Essays and speeches since 1985 (selection)

Scenic Photographs and Documentaries by Matthias Leupold

01 Alexia Amoriello New York City Independent Film Festival, *Lighter than Orange*, 2015

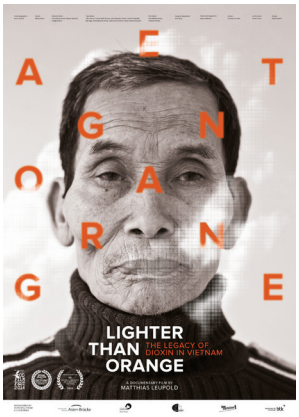
02 Prof. Dr. Ulrich Eckhardt, 1973-2001 Intendant der Berliner Festspiele
Zur Eröffnung sieben (Kamera-)Einstellungen samt Prolog und Coda
Laudatio zur Eröffnung der Ausstellung: *Die Vergangenheit hat erst begonnen*
The Past Has Only Just Begun, Kunst- und Medienzentrum, Berlin-Adlershof 2003

05 T.O. Immisch, Matthias Leupold, *Erfundene Bilder* | *Fictives Images*
14 Kerstin Stremmel, *Künstliche Wahrheiten* | *Artificial Truths*
Die Vergangenheit hat erst begonnen, Schaden Verlag Köln 2003
The Past Has Only Just Begun, Schaden Verlag Cologne, 2003

18 Enno Kaufhold, 1. Ars Baltica Triennale der Photokunst – *Wiederkehr des Vergangenen – Ende der Utopien*
1st Ars Baltica Triennale of Photographic Art – *The Return of the Past – The End of Utopias* 1996
Buchhandlung Walther König 1996
Matthias Leupold – *Fiktive Bilder als Realität höherer Ordnung*, Photonews 4/1994

20 Karl Corino, *Der Gestalter* | *The Designer* Essay in: M.L., *Die Schönheit der Frauen* | *The Female Beauty*, Connewitzer Verlagsbuchhandlung Leipzig, 1995

22 Barbara Barsch, Bildende Kunst, Ostberlin, 9/1985



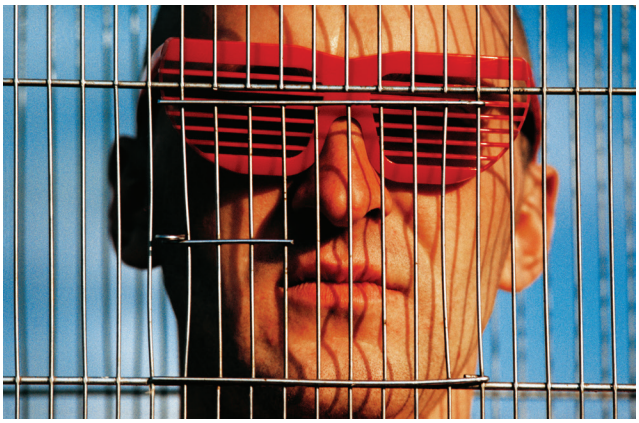
Filmplakat Lighter than Orange–The Legacy of Dioxin in Vietname, 2015

Lighter than Orange selected by New York City Independent Film Festival, 2015
by **Alexia Amoriello**

Although there are quite a few outstanding documentaries pertaining to the Vietnam War, Matthias Leupold's Lighter than Orange manages to rise above the rest. There is something about Leupold's documentary that feels unbelievably personal. The film provides people who were and still are affected by Agent Orange with the opportunity to speak out. Leupold captures these individual stories with such a delicate intimacy that truly exposes the horrifying reality of the situation.
The men and women who share their stories in Lighter than Orange are exceptionally strong and valiant, but above all they are survivors. Yet these heroic men and women survived a long and brutal war only to be hit with even more devastation as they ultimately discovered that the dioxin-infested war fields severely altered their DNA. Four decades have passed since the end of the Vietnam War, but the detrimental effects of dioxin-based herbicides are still a problem today. Rivers and soil are still contaminated by these toxins, which will continue to spread unless other nations band together to help. Thus, Lighter than Orange deals with a subject that is relevant to Vietnam as well as the rest of the world.

Not only have these courageous soldiers dealt with changes to their DNA that have made them more susceptible to severe illnesses, but these genetic mutations have been passed on to their offspring as well. Leupold's film portrays the children born after the damage caused by Agent Orange, and it is undeniably painful to see a woman who inherited genetic mutations that resulted in half of her body being paralyzed. Not only is it heartbreaking to see children born with genetic mutations, but the film also depicts parents who have had multiple children die shortly after being born.
Yet the disturbing nature of Lighter than Orange is exactly what makes this documentary so powerful and historically significant. Leupold's film makes these horrifying stories feel terrifyingly real, which is absolutely crucial when making this type of documentary. Leupold does not allow viewers to distance themselves from the film's subject and he does not attempt to sugarcoat or dilute the perturbing veracity of the matter. The film's poignant authenticity is what makes Lighter than Orange a must-see documentary.
Nevertheless, Lighter than Orange is more than just a documentary about a pertinent and important topic; it is also an incredibly well made and beautiful film. Leupold's documentary is expertly edited and the cinematography is utterly breathtaking. Lighter than Orange is unlike any other documentary about the Vietnam War and should be considered mandatory viewing when learning about this subject. Moreover, Lighter than Orange is an extraordinarily genuine and enlightening work of art.

Lighter than Orange is an official selection of the New York City Independent Film Festival and will be screened at the festival on October 12-18, 2015.



Spiel | Game Teil V, Berlin 1984

Prof. Dr. Ulrich Eckhardt 1973-2001 Intendant der Berliner Festspiele
Laudatio zur Eröffnung der Ausstellung *Die Vergangenheit hat erst begonnen | The Past Has Only Just Begun,* Kunst- und Medienzentrum, Berlin-Adlershof 2003

Zur Eröffnung sieben (Kamera-)Einstellungen samt Prolog und Coda
Seine Bilder bedürfen nicht der Beschreibung; sie erschließen 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.

1. Einstellung
Seine Bilderfindungen sind nicht nur szenisch, sie sind auch malerisch, und das erweist sich nicht nur in der häufigen Evokation malerischer Vorbilder als Re-Inszenierungsvorlagen aus der Renaissance oder Historienmalerei. Leupolds Fotografien kann man auch verstehen als Kommentare zum Verhältnis von Malerei und Fotografie als konkurrierende künstlerische Medien – als Behauptung des Kunstcharakters der gestalteten Fotografie – erinnernd an eine Debatte aus der Frühzeit der Fotografie als künstlerisches Medium.
William Turner kurz vor seinem Tode im Jahre 1851: „Das ist das Ende der Kunst. Ich bin froh, daß mein Lebenswerk geschafft ist" – und John Ruskin zur selben Zeit: „... so wünsche ich, die Fotografie sei niemals erfunden worden, sie wird das Auge so wählerisch machen, daß es die reine Eigenart des Pinselstrichs nicht mehr akzeptiert."
Der Fotopionier, Physiker und Chemiker Henry Fox Talbot schrieb in „The Pencil of Nature" 1844: „Ein Vorteil der Erfindung des photographischen

Verfahrens wird darin bestehen, daß es uns ermöglicht, in unsere Bilder eine Fülle kleinster Details aufzunehmen, durch welche Naturwahrheit und Realismus der Darstellung noch gesteigert werden, die aber kein Künstler getreu nach der Natur zu kopieren sich die Mühe machen würde. Der Maler, der sich mit den Hauptwirkungen zufrieden gibt, würde es vermutlich für unter seiner Würde halten, jedes Licht- und Schattenfleckchen zu kopieren, und selbst wenn er es wollte, so würde er dazu einen unverhältnismäßig großen Aufwand an Zeit und Mühe benötigen ... Dennoch bleibt es erfreulich, daß wir nun über die Mittel verfügen, solche Details ... in das Bild aufzunehmen, denn es zeigt sich, daß sie das dargestellte auf unerwartete Weise abwechslungsreich machen." Er bezeichnete die Wirkung der Kamerabilder als „ganz und gar Rembrandtisch" und beansprucht damit für die Fotografie den gleichen Kunstrang wie für die Malerei. So auch Nicéphore Niepce, der Urheber der ersten Fotografie der Welt aus dem Jahre 1826 - der „Blick aus dem Fenster", acht Stunden belichtet mit der ältesten Kamera der Welt– , er bezeichnete seine Arbeit als „die Möglichkeit, auf diese Weise zu malen".

2. Einstellung
Das wahre Thema der Fotografie ist der anthropologische Moment, das Transitorische, die Energie des Augenblicks, die Einbettung und Einbindung in die Historie des Menschen. Es ist die spezifische Eigenart des fotografischen Blicks, die Fähigkeit, Zeit anzuhalten und die Vergänglichkeit der Gegenwart zwischen Erinnerung und Zukunftsprojektion, zwischen Gedächtnis und Vorstellung, zwischen Erfahrung und Hoffnung ins Bild zu bannen und die Verbindungen zwischen Vergangenheit und Zukunft herzustellen.

3. Einstellung
Leupold ist Ethiker, was eher seltener vorkommt, kein Zyniker oder Opportunist, was derzeit weit verbreitet ist. Er will aufklären und etwas bewirken – mit Sensibilität und Feingefühl, Einfühlungsgabe und kritischem Blick. Im Katalog spricht T. O. Immisch vom „kritischen, eigensinnigen Impuls und einem dem Inwendigen und Spirituellen zugeneigten Impetus – so heiter, melancholisch und sinnlich ..." Und Enno Kaufhold ebenfalls im Katalog ergänzt: „Es sind seine Bilder, die uns nolens volens über unser falsches Bewusstsein aufklären und die uns so in unserem Dünkel und unserer Selbstgefälligkeit verunsichern. Sie regen uns an, über unser eigenes Verhalten und unsere eigenen Normen nachzudenken."
Dreifach ist sein Widerstand gegen die Verirrungen, Beleidigungen, Gefährdungen und Belastungen unserer Zeit: Er setzt Schönheit gegen alltägliche Banalitäten. Er stellt Genauigkeit und Geduld gegen die Tyrannei der Platitüden und Phrasen. Er verteidigt Ruhe und Stille gegen bewußtlose Raserei, gegen den Verlust des Zeitempfindens, gegen die Vernachlässigung behutsam-organischen Wachstums. Mit beharrlicher und panzerbrechender Sanftmut bezieht er Stellung gegen Aggressionen, gegen Schlachtenlärm, gegen die potentielle Brutalität der Macht, gegen die Preisgabe von Zivilität im Umgang.

4. Einstellung
Matthias Leupold ist – wer ihn kennt, weiß das – ein Menschenfreund. Seine künstlerischen Mittel sind unwiderstehlich, freundlich und einnehmend – ganz und gar nicht anachronistisch oder resignierend. Ideologien und Vorurteile werden entmachtet durch Parodie oder Ironie, im Scherz und im Spiel, in Rätseln und Gleichnissen. Melancholie ist für ihn eine höhere Form der Erkenntnis. Wachträume erhalten ihre Realität. Irritationen sorgen für die Aufmischung der Gedanken. Karl Corino nannte ihn einen „Ironiker der Kamera, der seine Effekte oft aus dem Kontrast von Bild und Bild-Legende zieht" – quasi Brechtsche Verfremdungseffekte im Medium Photographie nutzend. T. O. Immisch im Katalog: „Die >Norm< wird ironisiert, was und wer ihr nicht entspricht, bekommt sein Recht. Und das gilt für Leupolds Bilder-Spiele ganz generell, über die >Schönen Frauen< hinaus."

5. Einstellung
Ja, die Frauen - >Die Welt der Frau< aus der >Gartenlaube< und >Die Schönheit der Frauen< aus einem camouflierenden Akt-Handbuch aus vormoderner Zeit – Serien von Nachstellungen voller Hintersinn. Literarische Neigung und Neugierde führten Leupold zu Robert Musils >Mann ohne Eigenschaften<:: „U. fühlte sich sofort an alte Fotografien , an schöne Frauen in verschollenen Jahrgängen deutscher Familienblätter erinnert, und während er sich in das Gesicht dieser Frau hineindachte, bemerkte er darin eine ganze Menge kleiner Züge, die gar nicht wirklich sein konnten und doch dieses Gesicht ausmachten ..." Wer Frauen so betrachtet,

liebt das Leben und kämpft gegen Zerstörung.

6. Einstellung
Frauenleben – Literatur – Tradition – Renaissancemalerei – Adaptation historischer Vorlagen - Doppelbödigkeit – Ironie und Parodie – Subtext zwischen den Zeilen – Moralität und Verantwortung – Gleichnisse und Rätsel – Hintersinn, Sinn hinter dem Abgebildeten – Genauigkeit und Geduld – Hören auf Ungesagtes – Neigung zum Fabulieren – handwerkliche Treue und Gradlinigkeit .... Wer käme da nicht auf die Vermutung, in Leupolds Leben, Denken und Schaffen gäbe es biographisch-künstlerische Spuren einer DDR-Erbschaft, eingewurzelt oder eingeübt in Kindheit und Jugend ? Indessen kann Leupold nicht als Exponent der DDR-Fotografie bewertet werden. Für seine Arbeitsweise ist die Ost-West-Spannung hinsichtlich ästhetischer oder handwerklich-technischer Positionen nicht konstitutiv, gleichwohl nicht ganz ohne Einfluss. Eine Ausstellung früher Fotoarbeiten in der Ost-Berliner Zeit (1983 bis 1986) hatte den zweideutigen thematischen Titel „Nach uns die Zukunft“. Bildwelten, mit denen einer aufgewachsen ist, und auch Verletzungen, die einer früh erfahren musste – wie Zurückweisung und Zensur –, können biographisch nicht außer Acht gelassen werden. Gleichwohl wäre ein kausale Bestimmung zu eng gefasst. Es sind schließlich das ganz Persönliche, das allmählich Erarbeitete, die neuen Erfahrungen in neuen Lebensabschnitten unter völlig veränderten äußeren und inneren Bedingungen, was sich in künstlerischen Äußerungen wiederfindet – was übrigens das entscheidende Wesensmerkmal jeglicher authentischen künstlerischen Schöpfung ist.

7. Einstellung
T. O. Immisch bezeichnet Leupold als „dramatischen Bilderdichter“, der „unberührt sei von der zeitgenössischen Szene“. Enno Kaufhold hingegen sieht – mit guten Gründen – Parallelen zu Inszenierungsformen in der gleichzeitigen westlichen Fotokunst (siehe die Ausstellung „Das konstruierte Bild. Photographie – arrangiert und inszeniert“ 1989 in Schaffhausen) – allerdings nur hinsichtlich der Methodik, nicht des semantischen Bilderkanons. Nur bei ihm finden sich kritisch-hintergründige Adaptationen von historischen Vorlagen, die selbst bereits inszeniert waren (von Kaufhold so genannte Re-Inszenierungen). Bewusste Inszenierung vor und hinter der Kamera dient dem Fotokünstler als Erforschung gesellschaftlicher und individueller Wirklichkeit. Was Leupold vermeidet ist kalkulierte Destruktion der Abbilder im Wege der Deformation durch technische Defekte, selbstreferentielle Experimente ohne Botschaft oder Sinn, totale Relativierung der Form. Seine Konventionalität hinsichtlich des überlieferten fotografischen Handwerks ist scheinbar anachronistisch, ist in Wahrheit ganz zeitgemäß und erfüllt den selbstgestellten Anspruch des Künstlers auf Authentizität.
In der Entwicklung der zeitgenössischen Fotografie ist die Kategorie des fotografischen Stilllebens als Wiedergabe eines labilen Gleichgewichts der Dinge anerkannt:
Vorgetäuschte Banalität, gespielte Naivität und Harmlosigkeit, eine Alltäglichkeit der Arrangements führen eine equilibristische Ordnung der Dinge vor Augen, die gleichzeitig deren Bedrohung und Gefährdung impliziert. Am Rande von Absichtslosigkeit gewinnen die abgebildeten Subjekte und Objekte ihre Autonomie, ihr Eigenleben.
Ein einmaliger, einzigartiger, nicht wiederholbarer Zustand wird festgehalten. Zufällige und planvolle Anwesenheit oder Präsenz von Gegenständen täglicher Sehnsucht und immerwährenden Verlangens gerinnen im Bild zu Tableaus von Traumwelten. In der Renaissance hatten die Kunst- und Wunderkammern diese Funktion der ausbalancierten Dynamisierung von Materie und Geist, der Vermählung von Natur und Kunst. Coda
Die Komplexität der Arbeit, die Beharrlichkeit in der Verfolgung der als richtig erkannten Ziele, die Fähigkeit zur Selbstkritik, die Aufrichtigkeit und Lauterkeit der professionellen Einstellung, der menschenfreundliche und gradlinige Umgang mit Fragen der Zeit begründen Leupolds besondere Position. Er ist ein Fotopoet und als solcher kein Außenseiter, auch kein Eigenbrötler, wohl aber ein Solist im reichbestückten Konzert künstlerischer Fotografie der Gegenwart. Mit seinen Denk-Bildern öffnet er die Augen der Betrachter; jeder kann sie beim genauen Hineinblicken lesen – eine Schule des Ein-Sehens und des Nach-Denkens. Und was heißt denn nun – zum Schluss den Autor gefragt – der Titel dieser schönen Ausstellung in Adlershof: „Die Vergangenheit hat erst begonnen“, die wieder seine Lust am Rätsel oder Gleichnissen zeigt ? Viele Deutungen sind möglich. Die These kann auch zu verstehen sein als Manifest der Hoffnung oder der sehr menschlichen Sehnsucht nach der Möglichkeit, noch einmal von vorne beginnen zu können.

Ausstellung Gethsemanekirche | Church Gethsemane
East Berlin 1985

T.O. Immisch, Matthias Leupold, *Erfundene Bilder, Die Vergangenheit hat erst begonnen*
Schaden Verlag Köln, 2003

Matthias Leupold nennt seine Bilder selbst szenische Photographien. Die Bezeichnung ist zwar nicht gängig, sie trifft jedoch präziser als die eingeführten Termini inszenierte oder inszenierende Photographie, wie Leupold arbeitet. Szenisch – das Wort verweist auf einen besonderen Ort, Skenä heißt der Schauplatz, die Bühne im antiken griechischen Theater, Szene im modernen Sinn ist ein kurzer, in sich geschlossener Teil eines Theaterstückes oder Films. Aufs Photographieren übertragen, ist also ein Ort gemeint, an dem uns etwas vorgeführt wird, damit wir es anschauen. Und es ist der Schauplatz eines Geschehens gemeint, einer Handlung als Teil einer Erzählung, einer Geschichte. Dieses Geschehen, in eine Erzählung eingebettet oder sie evozierend, stellt Leupold, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, eigens her, um es zu photographieren und es – in seinem Bilde – zu bewahren. Leupolds Bilder sind und zeigen das Ergebnis einer Aktion ebenso wie eine Interaktion. Der Photograph agiert als Autor, Regisseur, Requisiteur, Ausstatter und Aufzeichner dessen,

T.O. Immisch, Matthias Leupold, Fictive Images The Past Has Only Just Begun
Schaden Verlag Cologne, 2003

Matthias Leupold himself refers to his pictures as scenic photographs. Admittedly, the term is unusual, but it describes the way in which Leupold works more precisely than the established notions of staged or staging photography. The word scenic refers to a particular place; skene was the arena or the stage in antique Greek theatre, while a scene in the modern sense is a short, self-contained part of a theatre play or film.
Transferred to photography, therefore, it means a place where something is presented to us so that we may look at it. And it also means the arena for an event, for an action as part of a narrative or a story.
With very few exceptions, Leupold produces this event - embedded into a story or evoking one - especially for the purpose of photographing and holding on to it – in his picture.

Leupold's pictures are the result of both an action and an interaction, and this is evident in them. The photographer functions as an author, direc-

was auf der Szene geschieht. Und das wiederum ist bestimmt von der Interaktion zwischen ihm und dem Dargestellten. In diesem komplexen Gefüge von Handlungen – inneren und äußeren Interaktionen und ihren Zeugnissen, den Photographien, zeigen sich wenigstens drei Seiten des Handelnden, Interagierenden, Bezeugenden: erstens eine spielerische Seite, das einsame oder gemeinsame Erspielen einer Situation zwischen spontanem Reagieren auf etwas Gegebenes, Vorgefundenes über eine Verabredung, was jetzt getan und gezeigt werden soll, bis hin zu dem kalkulierten und geplanten Nachvollzug eines Vor-Bildes. Zweitens (die Aufzählung bedeutet keine Reihenfolge) charakterisieren situative und visuelle Funde und Erfindungen seine besondere Art des Bildersehens. Sie führt zur Entscheidung, ob und wann das Arrangement in Bild ist und definiert es als Bild. Aus der be-deuteten Situation ist ein bedeutendes Bild geworden. Drittens schließlich eignet diesem Be-deuten – wie den Bildern selbst – ein kritisches Moment, ein Umdeuten von Vorgefundenem, Konventionellen, Bekannten, scheinbar Selbstverständlichen. Bisweilen bleibt es verblüffend deutlich, häufiger jedoch geht das Bild darüber hinaus als eine neue Setzung, die in ihrem Bild und als über seinen Anlass und Beweggrund hinaus Bild gültig bleibt.

Ostberlin 1983 – 1986 Die Bilder dieser Jahre entstehen in der engen Zusammenarbeit des Photographen mit zwei Freunden, Andreas Leupold und Andreas Hentschel. Einige der ersten kleinen Ausstellungen werden unter dem Gruppennamen »Nach uns die Zukunft« präsentiert – eine schöne Anspielung auf das so resignierende wie zynische Motto »nach uns die Sintflut« und eine Absage an die im Osten notorische Verheißung einer »besseren« Zukunft, die auch der ständigen Vertröstung über die allgegenwärtige Misere dienen sollte. Leupolds Intention ist dagegen das Insistieren auf dem Hier und Jetzt, die Selbstrealisation ganz im Gegenwärtigen. Das heißt auch Geistesgegenwart – in den Situationen des Inszenierens wie bei der Wahl der Sujets. Einige der frühesten Werke sind symptomatisch und erhellend für die Arbeit Leupolds in dieser Zeit. Sein serieller Ansatz findet sich schon im Triptychon *Im Kino*, eine Art Variation auf das Motiv der drei japanischen Affen: »Nichts sehen, nichts hören, nichts sagen«. Jetzt im Triptychon sind es der Schrei im Angesicht all der stumm Starrenden, das Nicht-se-

tor, property manager, outfitter and recorder of what happens on the scene. And in its turn, that is determined by the interaction between him and whatever is represented. Within this complex constellation of activities – inner and outer interaction and the ensuing evidence of both, the photographs – three aspects of the active, the interactive and the testifying are revealed: First there is a playful side, as the situation is developed, moving either alone or in a group from a spontaneous reaction to something given or found to an agreement about what should be done and shown now, and finally to the calculated, planned completion of a pre-image. Secondly (the list does not indicate any specific order), situational, visual finds and discoveries characterise Leupold's particular way of seeing images. This leads to his decision whether and when the arrangement is a picture, defining it as a picture. A significant image emerges from a significant situation. Thirdly and lastly, this significance – like the pictures themselves – involves a critical moment, a reinterpretation of what has been found, of the conventional, the familiar or the seemingly matter of course. Sometimes this is astonishingly clear, but more frequently the picture goes much further, establishing a new construct that remains valid within its image and as an image far beyond the original occasion and motive.

East Berlin 1983 – 1986 The pictures from these years originated in close collaboration with two friends, Andreas Leupold and Andreas Hentschel. Some of the first small shows were presented under the group name "After Us the Future" – a catchy reference to the resigned and cynical motto "after us the deluge" and a rejection of the promise, then notorious in the east, of a "better" future – a promise intended as constant consolation in face of omnipresent hardships.
By contrast, Leupold's intention is an insistence on the here and now, on self-realisation completely in the present. This also signifies presence of mind – in the situations of staging as well as in his choice of subjects.
Some of the earliest pictures are symptomatic and therefore illuminating with respect to Leupold's work at that time. An initial interest in series may already be found in the triptych *At the Cinema*, a kind of variation on the motif of the three Japanese monkeys: "See no evil, hear no evil, speak no evil". This triptych involves an outcry against all

Im Kino | At the Cinema
Part I, II, III

hen-wollen dessen, was allen gezeigt, vorgespielt wird und die Geste des sich Erschießens, sich Herausschießens aus der Situation. Das Dreitafelbild entstand durch eine kalkulierte Intervention in der Realsituation einer 3D-Filmvorführung, die Zuschauer im Saal tragen 3D-Brillen. Im Ergebnis erreicht das Bild symbolische Qualität: Gesagtes und Ungesagtes, Sichtbares und Unsichtbares, Sagbares und nicht Sagbares kommen zusammen. Überhaupt ist für viele der frühen Bilder das Motiv des Schauens wichtig: ausschauen, sich umschauen, sich anschauen oder sich die Augen bedecken. Darin äußert sich der Wunsch oder die Suche nach Aussichten und Auswegen aus der stillgestellten und angehaltenen gesellschaftlichen Situation. Und auch das Stationäre einer Gesellschaft ohne funktionierende »Regelkreise«, die Widerspruch und Eigensinn negativ sanktioniert, steckt in den Kompositionen wie den Mitteln der frühen Bilder: Statuarisch sind sie oft, die Bildmitte betonend, zeigen Figuren und Haltungen von sprechender Einsamkeit, existentiell gefesselt oder sehnsüch-

those who stare silently, not wanting to see what is shown and performed in front of everyone, and we also see the gesture of shooting oneself, shooting oneself right out of the situation. The three-panel picture was made by means of a calculated intervention into the real situation of a 3D film screening, the viewers in the cinema are wearing 3D glasses. The resulting image achieves a symbolic quality: the said and the unsaid, the visible and invisible, what can be voiced and what cannot be voiced are all combined. Indeed, the motif of seeing is important for many of the early pictures: looking, looking around, looking at oneself or covering up one's eyes. This includes an expression of desire or searching for perspectives and ways out of the stalled, halted social situation. The stationary aspect of a society without functioning "spheres of regulation", one which imposes negative sanctions on contradiction and self-will, can also be found in the compositions and the artistic means of the early pictures: they are often statuary, with an emphasis on the centre of the image, showing figures

tig (*Umzug, Am Fenster, Kleiderpuppe – alle 1983 oder Ertappter* 1984). Verweigerung gegenüber dem Konzept des Neuen Menschen wird ersichtlich, dessen »individuelle Bedürfnisse mit den gesellschaftlichen prinzipiell übereinstimmen und immer besser befriedigt werden« (wie seinerzeit stets verkündet wurde). Sie äußert sich auch in der Erscheinung der Protagonisten dieser Bilder zwischen Punkhaftem und karger Eleganz.
1984 vollzieht sich eine zweifache Erweiterung des Imaginären wie des Imaginierten, des Vorgestellten wie des Ausgeführten: Zum ersten Mal taucht ein religiöses Motiv auf (*Pietà*) und – auch zum ersten Mal mit farbigen Bildern – wird das Narrative ins Serielle getrieben (Spiel). Das Motiv der Pietà erscheint in zeitgenössischem Gewand und in weiter Landschaft am Stadtrand. Zwei Männer stellen es dar, eine freie Variation und Brechung zugleich. Spiel findet statt in der Inszenierung selbst wie im Assoziationsfeld, auf das sie sich bezieht und das evoziert wird. Die Szenen muten ausgesprochen filmisch an. Die Einzelbilder wirken wie stills aus Revolutionsfilmen, andere gemahnen eher an Märchen und Kinderspiele (Hase & Igel, Häschen in der Grube), verschränken Pathosformeln mit Fallen-Situationen. Mit dem Rekurs auf Bildwelten und Vorstellungswelten, mit denen der Künstler groß geworden ist zwischen Kindervers und politischer Propaganda, ist hier eine Strategie gefunden, darüber hinauszukommen, sich ironisch-souverän davon zu befreien, ohne platt eindeutig, denunzierend oder bedeutungsschwer zu werden – ein Gestus, der sich fortsetzen und wandeln wird in den umfänglichen re-inszenierenden Serien späterer Jahre. Was in Pietà anklang und sich ankündigte, der Bezug zu alter religiöser Kunst, führt 1985/86 zu wesentlich expliziteren Re-Inszenierungen. Die Diptychen *Für Hans Baldung Grien* und *Erschaffung des Menschen* (nach Michelangelo) variieren Gemälde der Renaissance und wenden sie auf je verschiedene, verblüffende Weise ins Gegenwärtige. Bei Aneignung von und Hommage an Grien sind es die banalen Türrahmen und die Nacktheit der Jünger, die irritieren. Das Michelangelo-Nachbild verbindet zwei gegeneinander versetzte Aufnahmen. Die gewölbten Schaumstoffstücke als Unterlagen und das kopfstehende rechte Bild ergeben eine schwebende Ganzheit. Zeitlich etwa in der Mitte des in Ostberlin entstandenen Werkes steht für mich das Bild der Frau mit dem Messer. Es fasst die Ambiva-

and attitudes expressing isolation, existential bonds or longing (*Moving On, At the Window, Mannequin* – all from 1983, or *Caught Ou*t 1984). They reveal a denial of the concept of the new man, whose "individual needs principally correspond to those of society and are being progressively better satisfied" (as was always claimed at the time). It is also expressed in the appearance of the protagonists of these pictures; between the punk style and a Spartan elegance. In 1984, there is a twofold expansion of both the imaginary and the imagined, the conceived and the performed: a religious motif appears for the first time *Pietà* and – also using the first colour photos – the narrative is developed into the serial (*Game*). The motif of the pietà appears with contemporary clothing and set in an open landscape on the edge of the city. It is represented by two men; a free variation of the topic and at the same time a break with tradition. The game takes place in the staging itself and in the field of association which it evokes and to which it refers. The scenes have a very film-like quality. The individual images seem like stills from revolutionary films, whilst some recall fairy-tales and children's rhyming games, interlocking formulas of pathos with a sense of being trapped.
Here a strategy has been found - with recourse to the pictorial and imaginary worlds with which the artist grew up, between children's rhymes and political propaganda - by which to go beyond these, to liberate oneself from them with an ironic sovereignty, and yet without becoming bluntly obvious, denunciatory or pregnant with meaning. It is a gesture that will continue and develop in the extensive re-staging series of later years. In 1984/85, the reference to older religious art indicated and heralded in *Pietà* led to much more explicit new staging of older images. The diptychs *For Hans Baldung Grien* and *Creation of Man* (based on Michelangelo) are variations of Renaissance paintings and they change these, in different, surprising ways, into something of the present. In the assimilation of and homage to Grien, the banal door-frames and the nakedness of the disciples irritate the viewer. The image based on Michelangelo combines two shots set in contrast. The curved pieces of foam, the base, and the inverted right-hand picture produce a floating whole.
Temporally, I view the picture of the woman with a knife as the centre of the work from the East Berlin phase. It sums up all that was ambivalent in the

lenzen der Situation zusammen, in der es entstand. Die Frau symbolisiert, was (noch nicht)geschieht. Ihre Körpersprache stellt Fragen: Öffnet oder schließt sie den Rolladen? Wonach oder nach wem hält sie Ausschau? Wie hält sie das Messer – was hat sie damit vor? Und ihre Beine in den kurzen Hosen – kindlich und der Kindheit entwachsen zugleich. Der Photograph ließ das Bild ohne Titel, mein Titel dafür ist: Erwartung, in Erwartung.
Ähnlich mehrdeutig bis rätselhaft sind auch die zwei kleinen Serien, Bildreihen aus den Jahren 1985/86. Wo Heimkehr I – IV noch eine Geschichte zu erzählen scheint, haben *Fackelläufer* und *Standbild* zunächst nur den Ort des Geschehens gemeinsam: anonyme Keller. Hier eine Abfolge der Bilder, dort ihr Zusammengehören durch die Unheimlichkeit des Raums wie der Ereignisse darin, rekurrieren sie auf Krieg und Nachkrieg, Verlust und Verheißung, sind Historienbilder persönlicher Imagination und überpersönlicher Erinnerung. Weniger alptraumhaft, aber von gleicher Verlorenheit gezeichnet und von großer Melancholie sind die beiden Bilder Russisches Glück und o.T. (Füllhorn), auch sie Blicke zurück, auf eine Fortuna mit Fußlappen in stalinistisch-neoklassizistischem Ambiente, von fahler Tristesse. Beklemmende Tollheit dagegen in zwei anderen der letzten ostberliner Bilder: Springen und Taumeln in engen Räumen unter dem Titel Strudel, Zustände gleichsam zwischen Explosion und Implosion. Solchem Strudeln unter dem Weckglasdeckel der verschlossenen DDR-Gesellschaft mochte Leupold nicht länger ausgesetzt sein, 1986 entzieht er sich ihr ins Freie und »reist aus« nach Westberlin. Von heute aus gesehen, muten manche von Leupolds frühen Bildern prophetisch an; was sie zeigen, steht auf der Kippe oder ist Ruhe vor dem Sturm.
Matthias Leupold gehörte zu den ostdeutschen Künstlern, die in den achtziger Jahren zu arbeiten begannen und die geschriebene und ungeschriebene Regeln mehr oder minder ignorierten, und er war einer der besonders konsequenten Verweigerer. Seine Unabhängigkeit von offiziellen Institutionen machte es den Behörden leichter, zwar nicht seine Arbeit, wohl aber deren öffentliche Präsentation zu behindern. So wurde seine Ausstellung 1985 in Halle zensiert und eine schon bereits installierte Ausstellung in der Hochschule für bildende Künste Dresden abgesagt. Leupold zog die Konsequenz, das Land zu verlassen. Verglichen mit den Werken anderer unbotmäßiger junger Photographen in

situation in which it was taken. Her body language poses questions: is she opening or shutting the blinds? What or whom is she looking out for? How is she holding the knife, what does she plan to do with it? And her legs in the short trousers – childlike and yet simultaneously grown out of childhood. The photographer left the picture without a title; my title for it would be “Expectancy” or “In a State of Expectancy”.
Similarly ambiguous, even enigmatic are the two small series of pictures from the years 1985/86. While *Homecoming I - IV* still appear to tell a story, at first it seems that *Torch Bearer* and *Film Still* only have the setting of the action in common: anonymous cellars. Here there is an order within the images, there a sense of belonging together due to the eerie quality of the room as well as the events in it. The images refer to war and post-war, loss and promise, they are history pictures of personal imagination and supra-personal recollection.
Less nightmarish, but marked by the same lost quality and a great melancholy are the two pictures *Russian Happiness* and *Untitled* (*Horn of Plenty*), also looking back with wan sadness at a Fortuna with rags on her feet set in a Stalinist, neo-classical ambience.
By contrast, there is oppressive madness in two other pictures among the last East Berlin images: jumping and staggering in narrow rooms under the title *Whirlpool*, conditions as if between explosion and implosion. Leupold no longer wished to be subjected to similar whirlpools under the hermetically sealed glass lid of the locked GDR society, and in 1986 he withdrew into freedom and “left the country” to West Berlin. Seen from today’s perspective, many of Leupold’s early pictures appear prophetic; what they show is balanced on the edge or indicates the lull before a storm. Matthias Leupold was one of those East German artists who began to work during the eighties who more or less ignored written and unwritten laws, and he was one of the particularly consistent objectors. His independence from official institutions made it easier for the authorities to hinder, if not his work, then at least its public presentation. For example, his exhibition in Halle during 1985 was censored, and an exhibition already installed in the Academy of Fine Arts in Dresden was cancelled. Leupold drew the consequences and left the country.
In a comparison with other insubordinate young photographers in the GDR, who worked using

der DDR, die sozialdokumentarisch, konzeptuell oder inszenierend arbeiteten, nimmt Leupold von seinen ersten Anfängen an eine besondere, beinahe inkommensurable Position ein: kein rationales Kalkül, keine explizite Medienreflexion, kaum photographische Sondertechniken kennzeichnen sein Werk, sondern Verspieltheit, Poesie, Traum(un)artigkeit, leise Melancholie, Bilderzählungen, narrative Serien und Ironie. Was er sich erarbeitet und was sein Werk gewonnen hat in den nur vier Jahren in Ostberlin, lässt sich zusammenfassen in drei polaren Spannungen: zwischen Statik und Dynamik, zwischen Kontemplation und Narration, zwischen Scherz und Symbol. In den Bildern freilich fallen diese Dimensionen und Kategorien nicht auseinander, sondern – teilweise oder ganz – in Eins.

Westberlin 1987 – 1996 Der Wechsel von der geschlossenen Gesellschaft der DDR in die spätindustrielle des Westens legt die Annahme nahe, dass damit auch Veränderungen im Werk einhergehen. Für die ersten Jahre lässt sich das zweifellos so sagen, spätestens ab 1990 sind biographische und situative Entwicklungen und Umstände wichtiger geworden als der »Seitenwechsel«. Kunststudium, Familiengründung und erfolgreiche angewandte Photographie (Presse und Werbung) für den Lebensunterhalt einerseits, Öffnung der Grenze, Wiedervereinigung und nun mit uneingeschränktem Aktionsradius arbeiten zu können andererseits ermöglichen freieres Arbeiten. Dies wiederum führt neben Ausstellungen und Publikationen zu mehreren Stipendien. 1995 ermöglicht das Atelier-Stipendium der Karl-Hofer-Gesellschaft zwei Jahre intensiver Arbeit im Studio, 1997 eröffnet das Villa-Massimo-Stipendium in Rom neue Sichten, Themen, Horizonte. Von Ende der achtziger bis Mitte der neunziger Jahre beschäftigten den Künstler drei große thematische Serien: Fahnenappell, Leupolds Gartenlaube und Die Schönheit der Frauen. Im weiteren Sinne gesellschaftskritisch, meinen sie, genauer betrachtet, bestimmte Verhaltensweisen, kippen ironisch vermeintlich verbindliche Muster gesellschaftlicher Kommunikation. Fahnenappell zielt auf Bilder, die der Doktrin des »sozialistischen Realismus« folgen, eine Bilderwelt, die Leupolds Kindheit und Jugend wie ein Hintergrundrauschen begleitete. Gartenlaube nimmt den traditionellen bürgerlichen Verhaltenscodex und Wertekanon aufs Korn und auf die Schippe.

social documentary, conceptual or staged photographs, Leupold took up a special, almost incommensurable position from the very beginning: his work is not characterised by rational calculation or explicit media reflection, and it demonstrates very few special photographic techniques. Instead its qualities are playfulness, poetry, dreaminess, a gentle melancholy, pictorial narratives, narrative series and irony.
The developments and gains in Leupold's work during the four short years in East Berlin may be summed up as three fields of opposing tension: between the static and the dynamic, between contemplation and narration, and between the joke and the symbol. In the pictures, however, these dimensions do not divide up, but – to some extent or even fully – they fall into one.

West Berlin 1987 – 96 Leupold's move from the closed society of the GDR into the late industrial society of the west might justify the assumption that corresponding alterations took place in his work. This could certainly be said of the first years, but from 1990 at the latest, biographical developments and external conditions became more important than this "change of sides". Studies of art, the founding of a family and successful applied photography work (press and advertising) as a source of income on the one hand, the opening of the border, reunification and the ensuing opportunities to work within an unlimited radius on the other facilitated a freer mode of work. In turn, this led to several fellowships alongside exhibitions and publications. In 1995, the studio fellowship of the Karl-Hofer Society made two years of intense studio work possible, in 1997 the Villa Massimo Fellowship in Rome opened up new perspectives, themes and horizons.
From the end of the eighties to the mid-nineties, the artist was concerned with three large thematic series: "Call to the Flag", "Leupold's Allotment" and "Female Beauty". Critical of society in the broadest sense, examined closely they refer to certain modes of behaviour, ironically overturning supposedly binding patterns of social communication. "Call to the Flag" aims at pictures that confirm the doctrine of "socialist realism", a world of images which accompanied Leupold's childhood like background noise. "Allotment" makes mockery of the traditional codex of bourgeois behaviour and canon of values. "Female Beauty" takes the

Die Schönheit der Frauen führt den verbreiteten Glauben an ein allgemeingültiges Schönheitsideal ad absurdum. Indem Leupold die historischen Bildmuster, auf die er sich bezieht, mittels seiner photographischen Re-Inszenierungen ironisch bricht, entstellt er sie zur Kenntlichkeit.
Der künstlerische Ertrag und die Erfahrungen aus diesen aufwendig inszenierten und umfänglichen Serien sind auch eingegangen in Werke, die daneben, dazwischen und danach entstanden, Einzelbilder und kleine Serien. Sie zeigen spezifische Eigenheiten, sind konzeptuell weniger streng und reduzierter bezüglich des Aufwands als die großen Serien, dabei häufig farbig. Mit Zunahme der Motive gehen in den späten achtziger Jahren Veränderungen einher: vom Mehrdeutigen zum kaum mehr Deutbaren im Sinne persönlicher Mythologie, vom Elegischen zum Melancholischen, vom Ironischen zum übermütigen. Die Sujets lassen sich lesen als allegorische Landschaften, mit einzelnen Menschen oder Menschenspuren als Irritation. Andere Bilder umkreisen thematisch das Reisen – unterwegs sein, unbekannt sein, ankommen. In der Serie *Zauberkreis* (1989) inszeniert Leupold eine Erzählung auf neue Weise: Sie ist keine Akkumulation einzelner Bilder zu einem Thema oder nach ausgewählten Vor-Bildern, sondern tatsächlich zyklisch, ein Bilderkreis. Dessen Bilder folgen aufeinander wie sie auch auseinander hervorgehen. (Diese Bewegung von der Serie zur Sequenz findet sich im Ansatz schon in der kürzeren Bildreihe *Spiel*.) Im *Zauberkreis* folgen wir den Begegnungen einer jungen Frau, allein in der Natur, mit einem zweiten weiblichen Wesen, ob Geist, alter ego oder Engel, bleibt offen. Die Atmosphäre der Zauberkreis-Serie ist romantisch, ihr Geschehen traumverloren und enigmatisch. Ab 1990 tauchen einige Male wieder religiöse Sujets auf, deren Darstellung sich weniger an historische Vorbilder anlehnt, sondern neu formuliert ist.
Bei der »Schutzmantelmadonna«, komponiert als Dreieck im Rechteck des Bildformats, birgt die hell gewandete Maria, hier eine alte Frau, ein Dutzend junger Erwachsener und Kinder in ihrem Mantel. Noch verblüffender als diese Fassung eines traditionellen Topos ist Leupolds Heimkehr des verlorenen Sohnes. Was gewöhnlich im Mittelpunkt steht – Vater und Sohn – zeigt er im Hintergrund und unten rechts im Bild, hart am Rand. Die Umgebung ist seltsam, eine zerstörte und eine intakte Haushälfte. Stehen sie für das vergeudete und das

widespread belief in a universally valid ideal of beauty ad absurdum. By ironically breaking with the historical picture models to which he refers by means of photographic re-staging, he distorts them to a point of recognition.
The artistic profit and experience gained from these complexly staged, extensive series also benefited the works that were produced beside, between and after them; single images and small series. They demonstrate specific qualities, are conceptually less strict and less complex in the making than the large series, and they are often in colour. During the late eighties, an increase in the range of motifs went along with changes: from the ambiguous to the scarcely interpretable (in the sense of a personal mythology), from the elegiac to the melancholy, from the ironic to the high-spirited. The subjects may be read as allegorical landscapes, with single people or traces of man as irritations. Other pictures thematically encompass travel – being on the move, being unrecognised, arrival.
In the series *Magic Circle* (1989), Leupold stages a narrative in a new way: it is not an accumulation of individual pictures on one theme or according to selected patterns, but truly cyclic; a circle of images. Its pictures follow one another just as they emerge from one another. (This movement from the series to the sequence can already be found to a certain extent in the shorter picture series *Game*. In *Magic Circle*we follow the encounters of a young woman, alone in a natural setting, with a second female being – it remains open whether this is a ghost, an alter ego or an angel. The atmosphere of the magic circle series is romantic, its action lost in dreams and enigmatic. From 1990 onwards, religious subjects again appear; their depiction is based less on historical patterns than newly conceived. In the case of *Madonna of Mercy*, composed as a triangle within the square of the picture format, Mary - here an old woman dressed in light robes - protects a dozen young adults and children with her cape. Even more surprising than this version of a traditional topic is Leupold's *Return of the Prodigal Son*. What is usually shown in the centre – father and son – is shown in the background and at the bottom right of the picture, close to the edge. The surroundings are weird; two halves of a house, one destroyed and one intact. Do they stand for a wasted and a successful life? The centre of the picture, it seems, obliges us to look up to the sky, for the head of an old woman penetrates the

gelingende Leben? Die Bildmitte lässt gleichsam in den Himmel blicken, von links oben ragt vorn der Kopf einer alten Frau ins Bild, schwebt über der Szene, womöglich die Mutter, die im biblischen Gleichnis gar nicht erwähnt ist? Dagegen streng einer Vorlage folgend, erreicht der Photograph mit »Lucretia« nach Cranach eine verblüffende Wirkung durch den medialen Sprung vom Gemälde zur Photographie. Das gesehene Bild wird verwandelt in sein, Leupolds Bild, zugleich exaktes Abbild und Nachbild einer wirklichen Frau. Dessen Zustandekommen ist instruktiv für eine häufige Vorgehensweise des Künstlers: Den Wunsch, das Bild zu realisieren, hatte er lange im Kopf. Als er das Modell traf, war er sicher, sie könne Lucretia sein und so konnte er das Bild machen.

Berlin und Rom 1997/98 Leupolds Lektüre von Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (aus dem Buch stammt schon das Motto für Die Schönheit der Frauen) mündet in das Triptychon *Morgen wird bei uns vielleicht Weltgeschichte gemacht* und in eine Montage mit dem Titel des Romans. Beim Lesen imaginierte Bilder sind hier umgesetzt, nach außen gewendet – nicht als Illustration, sondern als freie bildnerische Aneignung von Momenten des literarischen Werkes. Im selben Jahr 1997, schon in Rom, fügt Leupold den Bildern zu Musil zwei weitere hinzu: *Großschriftsteller (Seitenansicht und Rückenansicht)*. Bei den Musil-Bildern findet er zu einer für ihn neuen Art von Erzählstruktur, die schon im Zauberkreis anklang: Eine subjektive Bildergeschichte wird in einzelnen Szenen sehr unterschiedlichen Charakters und unter Verwendung ganz unterschiedlicher Mittel erzählt. Eine solche – sehr ausführliche – Geschichte und Erzählung ist der wichtigste bildnerische Ertrag des Jahres in Rom: die Publikation *Cecilia*.

Berlin seit 1998 Verblüffend, wie in den Werken der letzten Jahre Neuansätze und komprimierte Erfahrungen aus der bisherigen Arbeit zusammenfinden und einander abwechseln. In den schmalhochformatigen, angeschnittenen Portraits (*The Gap*, 1998, *o.T.*, 1999) hallt zum Einen noch die vergangene Welt von Musils *Mann ohne Eigenschaften* nach. Zum Anderen erreichen sie durch Überlebensgröße, Seitenverhältnis und Anschnitt der Gesichter eine Intensität und Unmittelbarkeit, die die sonst häufige Distanz in Leupolds Bildern

image from the top left, floating over the scene - is it perhaps the mother, who is not mentioned at all in the biblical parable? By contrast, with his *Lucretia* based on Cranach, the photographer follows his pattern strictly, and arrives at an astonishing effect by means of the leap of media from painting to photography. The image seen is transformed in Leupold's picture, at the same time it is an exact copy and reproduction of a real woman. Its emergence is instructive with respect to a method frequently used by the artist: he carried the desire to realise the image in his mind for some time. When he met the model, he was certain that she could be Lucretia, and so he was able to create the image.

Berlin and Rome 1997/98 Leupold's reading of Robert Musil's *The Man Without Qualities* (it was from this book that he took the motto for *Female Beauty* led to the triptych *Tomorrow, perhaps, world history will be made right here* and to a montage with the title of the novel. Images conceived during the reading are realised here, turned outwards – not as illustrations, but as a free pictorial assimilation of moments from the literary work. In the same year 1997, already in Rome, Leupold added two further images to the pictures on Musil: *Great Author (profile and view from behind)*. In the case of the Musil pictures he arrives at a form of narrative structure that is new to him, hints of which were already present in "Magic Circle": a subjective picture story is told in individual scenes of very different character and using completely different means. A similar – very detailed – story and narrative is the most important pictorial outcome of the year in Rome: the publication *Cecilia*.

Berlin from 1998 onwards It is astonishing how, in the works of recent years, new starting points and condensed experience from the previous work have been combined and alternate with each other. In the narrow, upright, cut-off portraits (*The Gap* 1998, *Untitled,* 1999) there is, on the one hand, an echo of the past world of Musil's *The Man Without Qualities*. On the other, by means of their outsize format, the relation of sides and the cutting of the faces, they achieve an intensity and directness which overcomes the otherwise frequent distance in Leupold's pictures; they convey a gripping directness.
Something like a quintessence of Leupold's work

überwindet, vermitteln sie eine Direktheit, die ergreift. Gleichsam eine Quintessenz von Leupolds Werk der letzten Jahre finde ich im Bild der *Justitia,* 1999. Die Gestalt der Göttin der Gerechtigkeit dominiert das Bild. *Justitia* ist nackt wie die Wahrheit. Die Arme bilden ihr traditionelles Attribut, die Waage. Ganz gegen die Tradition sind ihre Augen nicht verbunden, dafür tragen die sie umgebenden Menschen Augenbinden. Und sie erscheinen »verwackelt«, bewegungsunscharf und blicklos. Photographisch scharf aufgenommen ist die *Justitia,* ihr Blick trifft den des Betrachters. Mit Nonchalance trägt das Bild ein utopisches Moment. Matthias Leupold hat seit seinen Anfängen die singuläre Position des dramatischen Bilderdichters durchgehalten, bei allen Veränderungen und Erweiterungen von Motiven, Sujets und seinem procedere. Das Entwerfen und Umsetzen von Bild- und Erzählkonzepten wird zunehmend kalkulierter, bewusster geplant und realisiert Dabei bleiben seine Bilderwelt und wie er sie bildet unberührt von der internationalen zeitgenössischen Szene, finden sich keine deutlich erkennbaren Vorbilder oder Parallelpositionen (am ehesten erinnern Leupolds Bilder – manchmal – an Jeff Wall). Formen zu formulieren, Geschichten zu erzählen, ist für Leupold wichtiger als vordergründige oder leicht lesbare »Mitteilungen« zu machen. Bei all seiner Lust am Fabulieren und Inszenieren bestimmen ihn ein kritischer, eigensinniger Impuls und ein dem Inwendigen und Spirituellen zugeneigter Impetus – so heiter, melancholisch und sinnlich seine Bilder auch erscheinen.

in recent years, I feel, is to be found in the picture *Justitia*, 1999. The figure of the goddess of justice dominates the image. Justitia is as naked as the truth. Her arms shape her traditional attribute, the scales. In opposition to tradition, her eyes are not blindfolded, instead the people surrounding her have their eyes bound. And they appear "shaken", blurred in motion and eyes blank. *Justitia* is photographically sharp, her eyes meet those of the viewer. With its nonchalance, the picture has a utopian aspect. Since the beginning of his work, Matthias Leupold has kept up the singular position of the dramatic picture poet, despite all the changes in and extension of motifs, subjects and his procedure. The designing and realisation of concepts for pictures and narratives has become increasingly calculated, more consciously planned and realised.
His pictorial world and the way he visualises it remain untouched by the international contemporary scene, since it is impossible to find any clearly recognisable patterns or parallel positions (if at all, Leupold's pictures are most reminiscent – sometimes – of Jeff Wall).

To invent forms, to tell stories, is more important to Leupold than the making of superficially or easily read "statements". Despite all his pleasure in fabricating and staging, his work is determined by a critical, stubborn impulse and an impetus tending towards the inner and the spiritual – however cheerful, melancholy or sensual his pictures may seem.

Ertappter| Caught Out
Berlin, 1983

Kerstin Stremmel, Matthias Leupold, *Künstliche Wahrheiten, Die Vergangenheit hat erst begonnen*
Schaden Verlag Köln, 2003

Man sieht nur, was man weiß: Kunst wurde zu allen Zeiten kommentiert und das führte im günstigen Fall nicht dazu, dass Worte die Bilder überlagerten, sondern dass gründlicher hingesehen wurde, ohne den ästhetischen Mehrwert aus den Augen zu verlieren. Eine gewisse Ambi- oder Polyvalenz ist allerdings Grundbedingung für anhaltendes Interesse am Bild: Einer der fatalen Irrtümer der Fürsprecher des Sozialistischen Realismus war vermutlich der Wunsch nach Eindeutigkeit, wie ihn etwa Otto Nagel, der Präsident der 3. deutschen Kunstausstellung Dresden 1953, formuliert: „Die Sprache der Künstler ist klar und verständlich und zeigt das ernsthafte Bemühen, den berechtigten Forderungen der einfachen Menschen zu entsprechen."

Warnung vor dem flüchtigen Blick

Die Bilder aus dieser Kunstausstellung, hauptsächlich Gemälde oder Skulpturen, werden von Matthias Leupold 35 Jahre später nachgestellt, und da Fotografie das geeignete Mittel der Wirklichkeitsaneignung zu sein scheint, könnte eine eindeutige, zumindest aber tendenziöse Bildaussage im Sinne instrumentalisierter Realitätswiedergabe die Folge sein. Genau das wird jedoch ad absurdum geführt: Die Steifheit der Inszenierung betont die Künstlichkeit der re-inszenierten Szenarien. Weniger noch als die Vorbilder erfüllen die Fotografien das Kriterium der Wahrhaftigkeit: Auch eine sogenannte realistische Abbildung spiegelt häufig die Ansichten des Künstlers, freiwillig oder idelogischen Maximen folgend. Doch wenn Leupold sich freiwillig diesen Sujets zuwendet, wird die fehlende kritische oder aufklärerische Dimension der adaptierten Bilder deutlich, übrig bleibt ihr idealisierender Impetus, ihre berechnende Funktion wird decouvriert. Noch bemerkenswerter ist jedoch, wie sehr der Fotograf die geforderte Bildsprache zu internalisieren vermag und sie in vorbildlosen, aber nicht weniger pathetischen Bildern produziert: Seine Fotografien "Aufbau", ein junger Mann der mit einer Schubkarre auf ein Hochhaus zugeht, oder die "Junge Traktoristin" bedienen sich der etabliert-heroisierenden Bildsprache mit monumentalisierender Untersicht auf Gesichter junger

Artificial Truths by **Kerstin Stremmel**
The Past Has Only Just Begun
Schaden Verlag Cologne, 2003

We see only what we know: art has always been commented on, and at best, this has not meant that words have eclipsed images, but that people have looked more carefully without losing sight of aesthetic value. However, a certain ambi- or polyvalence is the basic precondition for a lasting interest in an image: One of the fatal mistakes made by the champions of Socialist Realism was probably their desire for absolute explicitness, an aspect formulated by Otto Nagel, president of the Third German Art Exhibition in Dresden, 1953: "The language of the artist is clear and comprehensible, demonstrating a serious effort to meet the legitimate demands of simple people."

Beware the Cursory View

The images of this art exhibition – most of them paintings or sculptures - were copied by Matthias Leupold 35 years later, and since photography seems to be a suitable means for the apprehension of reality, one might expect the result to be a clear or at least a tendentious pictorial message; reality reproduced with a purpose. But precisely this is actually taken ad absurdum: the stiffness of the staging emphasises the artificiality of these re-staged scenarios. The photographs fulfil the criterion of truthfulness to a lesser extent than the originals: often, a so-called realistic depiction also reflects the artist's viewpoints, either voluntarily or as the consequence of ideological maxims. But when Leupold voluntarily addresses these subjects, the lack of critical or enlightening dimension in the adapted images becomes obvious, and all that remains is their idealising impetus - their calculating function is revealed. What is even more remarkable is the extent to which the photographer has been able to internalise the pictorial language called for at that time and reproduce it in unprecedented images, no less suffused with pathos: his photographs "Reconstruction", a young man pushing a wheelbarrow towards a high-rise building, or the "Young Woman Tractor Driver" apply the established, glorifying pictorial language in images angled upwards to lend a monumental quality to the determined faces of young workers. Here, therefore, we see something which we know, but the shift in context

Junge Traktoristin | Young Woman Tractor Driver
aus der Serie: Fahnenappell–Szenische Fotografien zur III. Deutschen Kunstausstellung in Dresden 1953
from the series Flag Raising Ceremony-Scenic Photographs to the 3rd Art Exhibition in Dresden 1953
Dresden, 1989

Ausstellung | Exhibition:
Militärhistorisches Museum Dresden 1994

Arbeiter voller Entschlossenheit. So sieht man auch hier etwas, was man kennt, die Kontextverschiebung lässt einen jedoch stutzen und erzeugt genau jenen zweiten und dritten Blick, der Leupolds Bilder interessant macht und über die Möglichkeiten des Mediums Fotografie und der Kunst überhaupt nachdenken lässt: Ohne Einordnung in einen Zusammenhang missversteht man die Fotografien. Gerade ein solches Missverständnis kann jedoch als Warnung gegenüber einer voreilig abhakenden Rezeptionshaltung in einer Welt gelten, die mit Bildern verstopft ist. Ähnlich wie bei Joan Fontcubertas nachgemachten Blossfeldt-Pflanzenbildern, die zunächst als veritable Dokumente der neusachlichen Fotografie eingeordnet und erst beim zweiten Hinsehen als Artefakte aus Haushaltsgeräten und Lebensmitteln erkannt werden, ist man nach einem solchem Versehen zurückhaltender mit raschen Zuschreibungen.

Jenseits der Extasen

Angesichts der Fülle von Klassikerzitaten in der zeitgenössischen Fotografie ist die Hinwendung zur spielerisch-klugen Adaption von Akten des 19. Jahrhunderts und Illustrationen der Jahrhundertwende eine erfreuliche Abwechslung, denn diese Sujets sind zwar im visuellen Gedächtnis als zeitgebundene Phänomene abgespeichert, gehören aber nicht zu jenen von der Werbung immer wieder aufgegriffenen Vor-Bildern; fast vergessene Genres können wieder entdeckt werden. Leupold

causes us to stop short, leading to exactly those second and third glances which make Leupold's pictures interesting, provoking consideration of the possibilities of the photographic medium and of art itself: without classification within a specific context, we are prone to misunderstand the photographs. But precisely this kind of misunderstanding can be seen as a warning against an over-hasty mode of reception, a cursory "checking-off" in a world that is so packed with images. The reaction is similar to the way we view Joan Fontcuberta's copies of Blossfeldt's plant pictures, initially classifying these as veritable documents of new objective photography, and only recognising at a second glance that they are artefacts constructed from household equipment and groceries – after making such an error, we become more reserved with rapid classifications.

Beyond Ecstasies

In face of the huge number of citations from the classics in contemporary photography, a playful, clever adaptation of nudes from the 19th century and of illustrations from the turn of the century makes a welcome change. These subjects are, it is true, stored in our visual memory as phenomena bound to a specific time, but they do not belong to those originals constantly re-adapted by advertising: it is thus possible to rediscover almost forgotten genres. Leupold seems to follow the maxim: "Gather up moments, beyond ecstasies". Re-staged

scheint der Maxime folgen zu wollen: „Augenblicke einsammeln, jenseits der Extasen“. Nachstellungen mit Modellen von heute lassen Analysen von Darstellungsmustern zu und erinnern an die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie. Auch hier entsteht der Reiz der Serie durch den Zusammenhang, die beibehaltene betonte Sachlichkeit, mit der die schönen Frauen in der “Akt-Studiensammlung“ beschrieben werden, erzielt eine absurde Wirkung: Ein “Rückenakt“ – die schwungvolle Linie des sicher ruhenden Körpers ist sehr graziös – erinnert an eine Odaliske von Ingres und dient eher der Befriedigung der Betrachter als der vorgeschobenen Legitimation: Arbeitsmaterial für Künstlerstudien zu sein. Die Wiederaufnahme solch antiquierter Darstellungsweisen zwingt zum Vergleich mit aktuellen “Vorlagen“ und genau wie bei Leupolds Adaptionen der Bilder aus der “Gartenlaube“ sei der Verdacht erlaubt, dass eine gewisse Klischeekonstanz existiert: Bei den unterschiedlichen Vertreterinnen aus “Die Schönheit der Frauen“ gibt es für jeden Geschmack etwas, und in der “Gartenlaube“ finden sich emanzipatorische Ansätze genau wie die nach wie vor verbreiteten Modefragen, die einen Großteil des Lebens einer Frau auszumachen scheinen. Im Rückgriff auf fast Vergessenes lässt sich Aktuelles klarer erkennen. Leupolds Auseinandersetzung mit Bildmaterial, das man vielleicht altmodisch nennen könnte, hat mehr mit unserer Gegenwart zu tun, als man zunächst wahrhaben möchte.

Historia oder reine Augenfreude

Auch die sporadischen Bezüge auf Klassiker der Bildenden Kunst, die beim Betrachter einen hohen Wiedererkennungswert haben, verhandeln Klischees, die unvermindert wirken und daher in der Werbung nach wie vor verwendet werden, wobei sich selbstverständlich die ursprüngliche Bedeutung der Bilder verändert, die Rolle der Frau als Anreiz für den männlichen Blick jedoch bestehen bleibt. Es ist kein Wunder, dass John Berger in seinem Buch “Sehen“ als Beweis für den konstanten Blick auf Frauen eine Venus von Lucas Cranach neben eine Duschreklame der Beiersdorf AG gesetzt hat. Leupolds “Lucretia“ ist in Haltung, Gesichtsausdruck und Körperbau einer Lucretia von Cranach irritierend ähnlich, die sich den spitzen Dolch von unten in die Brust bohrt. Selbst der Boden, unwirtlich und mit Steinen bedeckt,

scenarios using modern-age models facilitate analyses of patterns of portrayal and recall the social functions of photography. Here too, the attraction of the series emerges through the context; Leupold retains the emphasised objectivity with which the beautiful women in the “Collection of Nude Studies” are described, developing a certain absurdity: a nude captured from behind – “the sweeping line of the quietly resting body is very graceful” – recalls an odalisque painted by Ingres and serves to gratify the viewer rather than - as claimed - as working material for artists’ studies. The fact that the artist takes up such antiquated forms of portrayal once more compels us to compare them with current “patterns”, and - as with Leupold’s adaptations of the images from the “Gartenlaube” – we begin to suspect that there is a certain constancy in clichés: there is something to suit every taste among the diverse representatives of “Female Beauty”, and in the “Gartenlaube” we find aspects of emancipation alongside the widely-distributed fashion issues which appear(ed) to constitute a large part of a woman’s life. By reverting to something that has almost been forgotten, our view of the present is clarified. Leupold’s investigation of pictorial material that we might perhaps label old-fashioned has more relevance to our present age that we would at first like to admit.

Historia or Pure Visual Pleasure

Sporadic references to classical works of fine art - immediately recognisable for the viewer - also examine clichés that exert an unreduced influence on us, and are therefore repeatedly used in advertising. Here, of course, the original meaning of the images is altered, although the role of woman as a stimulus for male viewers remains. No wonder John Berger, in his book “Ways of Seeing”, chose to demonstrate the omnipresence of woman’s image by juxtaposing a Venus by Lucas Cranach and a shower advertisement produced by Beiersdorf AG. The pose, facial expression and build of Leupold’s “Lucretia” are irritatingly similar to a Lucretia by Cranach thrusting a sharp dagger upwards into her breast. Leupold even takes over the ground, inhospitable and covered by stones, and the black background that makes the light-coloured body shine. But what is the significance of the historical pattern of the noble Roman woman who virtuously takes her life after having been raped by the

und der schwarze Hintergrund, der den hellen Leib leuchten lässt, werden von Leupold übernommen. Doch welche Bedeutung hat noch der historische Vorwurf von der edlen Römerin, die sich nach ihrer Vergewaltigung durch den Sohn des Königs tugendhaft das Leben nimmt? Cranach hat seit 1530 Akte gemalt, die „nichts mehr und nichts weniger als persönliche Neigungen waren, die sich im Wechselspiel mit der Nachfrage verfeinerten und verfestigten." Ob Eva, Venus oder Lucretia, „stets die gleichen fischglatten Kind-Frauen, von schmaler, schlanker Statur, mit knappen Brüstchen und kleinem Po, langen Gliedern und dem großen, blanken Mädchenkopf auf den schmächtigen Schultern". Leupolds Fotografie betont die Entwertung der "Historia", es gibt kaum einen Unterschied zu den Motiven aus "Die Schönheit der Frauen", wo durch die Verdoppelung und Modifizierung durch heutige Modelle die Aufmerksamkeit auf Anachronismen gelenkt wird, die weit verbreitet sind. Anders als etwa bei dem japanischen Fotografen Yasumasa Morimura, der sich in seinen Re-inszenierungen selbst anstelle der ursprünglich portraitierten Person setzt und damit vor allem Kritik an der Dominanz westlicher Kultur in der ‚globalen Gegenwart' zu üben scheint, fällt bei Leupold eine gewisse Zurückhaltung auch im Umgang mit Kunstklassikern auf: Das Laute, Offensichtliche liegt ihm nicht. Und auch nicht das Schwüle vieler Fotografen, die zwischen Mode und Kunstfotografie schwanken wie etwa Frank Horvat, dessen Marie Paule die alte Pose der Rembrandt'schen Bathseba nach dem Bade nur deshalb einzunehmen scheint, um den Reiz für den Betrachter zu erhöhen.

Leupold gehört zu den Fotografen, die erkannt haben, dass Wirklichkeitstreue nicht gleich Wahrheit ist, manche Wahrheiten und Wirklichkeiten ausschließlich subjektiver Natur sind. Sein konzeptioneller Umgang mit vorhandenem Bildmaterial erkundet die scheinbare Objektivität unseres Blicks und verweist uns auf die Differenz zwischen dem, was wir irgendwo schon, und dem, was wir noch nie gesehen haben.

Bereit zur Verteidigung der Heimat
Poised to Defend the Homeland
aus der Serie: Fahnenappell–Szenische Fotografien zur III. Deutschen Kunstausstellung in Dresden 1953
from the series Flag Raising Ceremony-Scenic Photographs to the 3rd Art Exhibition in Dresden 1953
Dresden, 1989

King's son? From 1530 onwards, Cranach painted nudes which "[were] no more and no less than personal inclinations, developed and reinforced in interplay with demand." Whether Eve, Venus or Lucretia, they were "always the same smooth-skinned child-women, slender in stature, with pert breasts and small bottoms, long limbs and a large, shining girl's head on frail shoulders." Leupold's photography emphasises the devaluation of the historia: there is no noticeable difference to the motifs of "Female Beauty", where our attention is directed to widespread anachronisms by means of doubling and modification using modern-day models. By contrast to the Japanese photographer Yasumasa Morimura, for example, who replaces those originally portrayed in his re-staged images with his own figure, and thus seems to criticise western culture's dominance in the "global present", Leupold demonstrates a certain reticence -
in his handling of classical art, as well: he has no liking for the loud, the obvious. Nor does he strive for the sultry sensuality of many of those photographers who fluctuate between fashion and art photography, such as Frank Horvat, whose Marie Paule – or so it seems - only adopts the pose of Rembrandt's Bathsheba after bathing in order to increase the attraction for her viewers. Leupold is a photographer who has recognised that being true to reality is not the same as truth, and that some truths and realities are exclusively subjective. His conceptual handling of existing pictorial material investigates the seeming objectivity of our viewpoints and demonstrates the difference between what we have seen before somewhere and what we have never seen at all.

Enno Kaufhold, *1. Ars Baltica Triennale der Photokunst – Wiederkehr des Vergangenen – Ende der Utopien 1996*

Photographien reinsten Wassers begegnen uns in den Arbeiten von Matthias Leupold. Jedoch[...] er inszeniert, genauer gesagt: Er reinszeniert. [...] Die Szenen von M. L. handeln in Jahren, in denen die Photographie schon gang und gäbe waren. Als solche vermitteln sie den Anschein von Vergangenem, jedoch nicht in nostalgischer oder gar verherrlichender Absicht, sondern mit dem Witz des Ironikers, der in der Ironie sein Mittel zur Decouvrierung gesellschaftlich ideologischer Verhältnisse gefunden hat. Vergleichbar mit Dramatikern wie Heiner Müller, die zu DDR-Zeiten ihre Ansichten und ihre Kritik in mythologischen oder Stoffen der Weltliteratur am Zensor vorbei schrieben, wählt Matthias Leupold, der diesem Land noch vor 1989 den Rücken kehrte, scheinbar altmodische Motive, um in ihnen seine hintersinnigen „Ansichten" zu formulieren. So attackiert er in seiner Serie *Fahnenappell* die Klischees des realen Sozialismus oder in der nachfolgenden Serie Leupolds Gartenlaube die allgemein bürgerliche Ideologie zu Zeiten des Wilhelminismus und decouvriert speziell die Zeitschriftensegmente für die Frauen in diesem gleichnamigen Familienblatt, in dem der „Mann" die Frauen domestizierte. Schein und Sein, Wahrheit und Fiktion, Realismus und Illusionismus geraten in diesen konzeptionellen Ansätzen für den Betrachter durcheinander. Was soll er glauben, was für annehmbar halten?

Enno Kaufhold, Matthias Leupold – *Fiktive Bilder als Realität höherer Ordnung*

Die Kunst unserer Tage gefällt sich auffallend oft in Simulationen. Die Künstler konstruieren, arrangieren und inszenieren ihre Bilder und spielen mit der Realität, oder dem was sie als Realität anerkennen: Cindy Sherman schlüpft in diverse (Film)Rollen, William Wegman lässt seinen Hund in menschlichen Rollen posieren, David Levinthal spielt historische Kriegsszenen en miniature nach, Bernhard Prinz arrangiert Objekte wie Personen als Allegorien [...]. Im Kontext der Spiele mit Wirklichkeit sind auch die Bilder von Matthias Leupold angesiedelt, der mit althergebrachten fotografischen Mitteln historische Wirklichkeit reinszeniert.

1st Ars Baltica Triennale of Photographic Art – The Return of the Past – The End of Utopias 1996 by **Enno Kaufhold**

In the works of Matthias Leupold, we encounter archetypical photographs But he [...] stages his images, or to be more precise, he re-stages them. The scenes by Matthias Leupold are concerned with a period when photography was already quite common phenomenon. As such, they appear to convey things past, but not with a nostalgic or even glamorizing intention, but with the humour of the ironist who has founda means of exposing sicially ideological conditions with his irony. In a similar to dramatists like Heiner Müller, who – in the GDR era – wrote their view points and their critism past the censor by employing material from mythology or world literature, Matthias Leupold – who turned his back on the country before 1989 – choses apperently old-fashioned motifs as a vehicle with wich to formulate his cryptic "points of view". In his series *Call to Arms* (Flag Raising Ceremony), therefore, the clichés of actually existing Socialism, or in the following series *Leupold's Allotment,* he exposes the general bourgegeois ideology during the reign of Wilhelm, and in particular the section for women in the family paper of the same name, by means of which men subtly domesticated women.
Within these conceptual approaches, semblance and reality, truth and fiction, realism and illusionism become confused for the viewer.
What is he to belief, can he accept?

Bekannt geworden ist er mit seinen Reinszenierungen von Gemälden des frühen DDR- Sozialismus, also dem Nachstellen von Bilderwerken des Sozialistischen Realismus. Angelehnt an einen Katalog der Dresdner Kunstausstellung von 1953 übersetzte er einige der dort gezeigten Motive in neue fotografische Bilder (besprochen wurde diese Arbeit in Photonews 5/92; außerdem erschien im selben Jahr im Jonas-Verlag ein Katalog mit dem Titel „Fahnenappell"; ausgestellt war sie in Berlin, Dessau, Dresden und andernorts).

Seit dem vergangenen Jahr arbeitet Matthias Leupold an einer neuen Serie, in der er den Bildern der „Gartenlaube" zu leibe rückt, einer Illustrierten, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts

weite Verbreitung im Bürgertum gefunden hat. In diesen „Liebhaberaufnahmen in Erinnerung an ein deutsches Familienblatt“ (so seine eigene Formulierung) nimmt er speziell die an die Leserinnen gerichtete Beilage „Die Welt der Frau“ aufs Korn. Wie schon bei den früheren Arbeiten ist der ironische Anstrich seiner Bildkompositionen unverkennbar, der bei allem Ernst mitschwingt.

Doch was meinen seine Bilder? Und warum das inszenieren? Während seiner fotografischen Ausbildung in den Filmstudios in Babelsberg geriet Matthias Leupold direkt mit der Welt der Filmverkleidung in Berührung (und im Fundus in Potsdam-Babelsberg leiht er in der Tat immer wieder Kostüme und Requisiten aus). Doch erklärt das, wenn überhaupt etwas, allenfalls seine Methode. Eine entscheidene Rolle spielt die Auswahl der Akteure. Denn Matthias Leupold legt Wert auf die Stimmigkeit der Physiognomien der agierenden Personen mit dem zu realisierenden historischen Motiv (heutige Physiognomien sehen einfach anders aus als damals).

Die geeigneten Akteure findet er in seinem persönlichen Umfeld genauso wie bei Zufallsbegegnungen auf der Straße. Nicht minder wählerisch sucht er die Orte, Kostüm, Maske etc. aus. Alles wird von ihm an seinen imaginierten Bildvorstellungen gemessen. Dennoch kann und will er den Zufall nicht ganz ausschließen, dieser gehört daher in Nuancen zum Endergebnis. Wären seine Themen nicht so profan, könnte man in seinen Bildern eine Fortsetzung der sogenannten „Lebenden Bilder“ sehen, oder der „tableaux vivants“, wie sie vorzugsweise in der Phase ihrer größten Verbreitung, im 19. Jahrhundert, genannt wurden, Damals setzten sich Vertreter des Adels und des gehobenen Bürgertums bei festlichen Gelegenheiten in Anlehnung an bekannte Meisterwerke der Malerei, Bildhauerei und Grafik mit entsprechenden Inszenierungen in Szene. Diese „Lebenden Bilder“ erhoben die Darstellenden aus ihrem Alltag und markierten zugleich ihren sozialen Status, deshalb wurden die Namen der Akteure lauthals mitgeliefert, auch als man diese Inszenierungen, um ihnen über die Einmaligkeit hinaus Dauer zu verleihen, in fotografischen Bildern festhielt und kommerziell vertrieb.

Leupolds Bilder sind jedoch nicht nur profaner, sie legen den Akzent deutlicher auf das Ideologische. Wer bei den Bildern des „Fahnenappells“ noch frohlockte, hier rechne jemand keck mit der Ideologie des DDR-Sozialismus und der Scheinheiligkeit damaliger Parolen ab (schließlich hatte der Bildautor das Land gerade zuvor verlassen), den müssen die bildhaften Paraphrasen zur „Gartenlaube“ irritieren. Denn darin wird nichts Sozialistisches dem höhnenden Gespött preisgegeben, sondern in ihnen richtet sich der Gestus des Vorführens auf eine deutsche Zeitschrift, die - wenn auch zunächst mit liberaler Gesinnung - deutsches Geistesgut propagierte; also den Geist, aus dem nach dem Kapitalismus, der Faschismus, dann der Sozialismus und nun wieder ein gesamtdeutscher Kapitalismus erwachsen ist... Anders formuliert, diesmal decouvriert Matthias Leupold „Die Gartenlaube“ und macht diese zum Synonym einer Geisteshaltung, wie sie in jedem von uns steckt. So nett, wie diese Bilder scheinen, sind sie folglich nicht. Auf der Rückschau fällt es leichter, den Ideologiegehalt von Blättern wie der “Gartenlaube[3] “Die Welt der Frau. Mit dem, was man dort schrieb und abbildete, verleibte man die weiblichen Leser in den Verbund der bürgerlichen Gesellschaft ein. Bildlich – und dabei spielt die Fotografie eine kontinuierlich an Bedeutung gewinnende Rolle – vermittelte man ihnen, wie sie sich zu kleiden hatten, wenn sie en vogue aussehen wollten, wie sie ihren Kanarienvogel haus- und bürgergerecht zu pflegen hatten, wie die Frau rationell kocht (selbstredend zugunsten ihres Gatten und dessen Budget) und schließlich, was ihnen blüht (nämlich die Inhaftierung), wenn sie aus diesem Regelwerk dieser bürgerlichen Ordnung ausbrechen. Aus jedem dieser scheinbar harmlosen und so unspektakulär aussehenden Bildchen erwuchsen Anweisungen, wie sich die bürgerlichen Frauen zu verhalten hatten. Das war Ideologie, bürgerliche Ideologie pur.

Und was hat das mit der Wirklichkeit von heute zu tun, mit dieser Wirklichkeit, die uns mit „Cyberspace“ und „virtueller Realität“ als eine gänzlich neue, mit gigantischen Räumen verkauft wird? Man möchte fast glauben, wir lebten seit kurzem in einer neuen Welt. Es ist jedoch zu fragen, was sich mit Einführung neuer computergesteuerter Systeme, mit denen räumliche Effekte (Realitäten) simuliert werden, wirklich geändert hat. Geben diese tatsächlich neue Einsichten in unsere Reali-

tät, oder heben sie lediglich den Prozess der Abbildung erkannter Wirklichkeit auf eine neue, technische Stufe, nämlich die der digitalen Generation von Projektionen, als menschlichen Vorstellungen, ohne daß damit die menschliche Erkenntnisfähigkeit einen Deut weitergekommen ist? Um Brecht abzuwandeln, was sagt ein computersimulierter Raum über die Wirklichkeit dahinter aus: über die Herrschafts-, Abhängigkeitsstrukturen etc. Es scheint zwar nicht mehr allzu fern, daß wir Marlene Dietrich und Humphrey Bogart und viele andere liebgewonnene Kinogrößen in computeranimierten, neuen Spielfilmen bewundern können und daß ihnen die neuen elektronischen Maschinen ein ewiges virtuelles Starleben ermöglichen werden, doch dürfen wir bei den neuen Geschichten gewiß keine neuen Weisheiten erwarten, da die Operateure dieser Maschinerie auch nur Menschen sind und damit einer Spezies angehören, die sich, Technik hin, Zivilisation her, immer noch nicht (wie Erich Kästner meinte) vom "alten Affen" unterscheiden.

Unverkennbar haben Matthias Leupolds Bilder etwas mit Simulation zu tun und insofern liegt er mit seinen Inszenierungen im beschriebenen Trend; und ganz fraglos interessiert er sich mehr für die medialen Brücken zwischen individueller Erkenntnisfähigkeit und den globalen Realitäten, also mehr für die Methode als für die Ergebnisse. 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 end digital generieren (angepasst), bewältigt Matthias Leupold individuell mit der Kamera (kritisch), als Kunstform. Diese ist zwar nicht so marktschreierisch effektvoll und verkäuflich, dafür aber aufrichtig und stimmig.

Quelle: Photonews, 4/1994

Rückenakt | Nude
aus der Serie: Die Schönheit der Frauen | Female Beauty
Berlin 1995

Karl Corino, Matthias Leupold – Der Gestalter
Essay in: M.L., Die Schönheit der Frauen,
Connewitzer Verlagsbuchhandlung Leipzig, 1995

Wir leben heute im Zeitalter des Knipsens. Millionen von Bildern werden täglich gemacht – die allermeisten von Laien und entsprechend laienhaft. Photographiert (oder besser fotografiert) wird, was das Leben eben so bietet. Der Schnappschuß, um nicht zu sagen:
der Combat-Schuß aus der Hüfte des Auges als das Nonplusultra. Das Ergebnis liegt in Myriaden von privaten Fotoalben, uniform in der

Matthias Leupold – The Designer by **Karl Corino**
Essay in: M.L., The Female Beauty,
Connewitzer Verlagsbuchhandlung Leipzig, 1995

Today we live in the age of the camera clicker. Millions of pictures are taken daily - the great majority by amateurs - and they are correspondingly amateurish. Photographs are taken of everything life has to offer. The snapshot, or one could go so far as to say: the eye's combative shot from the hip as the non plus ultra. The result is stored in millions of private photo albums, uniform in its variety, colourless even in the brightest colours. Amongst

Vielfalt, blaß in der buntesten Farbigkeit. Was daran Perfektion, ist meist der Automatik der Kamera geschuldet. Alles was einmal Bildaufbau war, geduldiges Arrangieren der Details, raffinierte Führung des Lichts – das ist in 99,99 Prozent der Fälle längst obsolet geworden. Gemessen an der heute gängigen Praxis knüpft Matthias Leupold an die heroische Frühzeit der Photographie an, als sich diese schwarze, schwarz-weiße Kunst unmittelbar aus der Malerei entwickelte, als das Filmmaterial noch nicht von der Spule rollte, jede Einstellung ihr Arrangement und ihre Zeit brauchte und der handwerkliche Standard unabdingbar war.

Matthias Leupold hat schon als Junge – er ist Sohn eines Filmausstatters bei der DEFA, erlebt, wie optische Wirklichkeit inszeniert wird, wie nichts dem Zufall überlassen wird. Dies würden andere Photographen von Profession teilweise wahrscheinlich auch für sich geltend machen (man denke nur an den mondän-frivolen Helmut Newton oder an Jeanloup Sieff). Was jedoch Leupold Methode geworden ist und ihn von seinen Kollegen unterscheidet, ist, daß er Fertigware, Bildwelten der Jahrhundertwende, aus der „Gartenlaube“, oder fünfzig Jahre später, aus einer Kunstausstellung der DDR oder nun bei seinem jüngsten Projekt „Die Schönheit der Frauen“, aus einer alten Sammlung von Akt-Studien zur Vorlage nimmt und sie nachstellt. Man könnte auch sagen – ihnen nachstellt wie der Jäger dem Wild. Durch den Versuch, das alte Material auf seine Weise, mit sorgfältig ausgewählten Modellen, in kalkuliertem Ambiente zu reproduzieren, will er dem Geheimnis dieser Bilder auf die Spur zu kommen.
Matthias Leupold ist als Künstlertypus alles andere als ein Zampano. Der Blow-up-Heros, vor dessen heißer Linse sich die Models in Ekstase winden, ist sein Fall nicht. Er ist ein Ironiker der Kamera, der seine Effekte oft aus dem Kontrast von Bild und Bild-Legende erzielt. Oder er baut, fast wie Brecht, Verfremdungseffekte in das Bild selber ein. Wenn seine „verlassene Jungfrau, deren nackter Leib einer griechischen Königstochter nicht unwürdig gewesen wäre“, von „wilder Verzweiflung“ am „öden Felsufer“ „zu Boden geschmettert“ wurde - und man sieht das Mädel dann mit hoher Kruppe auf einem Flokati-Hirtenteppich knien, dem Billigtep-

the masses, any perfection is usually thanks to the automatic features of the camera. All those aspects which once involved skilled composition of the image, a patient arrangement of details, or ingenious direction of the light have long been obsolete in 99.99 percent of cases. Measured against the usual practice today, Matthias Leupold reverts to the heroic, early days of photography, the time when this black, black and white art developed directly from painting, when film material had not yet begun to roll from the reels, when every „take“ required individual arrangement and time, and a high standard of craftsmanship was indispensable.
As a boy, Matthias Leupold - who is the son of a film props designer at DEFA - already experienced the way in which optical reality is staged; the fact that nothing is left to chance. Other professional photographers would probably assert the same of themselves, at least to some extent (thinking for example of the chic, flippant work of Helmut Newton or Jeanloup Sieff). But Leupold has gradually adopted a method which sets him apart from his colleagues; he takes ready made images as his pattern. These may belong to pictorial worlds from the turn of the century, originating, for example, from the „Gartenlaube“ („Allotment“ - a popular magazine); or, fifty years later, from a GDR art exhibition; or, in his most recent project „Female Beauty“, they are pictures taken from an old collection of nude studies. Leupold poses these images afresh, creating his own versions. One could also say - he pursues them as a huntsmen does his game. His aim is to trace the secret of these images by reproducing the older material according to his own interpretation, with carefully chosen models, and in a calculated setting. As an artist, Matthias Leupold is far from the Zampano type. The Blow-Up Hero with models writhing in ecstasy before his hot lens is not Leupold‘s cup of tea. He is an ironist of the camera, often achieving his effects by means of a contrast between the image and the legend associated with it. Or he incorporates, almost like Brecht, alienation effects into the picture. When his „abandoned virgin, whose naked body would not be unworthy of a Greek princess“, is „flung down“ at the „barren foot of the cliff“ - and one then sees the girl kneeling, rump upwards, on a pastorally patterned carpet, on the typical cheap carpeting of the 1970s, there is no overlooking the comic effect. Leupold also parodies the hypocrisy of an unemancipated age when classicism and

pich der 70er Jahre, dann ist die Komik unübersehbar. Leupold parodiert auch das Muckertum unemanzipierter Zeiten, das immer die Klassik, den antiken Mythos als durchsichtigen Vorwand gebraucht, um Nuditäten ins Bild zu setzen. Die kauernde Nackte hatte so eine Ariadne zu sein. Die Liegende, die dramatisch die Arme in die Luft reckte und den Eindruck „zu dramatischem Effekt“ steigerte, war natürlich die von Aneas verlassene Dido. Die gutgebaute Brünette, die die Hände keusch vor die Scham hält, war schließlich „Kypris“ oder eine „freie Nachbildung der mediceischen Venus“.Die Geschichte der Akt-Photographie in unserem Jahrhundert läuft, wenn ich recht sehe, darauf hinaus, daß sie sich von dem allegorischen Ballast befreit („Resignation“, „Empor“) und die begriffliche Bemäntelung, die faselnde Erklärung abwirft („Durch die große Linie des gestreckten Armes und der Hüfte erhält die Figur etwas Heroenhaftes“).

Musil sagte einst, Kunst blättere den Kitsch vom Leben. Bei Leupold zeigt sich, daß seine Photographie den Kitsch von der Kunst blättert, und was in Pose erstarrt war, wird als doppelte Negation erneut zum „lebenden Bild“ – im wahrsten und belebendsten Wortsinn.

ancient myths were used as a transparent excuse to depict nudity. Thus it was necessary for the cowering nude to represent Ariadne. The reclining nude, dramatically raising her arms to heighten the impression and create „a dramatic effect“ was of course Dido, abandoned by Aeneas. Finally, the well-built brunette with hands coyly clasped before her genitals was „Kypris“, or a „free interpretation of the Medici Venus“. If I see it correctly, the history of nude photography during this century has been a progressive movement towards a point of liberation from allegorical ballast („Resignation“, „Aloft“) and the discarding of conceptual disguises and fabricated explanations („The figure attains heroic character through the splendid line of the outstretched arm and the hip“).
Musil once said that art pared away the kitsch from life. In Leupold‘s work, one becomes aware of his photography paring away the kitsch from art, and that which has been frozen into a pose becomes - through a process of double negation - a „living image“ once more; in the truest, most invigorating sense of the word.

Karl Corino, Essay in: M.L., Die Schönheit der Frauen | Female Beauty, Connewitzer Verlagsbuchhandlung Leipzig,
1995 Translation: Lucinda Rennison, Berlin

Barbara Barsch, Matthias Leupold – Fotografie
Ausstellung in Halle im Mai 1985

Im Frühjahr zeigte die Gosenschänke in Halle eine Auswahl der zur Zeit wichtigsten Fotos von Matthias Leupold. Eine eigenwillige Auffassung vom Medium Fotografie kennzeichnet die Arbeit dieses jungen Fotografen, der gemeinsam mit Andreas Leupold (geb. 1959; nicht verwandt und nicht verschwägert) und Andreas Hentschel (geb. 1958) arbeitet. Sie sind nicht nur seine bevorzugten Modelle sondern sind ganz wesentlich an der Findung der künstlerischen Idee und des optischen Ausdrucks beteiligt. Im gemeinsamen Prozess der Arbeit entstehen immer neue Ideen und Einfälle. Der Zufall spielt eine Rolle, wenn es auch dem Foto im Nachhinein kaum noch anzusehen ist. Der Präzision und der technischen Qualität mißt Matthias Leupold große Bedeutung bei. Doch das Foto entsteht während der Inszenierung des Bildes und wird später in der Dunkelkammer nicht weiter bearbeitet oder verändert. Die Auffassung vom Bild, die in diesen Arbeiten präsent wird, unterscheidet sich wesentlich von dem, was hierzulande üblich ist. Es sind szenische Gestaltungen, die ihre eigentümlich suggestive Wirkung aus dem Kontrast räumlicher, konstruktivistischer Kargheit und manieriertem Habitus der in diesem Räumen agierenden Figuren gewinnt. Die Menschen und Gegenstände der Bilder bedeuten nicht sich selber, sondern werden zu Vermittlern geistiger und emotionaler Gehalte. Sie sind Darsteller. Es geht nicht um Milieuschilderung, auch nicht um kritische Befragung der Wirklichkeit. Es geht vor allem um das Fühlbarmachen sozialer Erfahrungen um Emotionen. Elemente expressionischer und surrealistischer Bildmotivik fließen in die Gestaltung ein – bewusst oder unbewusst. Bilderfahrungen werden unter der Flut der Bilder heute täglich gemacht. [...] Die Fotografien [...] sind allein über den Intellekt nicht erfassbar. Sie berühren den emotionalen Bereich des Menschen und müssen auch so wahrgenommen werden. Eine Mappe mit 10 Fotos von Matthias Leupold und Texten von Ronald Galenza (geb. 1957) wurde für Interessenten zusammengestellt. [...]

Quelle: Bildende Kunst 9/1985
Herausgeber: Verband Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik