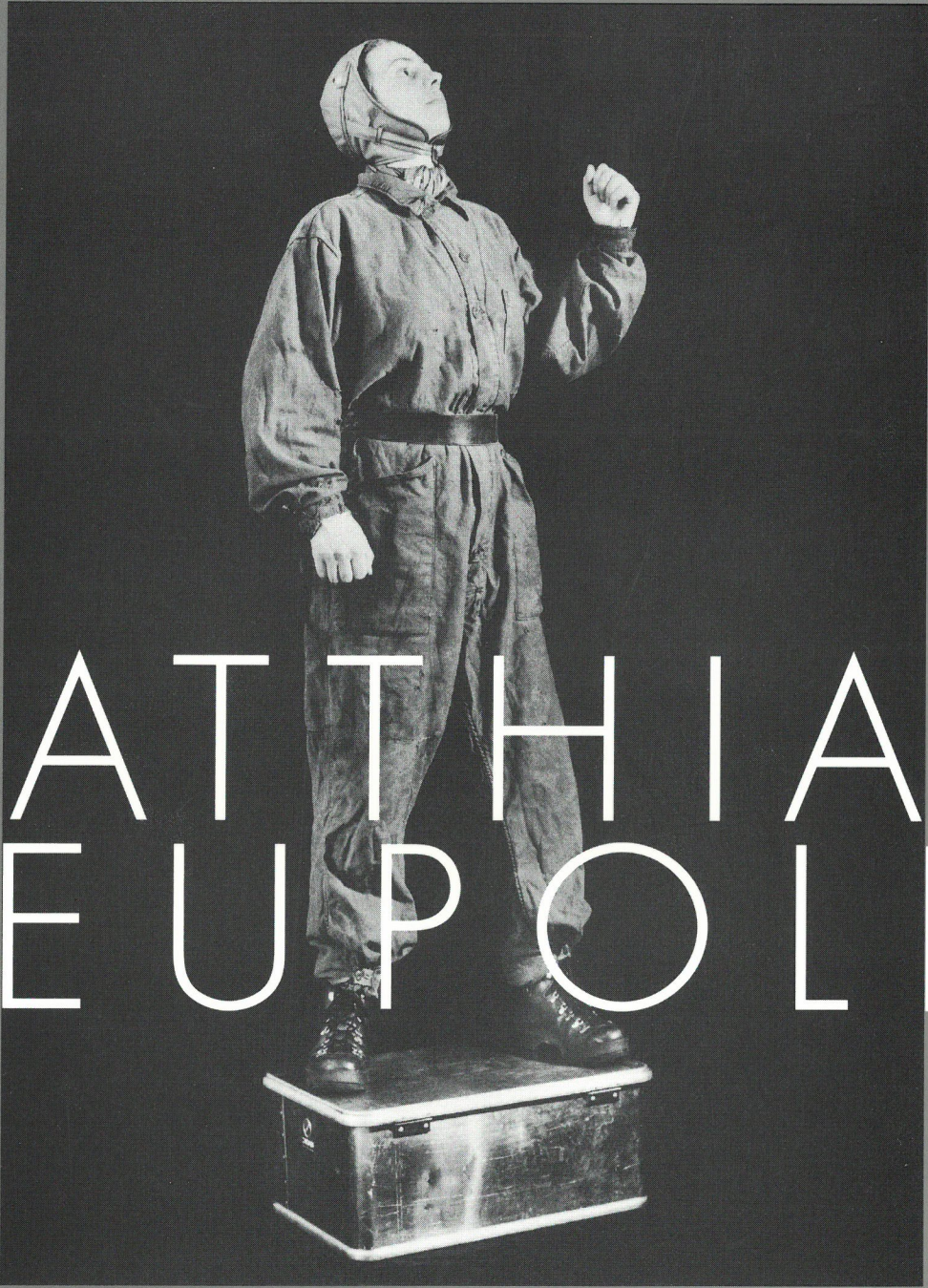


werner kleinerüschkamp

**bauhaus**  
D E S S A U



# MATTHIAS LEUPOLD

JONAS VERLAG

F A H N E N  
A P P E L L



JONAS VERLAG



Katalog zur Ausstellung  
Matthias Leupold: Fahnenappell. Szenische Fotografien  
zur III. Deutschen Kunstausstellung in Dresden 1953

Herausgegeben von der Sammlung des Bauhaus Dessau

Bauhaus Dessau  
Gropiusallee 38, O-4500 Dessau

17. April 1992 bis 24. Mai 1992

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme  
Matthias Leupold: Fahnenappell; szenische Fotografien zur III.  
Deutschen Kunstausstellung in Dresden 1953; [Katalog zur Aus-  
stellung Matthias Leupold, Fahnenappell, Szenische Fotogra-  
fien; Bauhaus Dessau, 17. April 1992 bis 24. Mai 1992]/Werner  
Kleinerüschkamp. [Hrsg. von der Sammlung Bauhaus Dessau].  
– Marburg: Jonas Verlag für Kunst und Literatur, 1992  
ISBN 3-89445-128-9

NE: Leupold, Matthias [Ill.]; Kleinerüschkamp, Werner; Aus-  
stellung Matthias Leupold, Fahnenappell, Szenische Foto-  
grafien <1992, Dessau>; Deutsche Kunstausstellung <03, 1953,  
Dresden>; Bauhaus <Dessau>; Bauhaus <Dessau>/Bereich  
Architektur und Sammlungen

Copyright

Fotos: Matthias Leupold

Text: Werner Kleinerüschkamp

© 1992 Jonas Verlag  
für Kunst und Literatur GmbH  
Weidenhäuser Straße 88, D-3550 Marburg

Umschlaggestaltung: Steffi Mönlich

Lay-out: Gabriele Rudolph

Druck: Fuldaer Verlagsanstalt

ISBN 3-89445-128-9



# MATTHIAS LEUPOLD

F A H N E N  
A P P E L L

weiner kleinerüschkamp

JONAS VERLAG

s z e n i s c h e f o t o g r a f i e n  
zur III. deutschen kunstaussstellung in dresden 1953



## **Dank**

Dieses Projekt wurde mit einem Arbeitsstipendium des Senators für Kulturelle Angelegenheiten der Stadt Berlin begonnen. Für die Förderung der Arbeit an dieser Fotoserie möchte ich mich bei Herrn Janos Frecot, Leiter der Photographischen Sammlung der Berlinischen Galerie, und bei Herrn Karl Sticht, Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten der Stadt Berlin, bedanken.

Ich danke allen Freunden und Bekannten, welche sich als Modelle zur Verfügung gestellt haben oder bei den Fotoaufnahmen behilflich gewesen sind.

Matthias Leupold



## **Szenische Fotografien zwischen Realismus und Realität**

Differenzierte Betrachtungsweisen der gesellschaftlichen Realität können zur Formulierung von Strategien zur Veränderung derselben nützlich sein. Operativ nutzbare Handlungsanweisungen hierzu sind sie in der Regel nicht. Zeiten des Umbruchs, Zeiten des Neubeginns sind zugleich Hochzeiten einfacher Grundnenner, eingängiger Parolen. Sie dienen der Formulierung von Zielen und Verheißungen ebenso wie der Bezeichnung der ihnen entgegen arbeitenden und damit feindlichen Kräfte. Das war auch in den Jahren nach der Gründung der DDR notwendigerweise nicht anders. So wird aber auch eine Differenz zwischen der Lebenswirklichkeit und dem Bild von ihr konstituiert, die sich, wird sie nicht aufgehoben, progressiv fort-schreibt. In der DDR entstanden unter anderem so die Jahrzehnte später konstatierten sogenannten „Widersprüche auf einer höheren Stufe der gesellschaftlichen Entwicklung“.

Wenn der Fotograf Matthias Leupold seinem Projekt der Beschäftigung mit der III. Deutschen Kunstausstellung, die 1953 in Dresden stattfand, den Titel „Fahnenappell“ gibt, so charakterisiert er damit nicht zuletzt den Vorgang der Instrumentalisierung der bildenden Kunst unter den Prämissen, welche die Gründungsphase der DDR bestimmten.

Auf der fünften Tagung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands im März 1951 wurde unter der Parole „Kampf dem Formalismus in Kunst und Literatur“ den Künstlern mit der Bestimmung ihrer gesellschaftlichen Funktion zugleich die methodische Handlungsanweisung für ihre Auseinandersetzung mit der Realität, dem Selbstverständnis und den Zielen der jungen DDR diktiert. Zu diesem Zweck wurde auf die Methode des „sozialistischen Realismus“ zurückgegriffen, die sich, seit sie auf dem ersten Schriftstellerkongreß der Sowjetunion 1934 erstmals „allgemeingültig“ definiert worden war, in der künstlerischen Praxis dort bewährt zu haben schien. Vergegenwärtigt man sich die lexikalische Definition dieser Methode und bedenkt die Ausschließlichkeit, mit welcher sie für die bildende Kunst für verbindlich erklärt wurde, so werden Ausmaß und Grad der Normierung des Bildes der Wirklichkeit durch die massenhafte multimediale Reproduktion der Kunstwerke vorstellbar:

„Das jeder realistischen Methode eigene Element der ästhetischen Wertung der Erscheinungen der Wirklichkeit durch das künstlerische Subjekt wird im sozialistischen Realismus zur bewußt und unverhüllt verfochtenen Parteilichkeit, zur parteilichen Stellungnahme des Künstlers für die Ziele und die Wege des revolutionären Progresses, für die sozialistische Perspektive der Weltgeschichte. (...) Alle Elemente und Prinzipien der Methode des sozialistischen Realismus sind verbunden mit den Zielstellungen und den konkreten geschichtlichen Aufgaben der revolutionären Arbeiterklasse und ihrer marxistisch-leninistischen Partei und stimmen überein mit den ideellen und künstlerischen Interessen und Bedürfnissen der Volksmassen.“<sup>1</sup>

Solcherart an den Interessen und Bedürfnissen der Volksmassen orientierten, auf dem Boden der Parteinahme für die konkreten Aufgaben der revolutionären Arbeiter vorgenommenen ästhetischen Wertungen der Wirklichkeit wurden 1953 auf der III. Deutschen Kunstausstellung in Dresden präsentiert. Sie war mit Ihren 597 Werken ein erster „Höhepunkt“ der Durchsetzung des sozialistischen Realismus als methodisches Leitbild der künstlerischen Praxis der folgenden Jahrzehnte in der DDR. Ihr Ministerpräsident Otto Grotewohl formulierte als Ziel „kein geringeres als die Schaffung einer dem Frieden zugewandten neuen deutschen Nationalkultur“.<sup>2</sup> Als Voraussetzung dafür wurde die Aufhebung der konstatierten Isolation des Künstlers vom Volk begriffen, denn, so Grotewohl, ein Volk sei nichts ohne eine echte Kunst und die Kunst sei nichts ohne das Volk.<sup>3</sup> In diesem Sinne stellte die Ausstellung nach Meinung des Präsidenten derselben, Otto Nagel, ein Ereignis dar, da in dieser Schau die Maler, Bildhauer und Grafiker bewiesen hätten, daß sie sich gewandelt hätten und aus ihrer Isolierung vom Volk herausgetreten seien.<sup>4</sup> Als Fortschritt wurde deshalb der durch die Hinwendung zu dem „neuen Thema des arbeitenden und kämpfenden Menschen“ siegreich geführte Kampf gegen den Formalismus – ein Begriff, der der Etikettierung der Werke der Moderne und der zeitgenössischen abstrakten Kunst diene – gefeiert. Denn die Arbeit sei, so Grotewohl, im Begriff, aus einer drückenden Last zu einer Sache der Ehre, des Ruhms und des Heldentums zu werden. Einer Kunst, die nicht die befreite Arbeit und den schöpferischen Menschen in den Mittelpunkt ihrer gesamten Anschauung rücke, sprach er gar jede Existenzberechtigung ab.



35 Jahre nach diesem Ereignis hat sich der 1959 in Berlin-Ost geborene und dort auch aufgewachsene Fotograf Matthias Leupold jener Bilderwelt noch einmal angenommen. Eine Freundin hatte ihm den Katalog der III. Deutschen Kunstausstellung kurz nach seiner 1986 geglückten Übersiedlung in den Westteil Berlins zur Erinnerung an die „Idiotie, welcher er entronnen sei“, und auch als Mahnung vor einer nostalgischen Verklärung der DDR-Realität nachgesandt. Leupold war diese Ausstellung nicht bekannt. Er erinnert sich jedoch, daß er beim Durchblättern des Kataloges sofort gespürt habe, daß dies Bilder seien, die in ihm seien, die er kenne, ohne sie gesehen zu haben. Dies muß nicht verwundern, wurden doch über Jahre hinaus die Anfang der 50er Jahre entwickelten Standards des Bildes von arbeitenden und kämpfenden Menschen und von den Errungenschaften des Sozialismus in allen Medien immer wieder reproduziert. Als Matthias Leupold 1983 als Fotograf zu arbeiten begann, war diese verengte Auslegung des Realismusbegriffs bereits überwunden. Kritische Recherchen der Wirklichkeit, dem Menschenbild jenseits von Arbeit, Kraft und Idealen auf der Spur, gewannen in den 70er Jahren Raum. Wolfgang Matheuers Gemälde „Die Ausgezeichneten“ bezeugt dies ebenso beeindruckend wie die Porträts der Fotografin Evelyn Richter.

Eine Auswahl der Bilder, die er gekannt hat, ohne sie je gesehen zu haben, läßt Matthias Leupold noch einmal zum Appell antreten. Die ihnen zugewiesene Funktion haben sie erfüllt, und insofern sind sie Geschichte, gerade deshalb aber zugleich auch in vivo. Leupold analysiert, kommentiert, dekuviert diese Darstellungen im Sinne des

sozialistischen Realismus, indem er sie als lebende Bilder, wenn auch mit nicht unbedeutenden Abweichungen, rekonstruiert und diese mit der Kamera reproduziert.

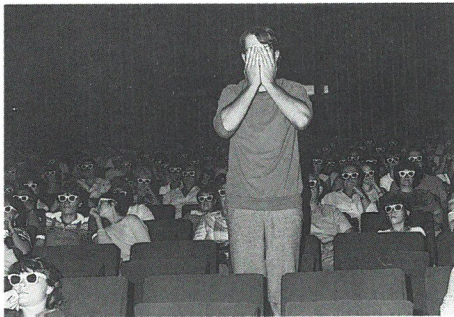
Dieses Verfahren, den abzubildenden Gegenstand, die „Realität“, erst herzustellen, d.h. zu inszenieren, ist für Leupolds Arbeit kennzeichnend. Er lehnt zwar die entgegengesetzte Methode, die „straight photography“, nicht ab, schätzt die Arbeit eines ihrer großen Vertreter, des Puristen dieser dokumentarischen Fotografie, Henri Cartier-Bresson, sogar sehr. Sein Anliegen hat Leupold jedoch bewußt schon früh den Weg der inszenierenden Fotografie einschlagen lassen. Bis zu seiner Übersiedlung nach Westberlin war er Teil der „Szene“ des Prenzlauer Bergs in Ostberlin, der vielleicht künstlerisch produktivsten Gegenwelt zum DDR-Alltag. Seine Auseinandersetzung mit dessen Normen und Konventionen ließ ihn nach Bildern der „Wirklichkeit hinter der Wirklichkeit“ und den in der öffentlichen Selbstvergewisserung ausgeblendeten Themen suchen. Und solche Bilder müssen ja erst einmal hergestellt, in Szene gesetzt werden. Damit gerät diese Fotografie in die Nähe der Filmproduktion. A. D. Coleman hat diese inszenierende, sich vom Imperativ des Realismus befreiende Fotografie „directorial photography“ genannt.<sup>5</sup> Sie ist, wie Wolfgang Kemp treffend festgestellt hat, eine Fotografie der Regisseure.<sup>6</sup> Bezeichnenderweise hat Matthias Leupold seine Ausbildung zum Fotografen in den DEFA-Studios in Potsdam-Babelsberg erhalten.

Dieser kooperativen Arbeitsweise zwischen dem Fotograf und den Darstellern der Szenen entspricht es, daß für zahlreiche zwischen

1983 und 1986 entstandenen Fotografien Matthias Leupold und seine beiden Hauptdarsteller Andreas Hentschel und Andreas Leupold gemeinsam als Autoren zeichneten. Gemeinsam entwickelten sie Themen, suchten Orte und Requisiten für deren Inszenierungen oder gingen umgekehrt vor, indem sie den (gesuchten) Zufall nutzten. Zum Beispiel: die dreiteilige Serie „Im Kino“ von 1983. Inmitten einer behaglich in bequemen Polstern zurückgelehnten, wie hypnotisiert durch die gleiche Brille fast teilnahmslos dem fiktiven Leinwandleben vor ihr folgenden Menschenmenge ist ein Mann aufgestanden. Die die Scheinrealität in die „wirklichkeitsgetreue“ Dreidimensionalität rückende Brille hat er bereits abgenommen. Erschrocken birgt er sein Gesicht in beiden Händen, brüllt gegen das seines schönen Scheins nun verlustig gegangene Geschehen an und setzt sich schließlich, das die Wahrnehmung manipulierende Instrument fest in den Griff der am Körper herunterhängenden Hand genommen, eine Pistole an den Kopf. Die Masse richtet währenddessen unberührt ihren manipulierten Blick starr am realen Geschehen vorbei.

Neben solchen Arbeiten formal nicht übertrieben anspruchsvoll inszenierter eingängiger Metaphern, für die auch eine „Der Fackeläufer“ betitelte Fotografie von 1985 steht<sup>7</sup>, und Arbeiten, die sehr eigene innere Bilder des Fotografen umsetzen, wie etwa das nicht betitelte Foto eines einen Sack tragenden Mannes von 1984<sup>8</sup>, entstanden schon früh Szenen, die auf von Malern geschaffene Bilder rekurrieren. Zum Beispiel die zweiteilige Inszenierung „Die Erschaffung des Menschen“ von 1986, die sich vor allem formal beeindruckend auf die Verbildlichung dieses großen, aus der abendländischen Kultur-



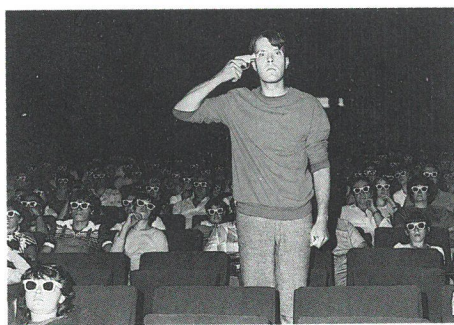


Matthias Leupold, *Im Kino*, 1983

Teil I



Teil II



Teil III



Matthias Leupold  
*Für Hans Baldung Grien*  
Teil I, 1985

geschichte nicht wegzudenkenden Themas in Michelangelos Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle bezieht.

Oder die „Für Hans Baldung Grien“ betitelte Fotografie von 1985, die das Gemälde „Das Mädchen und der Tod“ Baldungs referiert, welches der Bedrohung des Lebens durch den Tod angesichts eines in praller Sinnlichkeit dargestellten weiblichen Aktes gemahnt. Dieses zeitlose memento mori auf einer Bühne mit ungewisser Tiefe, erfährt durch die Inszenierung Leupolds eine Revitalisierung seiner Eindringlichkeit und läßt den in Baldungs großartigem Gemälde angelegten Widerstreit einer kraftvollen, unverhüllt bekundeten Sinnlichkeit mit einer kritisch wägenden Kühle mit noch größerer Deutlichkeit hervortreten. Das Gemälde wird so durch diese szenische Umsetzung der kunstgeschichtlichen Betrachtung entwunden und in den Rezeptionzusammenhang der vielfältigen Erscheinungsformen des narzißtischen Körperkultes Mitte der 80er Jahre gestellt.

Das Projekt „Fahnenappell“ verfolgt, obwohl Leupold mit den gleichen Mitteln arbeitet, völlig andere Intentionen. Es gilt am wenigsten den ausgewählten Einzelbildern der III. Deutschen Kunstausstellung, sondern vielmehr ihrem normativen Charakter in Form und Inhalt insgesamt. Deshalb referieren auch, um genau zu sein, lediglich 13 der 20 Fotografien Gemälde und Skulpturen dieser Ausstellung. Zwei beziehen sich auf Werke der vierten Ausstellung dieser Art und zwei auf Abbildungen aus Tageszeitungen, die schon 1949 erschienen sind. Weitere drei Fotografien geben in Szene gesetzte Bilder wieder, die Leupold analog zu den auf der III. Deutschen Kunstausstellung demonstrierten Standards erfunden hat. Wüßte man dies



nicht, schriebe man die letztgenannten Inszenierungen ohne weiteres der Ausstellung von 1953 zu.

Bei aller Nähe zu den Referenzobjekten seiner Inszenierungen sind Leupolds Fotografien selten mimetische Umsetzungen. Oft genug ergeben sich aus Details, auf die verzichtet wurde, oder solchen, die hinzugefügt sowie Körperhaltungen, die verändert wurden, Kommentare oder Interpretationen zum Ausgangsmaterial. Der Anteil des Selbstverständnisses der Darsteller von ihrer Rolle, die sie im „lebenden Bild“ spielen, ist dabei oft nicht gering und trägt zur Vielschichtigkeit der Re-Inszenierungen bei.

Der Darsteller eines Offiziers der kasernierten Volkspolizei auf Leupolds Fotografie (Abb. S. 31) reflektiert z.B. ganz offensichtlich die Rolle und das Selbstverständnis dieses Berufes in der Weise, wie sie der Darsteller interpretiert und wie sie von ihm wohl auch tatsächlich erfahren wurde: in seiner demonstrativ selbstbewußten aufrechten Haltung, mit der entschlossen um den Schulterriemen gespannten Faust, dem strengen Blick und der akkurat sitzenden Schirmmütze ist er ganz Repräsentant der Staatsmacht. Mit dem Offiziersporträt von Gerhard Müller, das einen entspannt, fast ein wenig lässig dastehenden, offensichtlich um Sympathie werbenden „Werk tätigen in Uniform“ zeigt, hat Leupolds Neuschöpfung trotz des gleichen Bildgegenstandes und -typus nichts mehr gemein.

Für die Fotografie „Brotträgerin“ (Abb. S. 49) ist Leupold das gleichnamige Gemälde von Max Lingner kaum noch mehr als Anlaß, die kleinbürgerlich süßlichen Klischees der 50er Jahre von einer heilen Welt zugleich treffend zu illustrieren und zu konterkarieren. Be-

zeichnenderweise ist die „Regieanweisung“ einer schlechten Reproduktion des Gemäldes einer zeitgenössischen Tageszeitung entnommen. Die Fotografie könnte nach Typ und Kleidung der Protagonistin und der Ausstattung der Szene (dem „set“ einer Filmszene vergleichbar) ein Standfoto zu einem Heimatfilm der 50er Jahre sein. Diese auf den ersten Blick wahrnehmbare, durch die starke Untersicht der Aufnahme noch verstärkte Idealisierung der lebensfrohen Brotausträgerin (der 50er Jahre?), die keinen Anlaß zu haben scheint, die trotzig provokative Frage „Wer ist mehr?“<sup>9</sup> an den Betrachter zu richten, bricht der zweite Blick. Er läßt erkennen, daß die Körperhaltung der Brotausträgerin mit einer lasttragenden Frau nichts gemein hat, ja geradezu grotesk ist. Ihr der zu tragenden Last folgende statt sich dieser entgegenstimmende Oberkörper sowie der nicht der Herstellung ihres Gleichgewichts dienende, sondern funktionslos, präventiös abgewinkelte freie Arm dekurvieren den falschen Realismus des sorgsam arrangierten, zurückgewandten Blicks.

Das von Leupold in Szene gesetzte Gemälde von Hans Mayer-Foreyt (Abb. S. 45) trägt bereits mit seinem Titel „Ehrt unsere alten Meister“ dem Weg Rechnung, auf dem eine „neue und fortschrittliche deutsche Nationalkultur“ geschaffen werden sollte. Diese neue Kultur sollte sich die Erfahrungen der „deutschen klassischen Kunst zu Nutze machen“.<sup>10</sup> Bezugspunkte hatten die „besten deutschen realistischen Traditionen der Malerei des 19. Jahrhunderts“ zu sein.<sup>11</sup> Max Liebermann, Adolph von Menzel und Wilhelm Leibl standen deshalb hoch im Kurs.<sup>12</sup> Mayer-Foreyt wurde, wie er schrieb, durch Vorlesungen an seiner Hochschule über die Kunst des 19. Jahrhunderts an-

geregt, sich „mit der außerordentlich reichen Kompositionskunst des jungen genialen Realisten Leibl“ zu befassen.<sup>13</sup> Zu seinem Gemälde ließ er sich, laut eigenem Bekunden, von Leibls Darstellung der kritischen Betrachtung eines Werkes durch einen Kollegen des Künstlers („Der Kritiker“, 1868) anregen. Mayer-Foreyt ging es darum, einen Arbeiter zu zeichnen, „der als typischer Vertreter seiner Klasse sehr sorgfältig prüfend und kritisch ... die künstlerische Arbeit der Jugend betrachtet.“<sup>14</sup> Über das Ergebnis möge sich jeder ein eigenes Urteil bilden. Im Sinne der theoretischen und praktischen Aneignung des nationalen Kulturerbes und der Sowjetmalerei war dem Vorsitzenden der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten Mayer-Foreyts Gemälde jedenfalls „zugleich ein politisches wie künstlerisches Programm“.<sup>15</sup> Und als so verstandenes Programmbild mußte es Leopold bei seinen vorbereitenden Literaturrecherchen zu seinem Projekt „Fahnenappell“ auffallen.

Leopold hat sich mit seiner Inszenierung gar nicht erst auf den detailfreudigen Realismus der Szene eingelassen. Er weiß, auch aus eigener leidvoller Erfahrung, wie es um die „Kunstkritik“ tatsächlich stand: schwarzes Nichts, das die Hälfte seiner Szene beherrscht, korrespondiert mit der demonstrativen Distanz zwischen dem zu begutachtenden Werk und dem Kritiker; der (noch formbare) junge, ergeben dreinblickende Künstler ist an den äußersten rechten Rand gedrückt. Wo das Blatt, welches Mayer-Foreyts junger Künstler hält, den Schriftzug „Adolf Menzel“ erkennen läßt, ist auf Leopolds Fotografie das Blatt leer, können vom Betrachter eigene Verweise auf andere „Leistungen“ deutscher „Kultur“ projiziert werden.



Zugegeben, dies sind *mögliche*, wenn auch durch den Titel des Projektes provozierte Lesarten; es sind erste Schritte der Annäherung an Leupolds Fotografien, die dem mitunter weitaus komplexeren, weil dialektischem Verhältnis zwischen der abgebildeten oder imaginierten „Realität“, dem „Realismus“ der Bilder von dieser „Realität“ und dem Versprechen von Authentizität des Abgebildeten, das der Fotografie als dokumentierendem Medium eigen ist, nicht gerecht werden. Sie zeigen jedoch, daß Leupolds Projekt „Fahnenappell“ mehr ist als die nostalgische Reproduktion von Bildstandards, die die Realität der künstlichen „Wirklichkeit“ des realen Sozialismus beschworen und die lange in Gebrauch geblieben sind.

Deutlich ist aber auch, daß die szenischen Fotografien Matthias Leupolds von den romantischen, „costume dramas“ perfekt inszenierenden Fotografien der Altmeisterin dieser Richtung der Fotografie, Julia Margaret Cameron, mehr trennt, als die etwa 110 Jahre, die zwischen beider Entstehung liegen.<sup>16</sup> Mit ihnen, wie auch z.B. mit den Frauenporträts des großen Modefotografen Erwin Blumenfeld „A la Raphaël“ und „A la Vermeer“ aus den 40er Jahren<sup>17</sup>, haben Leupolds Fotografien des Projekts „Fahnenappell“ lediglich die Methode der Inszenierung gemeinsam.

Sicherlich ist Matthias Leupold in seiner Arbeitsweise und seinem künstlerischem Selbstverständnis seiner fast gleichaltrigen US-amerikanischen Kollegin Cindy Sherman am nächsten.<sup>18</sup> Seine wie ihre Fotografien – ihrem Charakter nach Filmstandbilder – sind, wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise, Vermittler zwischen dem Selbst des Künstlers, der Gesellschaft und der Zeit.

- 1 Lexikon der Kunst, Band IV. Leipzig 1977, S. 574.
- 2 Katalog zur III. Deutschen Kunstausstellung. Dresden 1953, unpaginiert.
- 3 Ibid.
- 4 Ibid.
- 5 A. D. Coleman: Inszenierende Fotografie. Annäherung an eine Definition. In: Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie. Band III. München 1983, S. 239-243. Erstmals 1976 in der Zeitschrift Artforum veröffentlicht.  
Siehe zu diesem Thema auch im gleichen Band, S. 236-239: Bazon Brock: Fotografische Bilderzeugung zwischen Inszenierung und Objektivierung. Erstmals 1972 im Katalog der Ausstellung „Begegnungen“ erschienen.
- 6 Ibid., S. 236.
- 7 Abbildung in: Fotografie in der Kunst der DDR. (Ausstellungskatalog) Cottbus 1986, S. 72.
- 8 Junge Fotografen der achtziger Jahre. (Ausstellungskatalog) Dresden 1985, S. 13.
- 9 Titel eines Plakates von Klaus Wittkugel aus dem Jahre 1952: „Ich bin Bergmann. Wer ist mehr?“.
- 10 So der Vorsitzende der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten, Helmut Holtzhauer, in seinem Vorwort des Kataloges zur III. Deutschen Kunstausstellung 1953.
- 11 Heinz Mansfeld: Zur III. Deutschen Kunstausstellung. In: Bildende Kunst, 1953, Nr. 3, S. 21-27; Zitat S. 25.
- 12 Siehe dazu z.B. Alfred Langner: Wilhelm Leibl. Leipzig 1961.
- 13 Hans Mayer-Foreyt: Wertvolle Bilder. In: Bildende Kunst, 1953, Nr. 2, S. 45-46.
- 14 Ibid., S. 46.
- 15 Helmut Holtzhauer: Die III. Deutsche Kunstausstellung in Dresden. In: Bildende Kunst, 1953, Nr. 2, S. 29-44; Zitat S. 39.
- 16 Zu Cameron siehe z.B.: Helmut Gernsheim: Julia Margaret Cameron. Her life and photographic work. New York 1975 und Mike Weaver: Julia Margaret Cameron. 1815-1879. Southampton 1984.
- 17 In: Les grandes maîtres de la photo. Erwin Blumenfeld. Paris 1984.
- 18 Zu den Arbeiten Cindy Shermans siehe: Cindy Sherman. 3. Aufl., München 1987.

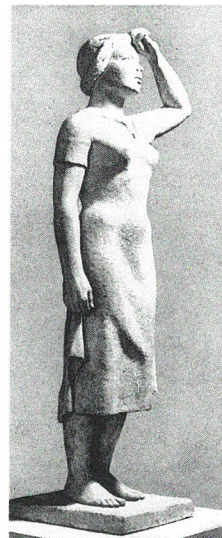
„Unter den verfloßenen Epochen gibt es indessen eine, die nicht nur dem Film nicht widersteht, sondern, im Gegenteil, von ausgezeichneter Bedeutung für ihn ist: jene, deren Inhalte noch in die unmittelbare Tradition hineinragen und doch schon zum Bestand der Geschichte gehören. [...] Die Schockwirkung dieses Rückblicks [des Historienfilms] beruht aber darauf, daß er Dinge zur Sprache bringt, die uns Heutigen deshalb besonders unsichtig sind, weil sie in den Untergründen unseres Wesens rumoren. Indem der Film die an der historischen Schwelle gelegenen Zeit bewußt macht, weckt er die Medaillons der Großeltern aus dem Schlaf und veranschaulicht blitzartig, daß das Totgeglaubte in uns fortlebt und das eigene Leben dem Tod entgegeneilt.“

Sigfried Kracauer, 1940

## **Fahnenappell**

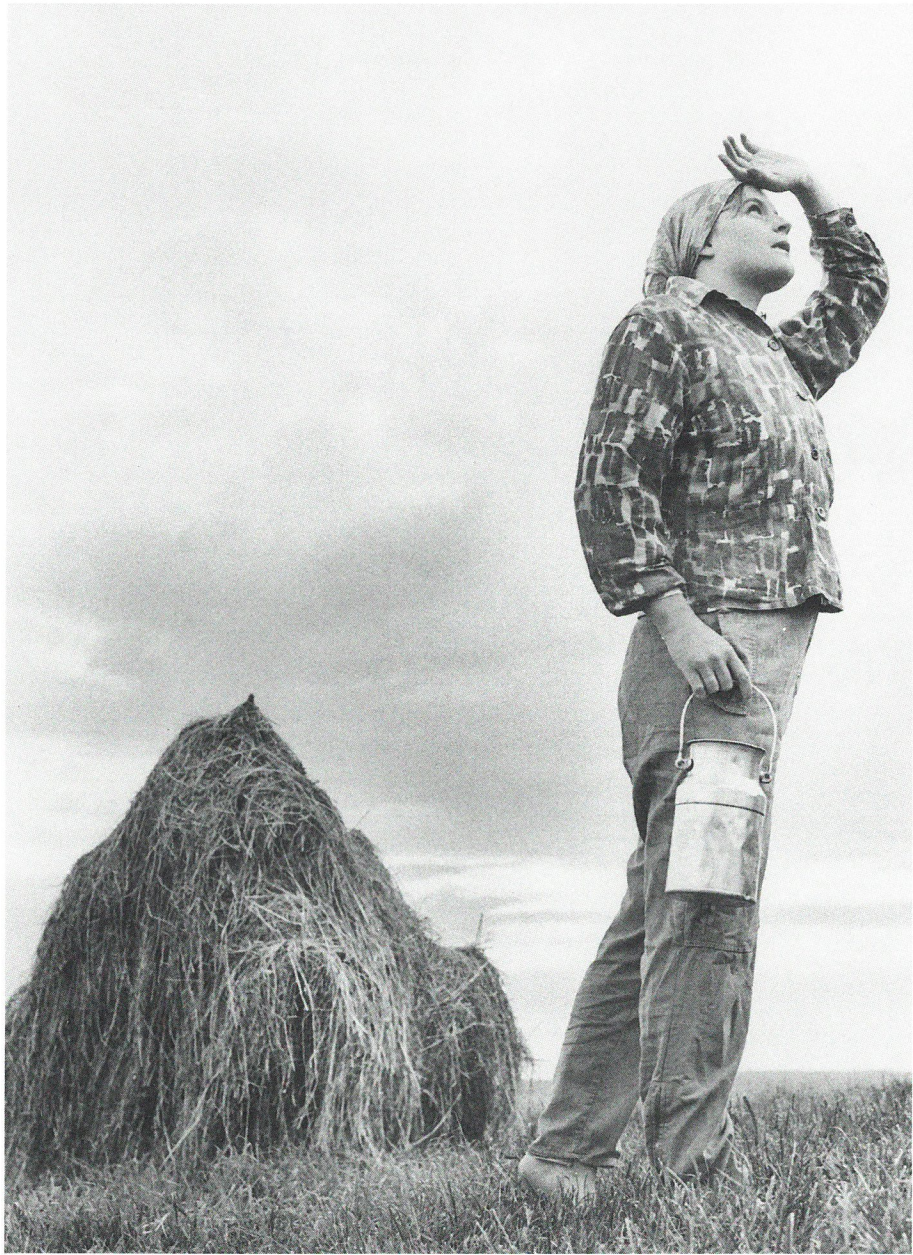
Alle Fotografien von Matthias Leupold: Barytpapier, Negativformate 24 x 36 mm





Annemarie Hase  
Gips für Bronze,  
135cm hoch

**Mädchen**





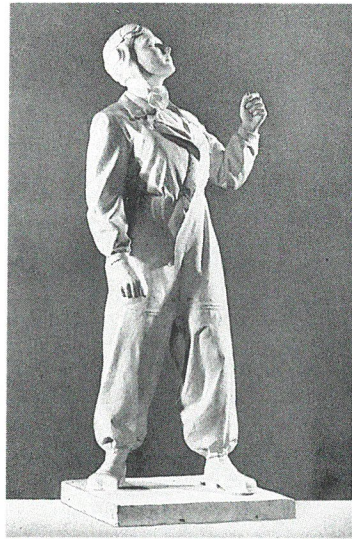
Will Schestak  
Öl auf Leinwand, 79 x 96 cm

**Aktivistin in der HO**



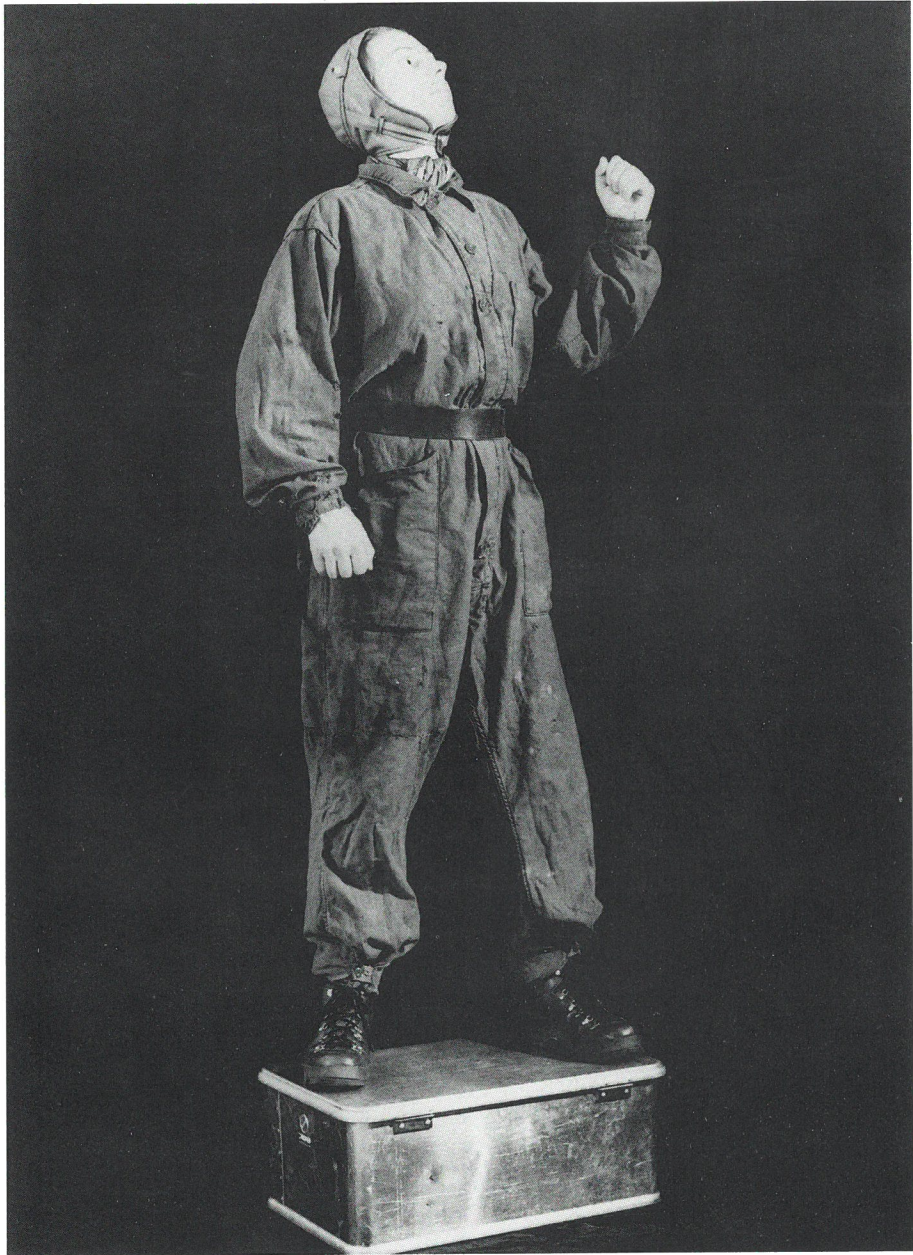


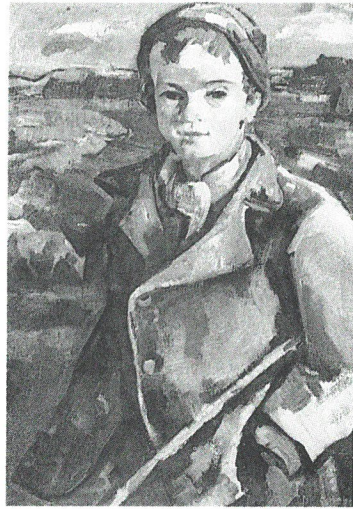




Gerhard Neubert  
Gips, 165 cm hoch

**Bereit zur Verteidigung  
der Heimat**





Peter Jakob Schöber  
Öl auf Leinwand, 70 x 48 cm

**Der kleine Kuhhirt**





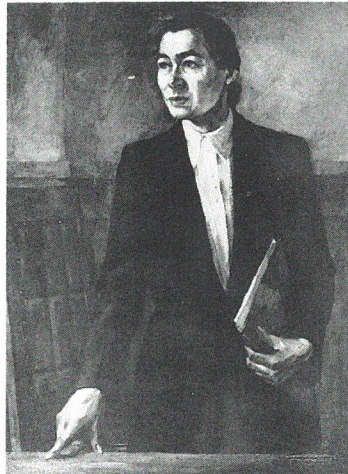




Gerhard Kurt Müller  
Öl auf Leinwand, 110 x 83 cm

**Bildnis eines Offiziers der  
kasernierten Volkspolizei**

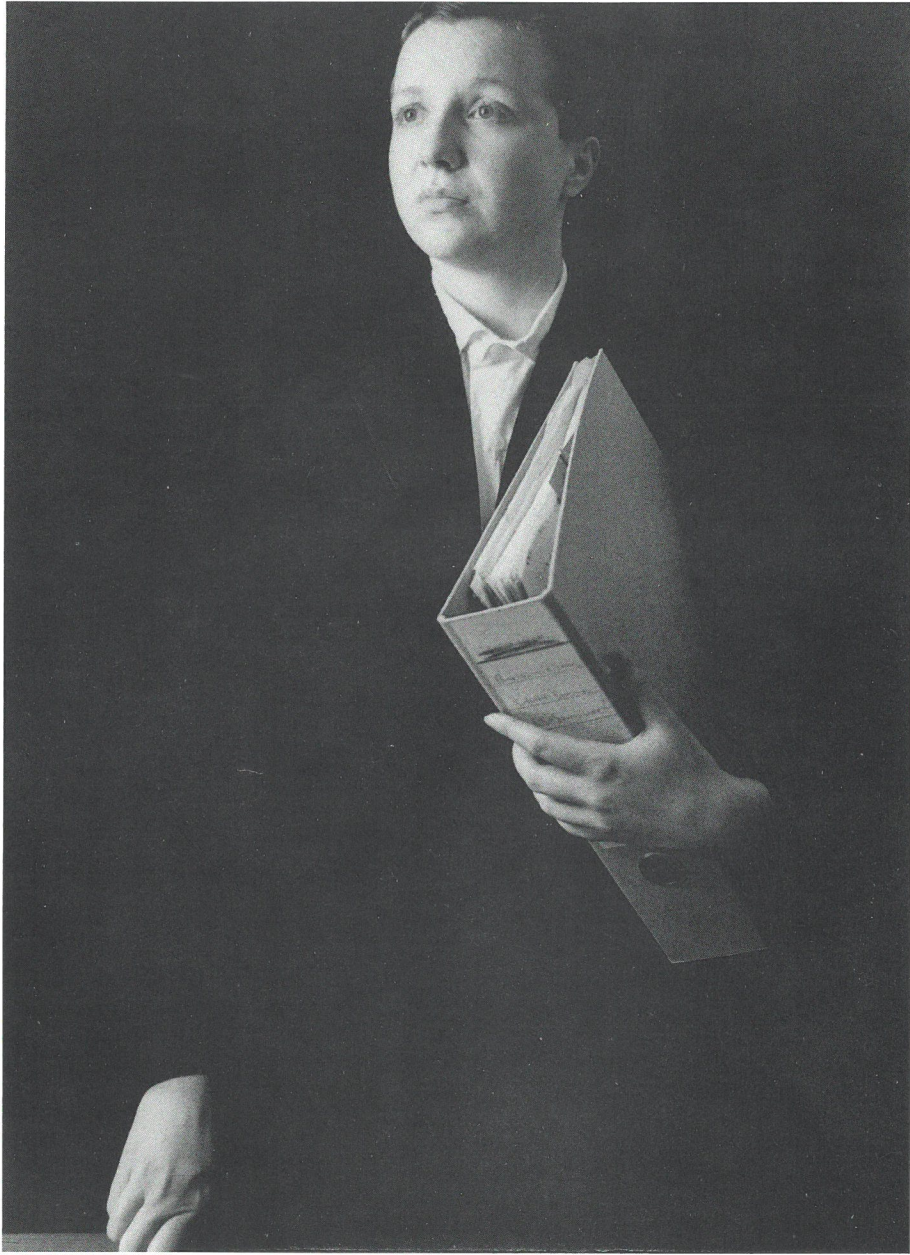




Heinz Sieger  
Öl auf Leinwand, 97 x 70 cm

**Porträt einer  
Volksrichterin**



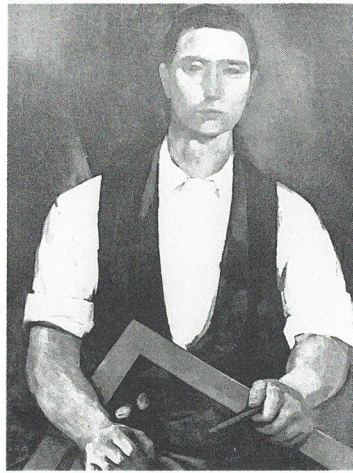






Willy Colberg  
Öl auf Leinwand, 145 x 100 cm  
**Streikposten in Hamburg**



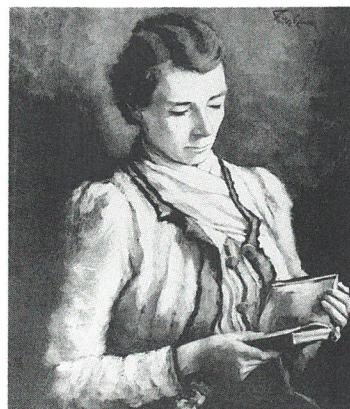


Dietrich Peter  
Öl auf Leinwand, 96 x 71 cm

**Porträt eines jungen  
Arbeiters**

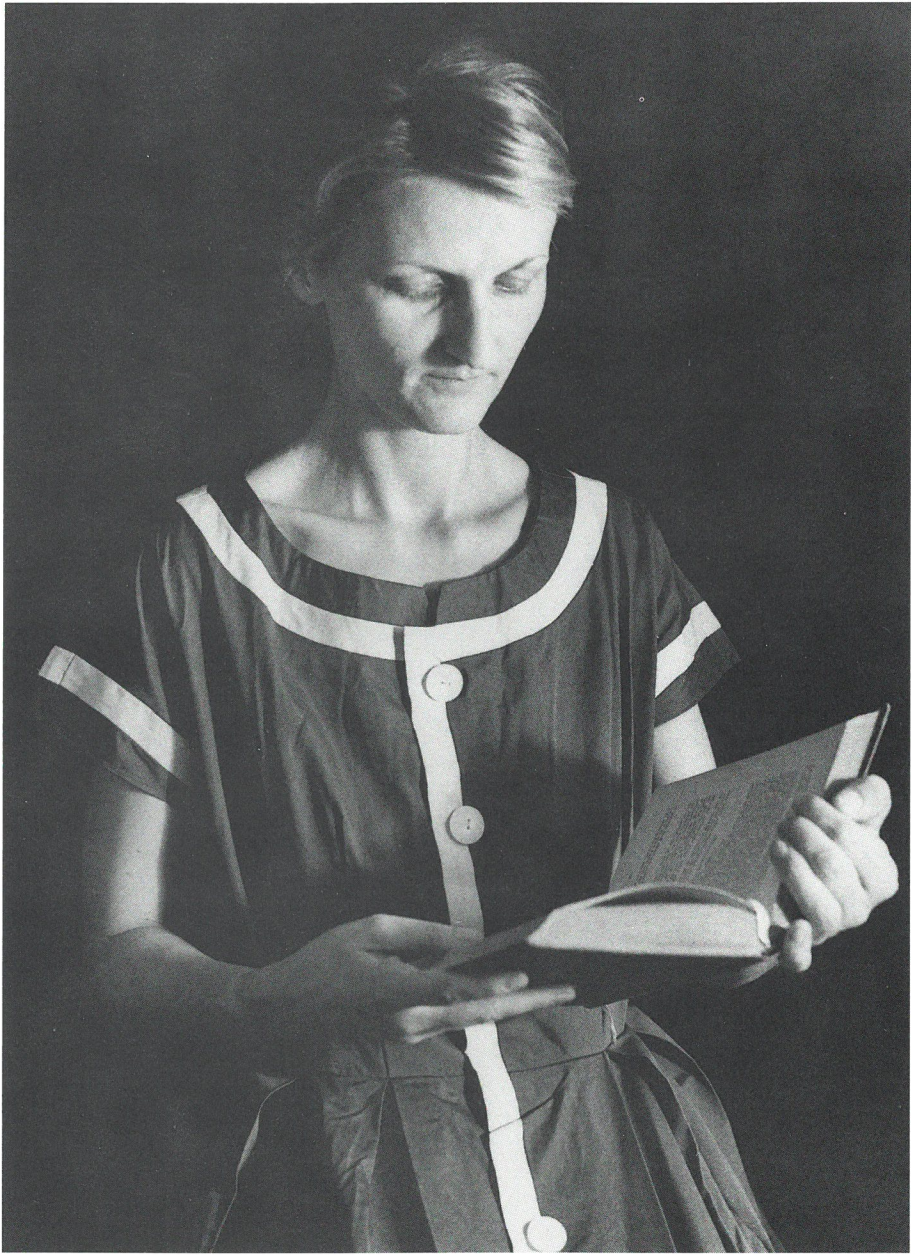






Fritz Kaiser  
Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm  
**Lesende Frau**









Gerhardt Schiffner  
Öl auf Leinwand, 84 x 68 cm  
**Kinderporträt**



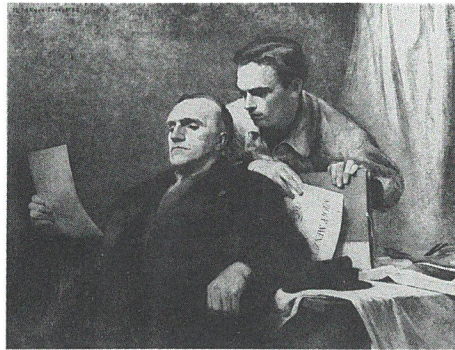


Georg Kretschmar  
Öl auf Leinwand, 118 x 150 cm

**Die Volkslehrerin**







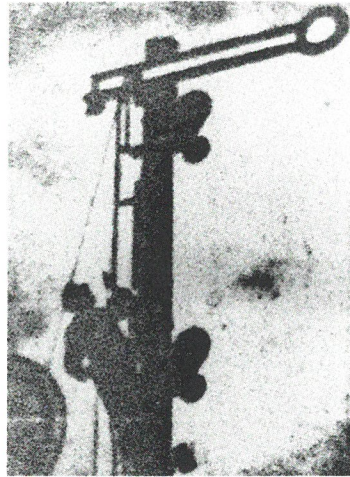
Hans Mayer-Foreyt  
Öl auf Leinwand, 80 x 108 cm

**Ehrt unsere alten Meister**





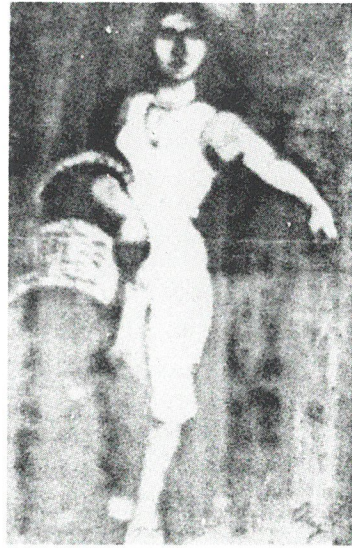




Tageszeitung „Neues  
Deutschland“ vom 20.2.1949:

**„Eisenbahner vom Stell-  
werks- und Bahnhofs-  
dienst sorgt dafür, daß  
unsere Züge auch nicht  
eine Sekunde aufgehal-  
ten werden.“**





Max Lingner  
**Brotträgerin**







Tageszeitung „Bauernecho“  
vom 12.1.1959:

**„Weiße Wäsche –  
der Wunschtraum jeder  
Hausfrau“**







Tageszeitung „Neues Deutschland“  
vom 26.1.1949:

**„In wenigen Sekunden startet  
die Lok Pl 474...“**



ohne Referenzbild

**Trümmerfrauen**

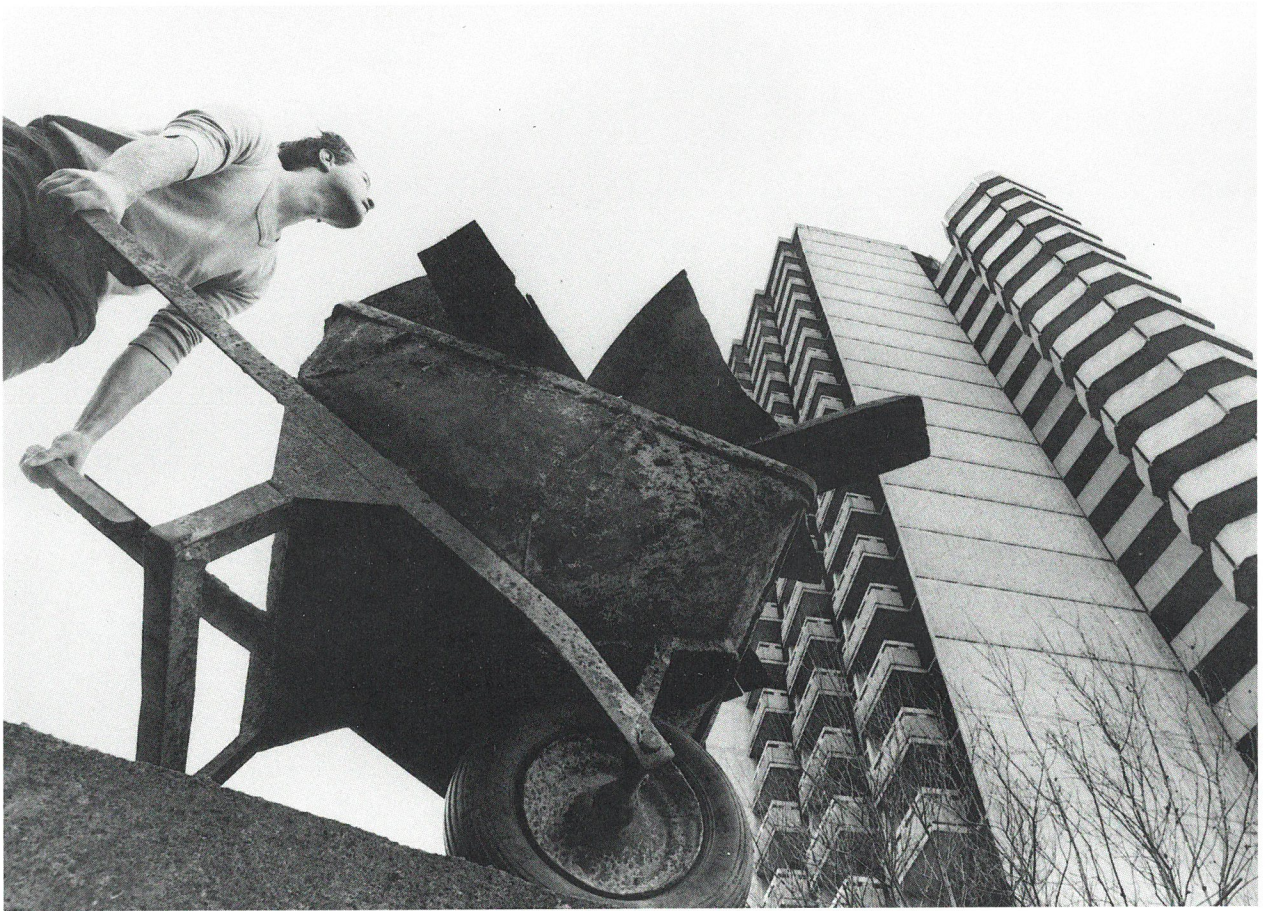




ohne Referenzbild

**Aufbau**







ohne Referenzbild

**Werken**



ohne Referenzbild

**Junge Traktoristin**





## **Matthias Leupold**

geboren 1959 in Berlin

1984/85

Ausbildung zum Fotografen im DEFA-Studio für Spielfilme in  
Potsdam-Babelsberg

1986

Übersiedlung nach Berlin (West)

seit 1983

Arbeit an fotografischen Inszenierungen; bis 1986 in Zusammenarbeit mit  
Andreas Leupold und Andreas Hentschel

seit 1985

neben eigenen Projekten Auftragsarbeiten als freier Fotograf für Kulturjour-  
nale, Tageszeitungen und Filmproduktionen

1988

Arbeitsstipendium des Senators für Kulturelle Angelegenheiten Berlin

## **Einzelausstellungen**

1984-1986

mehrere Einzelausstellungen in Jugendclubs und kirchlichen Einrichtungen  
in der DDR

1986

Galerie am Markt, Annaberg-Buchholz

1988 Art-School in Portland/Maine, USA

1991

Insel Galerie, Berlin

## **Gruppenausstellungen**

1985/86

„Junge Fotografen der achtziger Jahre“, Galerie Mitte, Dresden (1985).  
Galerie „oben“, Karl-Marx-Stadt (1986)

1986

„Fotografie in der Kunst der DDR“, Staatliche Kunstsammlung, Cottbus

1987

„Out of Eastern Europe: Private Photography“, Massachusetts Institute of  
Technologie, Cambridge/Mass., USA  
„Aktuelle Fotografie in der DDR“, Fotogalerie der Staatlichen Landesbild-  
stelle Hamburg

1989

„Fotografie als Fotografie“, Berlinische Galerie im Gropius-Bau

1990

„Das Schöne ist der Glanz des Wahren“, Staatliche Galerie Moritzburg,  
Halle  
„Ausgebürgert“, Deichtorhallen, Hamburg  
Albertinum, Dresden

1991

„Weltstattberlin“, U-Bahnstation Alexanderplatz, Berlin  
Galerie Lebendiges Museum, Berlin

1992

„Hin und Her“, U-Bahnstation Alexanderplatz, Berlin  
Galerie Lebendiges Museum, Berlin



Einer „neuen großen Kunst“ als geistige Wegbahnerin für ein „neues Leben“, einer Kunst, die die „befreite Arbeit“ als Bedingung und Ziel dieses neuen Lebens „in den Mittelpunkt ihrer gesamten Anschauung rückt“, galt die III. Deutsche Kunstausstellung 1953 in Dresden. Wie kaum eine andere Ausstellung stellte diese den Auftakt einer breit angelegten, gattungsübergreifenden und jahrzehntelang wirkenden Konditionierung einer Bilderwelt dar.

MATTHIAS LEUPOLD, geboren 1959, unterzieht in seinem Projekt „FAHNENAPPELL“ diese Ausstellung einer Re - Vision. Sein Instrumentarium ist die Fotografie, seine Methode die Re - Inszenierung. Ausgewählte Gemälde und Skulpturen der Dresdener Ausstellung dienen ihm jeweils als Drehbuch, nach dem unter seiner Regie mit Darstellern lebende Bilder in Szene gesetzt und von ihm fotografiert werden. Die so wiederentstandenen Motive haben, trotz der in plakativen Schwarzweißkontrasten angelegten Fotografien, mit einem Mal verloren, was die Gemälde und Skulpturen, die sie referieren, auszeichnet: die Eindimensionalität ihrer Aussage.

Mit seinen szenischen Fotografien hat MATTHIAS LEUPOLD ein spannendes und vielschichtiges Spektrum an Reflektionsebenen und Rezeptionsmöglichkeiten eröffnet.

**s z e n i s c h e f o t o g r a f i e n**  
**zur III. deutschen kunstausstellung in dresden 1953**