Bei aller Ehrfurcht vor dem Original: in diesem Fall wäre die Riege der Imitationen das, was ich noch lieber sähe.



CHRONIK



— **Dr. Claude W. Sui, Leiter und Senior-Fotokurator des Forum Internationale Photographie (FIP) an den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, erhält 2013 den Colin-Ford-Award, den Kuratorenpreis der Royal Photographic Society (RPS) in London.** Zum ersten Mal wird der renommierte Preis einem deutschen Fotohistoriker für sein bisheriges kuratorisches Schaffen verliehen. Claude W. Sui hat in den Reiss-Engelhorn-Museen viel beachtete Ausstellungen kuratiert, darunter „Die Geburtsstunde der Fotografie – Meilensteine aus der Gernheim-Collection, 2012).

— **Prof. Gottfried Jäger erhält den Kulturpreis 2014 der Deutschen Gesellschaft für Photographie (DGPh).** Schon in den 60er Jahren entwickelt Gottfried Jäger den Begriff der „Generativen Photographie“ und ist ein wichtiger Impulsgeber – als Künstler, Vermittler, Kurator, Wissenschaftler und Ideengeber vieler Projekte. Gottfried Jäger ist seit 1977 Mitglied der Deutschen Fotografischen Akademie, war von 1983 - 1992 deren Präsident und ist seit 1992 Ehrenmitglied. 1996 erhielt er die David-Octavius-Hill-Medaille der DFA.



— **Robert Häusser (* 8. November 1924 in Stuttgart; † 5. August 2013 in Mannheim)**

Robert Häusser gehört zu den wenigen international anerkannten deutschen Fotografen der Nachkriegszeit. 1963 nahm das New Yorker MoMA Werke von ihm in seine Sammlung auf. 1995 erhielt er als erster deutscher Fotograf den Hasselblad Award. Häussers künstlerisches Werk besteht ausschließlich aus Schwarz-Weiß-Bildern, meist in starken Kontrasten. Es beschäftigt sich mit der Vergänglichkeit, mit der Transformation der Natur durch den Menschen, mit Spuren in der Landschaft. Häusser war zeitlebens kulturpolitisch aktiv und wirkte in vielen Verbänden. In der Gesellschaft Deutscher Lichtbildner, der Vorgängerin der heutigen DFA, war er Geschäftsführer, Präsident und Vizepräsident. In diesen Funktionen trieb er die Neuorientierung des Verbandes, die selbstkritische Auseinandersetzung mit dessen Rolle in der NS-Zeit sowie die Neuformierung zur DFA voran.

— **Klaus Heider (* 25. Oktober 1936 in Göppingen; † 28. Oktober 2013 in Stuttgart)**

war Grafiker, Maler, Fotograf, Installations- und Objektkünstler sowie Hochschullehrer. Er wurde erst im Frühjahr 2013 in die DFA berufen. Den ausführlicheren Beitrag über ihn finden Sie vorne im Heft.

— **Gérard Pieter Willem Klijn (* 7. November 1940; † 14. März 2014 in Königswinter)**

wurde 1980 in die DFA berufen. Da war er als Bildjournalist längst eine Größe: 1966, 67, 68 und 74 wurde er für seine Reportagen aus Indien, Nigeria und dem revolutionären Griechenland beim World Press Photo Wettbewerb ausgezeichnet. Klijn starb am 14. März 2014 in Königswinter bei Bonn.

— **Sabine Haubitz (* 4. September 1959 in Nördlingen; † 19. März 2014 in Bergün)**

Sie studierte Malerei und Fotografie an der Hochschule der Künste Berlin und an der Akademie der Bildenden Künste München, wo sie 1993-96 auch Assistentin von Andreas von Weizsäcker war. 1998 schloss sich Sabine Haubitz in München mit der bildenden Künstlerin Stefanie Zoche zu einer künstlerischen Arbeitsgemeinschaft mit dem Namen Haubitz + Zoche zusammen. Sie realisierten unter anderem viele Arbeiten im öffentlichen Raum. Am 19. März 2014 verunglückte Sabine Haubitz am Piz Kesch im Kanton Graubünden, Schweiz.

DEUTSCHE
FOTOGRAFISCHE
AKADEMIE 

HERAUSGEBER

Deutsche Fotografische Akademie e.V.
und die Stadt Leinfelden-Echterdingen
deutsche-fotografische-akademie.com

PRÄSIDIUMSLEITUNG

Ingo Taubhorn
Haus der Photographie
Deichtorhallen Hamburg
Deichtorstr. 1-2
20095 Hamburg
FON 040 32103-210
FAX 040 32103-230
taubhorn@deichtorhallen.de

PRÄSIDIUM

Celina Lunsford, Vizepräsidentin
Jürgen Scriba, Geschäftsführer
Andreas Langen
Wolfgang Zurborn

REDAKTION

Andreas Langen
Alexanderstrasse 118
70180 Stuttgart
FON 0711 6400750
dieargelola.de
langen@dieargelola.de

KONZEPT UND GESTALTUNG

musen design
musendesign.de

DRUCK

steinkopf druck
steinkopf.de

DANKSAGUNG

Für die jährliche Zuwendung
und Unterstützung der
Deutschen Fotografischen
Akademie danken wir der Stadt
Leinfelden-Echterdingen.

TITELBILD

Robert Harding Pittman „Anonymization“



DEUTSCHE-FOTOGRAFISCHE-AKADEMIE.COM