

Karl Gernot Kuehn: Caught. The Art of Photography in the German Democratic Republic; Berkeley: University of California Press 1997; 305 S. mit 149 SW-Abb.; ISBN 0-520-20436-0; £ 35.-

Neun Jahre nach dem Zusammenbruch des sozialistischen Staatsregimes in der ehemaligen DDR liegt mit „Caught. The Art of Photography in the German Democratic Republic“ erstmals eine Publikation vor, die sich der Geschichte der künstlerischen Fotografie der DDR widmet. Autor des Buches ist der amerikanische Fotograf Karl Gernot Kuehn, welcher Fotografiengeschichte an der California State University in Northridge und an der University of California in Los Angeles lehrt. Diese Informationen entnehme ich dem Klappentext, da Kuehn bisher selbst in Fachkreisen nicht bekannt gewesen ist - weder als Fotograf noch als Fotografiehistoriker. Aus dem Vorwort des Buches ist nicht zu ersehen, ob es als Dissertation geschrieben wurde, doch die kunsthistorisch-akademische Gliederung sowie die umfangreichen und sorgfältig angelegten Anmerkungs- und Bibliographieapparate nebst einem fundiert aufgebauten Index lassen diese Vermutung aufkommen. Die zahlreichen Schwarzweißabbildungen sind in hervorragendem Duplexverfahren gedruckt und stehen im Fließtext auf eigenen Seiten, sodaß die besprochenen Fotografien zumeist unmittelbar verglichen werden können. Trotz der sehr guten Detailwiedergabe des Druckes hätte ich mir auch ganzseitige Abbildungen gewünscht, denn über weite Strecken tragen intensive analytische Bildbeschreibungen die Thesen des Autors, sodaß der Betrachter bisweilen Mühe hat, das Besprochene auf den durchschnittlich 9 x 13 cm kleinen Abbildungen auch wiederzufinden.

Kuehn wagt mit seinem Werk den großen Entwurf der Rekonstruktion der Geschichte der künstlerischen Fotografie in der DDR, wobei er chronologisch bei den letzten Kriegstagen beginnt (die erste Abbildung zeigt das inzwischen legendäre Foto des Rotarmisten, der vor der Kulisse des Straßenkampfes auf dem Dach des Reichstages die sowjetische Flagge hißt; der bisher unbekannte Fotograf heißt Yevgeny Khaldei) und mit einem „Epilogue“ als Ausblick in die Gegenwart schließt. Der streng chronologische Aufbau wird nur dann unterbrochen, wenn politische, kulturelle oder gesellschaftliche Ereignisse parallel verliefen und der Historiker auf der Stelle treten muß, um Dissonanzen beziehungsweise Reaktionen aufzuzeigen.

Das Buch gliedert sich in vierzehn jeweils rund 18 Seiten umfassende Kapitel, dem ein Vorwort, ein „Prologue“ und ein „Epilogue“ beigegeben wurden. Der Autor folgt dem Lauf der Staatsgeschichte der deutschen Besatzungszonen (mit dem Schwerpunkt auf der SBZ) und der DDR, wobei er diese politische Geschichte in einzelne Abschnitte gliedert, deren Zäsuren durch gesellschaftliche und geschichtliche Ereignisse notwendigerweise so vorgegeben erscheinen. Hier sind *pars pro toto* der Bau der Mauer, die Schlußakte von Helsinki, die Übernahme des Parteivorsitzes der SED durch Erich Honecker oder die Perestrojka bzw. Glasnost Gorbatschows zu nennen. Kuehn geht bei diesem Geschichtsentwurf von der Prämisse aus, daß diese staatspolitischen beziehungsweise aus dem Widerstand geborenen Einschnitte anhand von Fotografien zu verifizieren seien. Dies gelingt ihm gut, wenn die Sym-

bolsprache der zitierten Fotografien eindeutig ist, wie zum Beispiel in einer Fotografie Eva Mahns, die den nahsichtigen Blick in die dichte Masse weinender und betender Menschen auf einer „Montagsdemonstration“ in Halle im Jahre 1989 zeigt oder bei einem Vergleich von zwei manipulierten Bildausschnitten Evelyn Richters, welche die Rednerin einer Frauenkonferenz in Leipzig abbilden. Demzufolge laufen historische Analyse und fotografiehistorische Analyse immer parallel zueinander, wobei die Auswahlkriterien der Fotografien plausibel sind, die Auswahl also repräsentativ sein dürfte.

Es stellt sich aber sofort die Frage nach den historisch-schriftlichen wie fotografischen Quellen, die dem Verfasser als Recherchebasis zur Verfügung standen. Wie jedes andere totalitäre Regime, so kontrollierten und zensierten die gut organisierten Propagandaämter der SED die fotografische Produktion, sodaß wir eine offizielle von einer privaten Fotografie in der DDR unterscheiden müssen. Hier denke ich nicht an die ohnehin vorhandene Amateurfotografie (sie kommt in Kuehns Buch nicht zu Wort), sondern an eine im weitesten Sinne künstlerisch intendierte Fotografie, welche entweder nicht öffentlich werden durfte oder nicht öffentlich werden wollte. Die Suche nach der offiziellen Fotografie gestaltet sich dabei problemlos, da das fotografische Bild meist zusammen mit einem Text allenthalben überdeutliche Präsenz als ideologietragendes Medium zeigen mußte. In dieser Sparte konnte Kuehn auf Zeitschriften, Bücher, Plakate, Manifeste etc. zurückgreifen, die inzwischen in öffentlichen Sammlungen wie zum Beispiel in Halle, Cottbus, Dresden und Berlin gut zugänglich sind. Daneben durfte Kuehn die umfangreiche Privatsammlung des DDR-Historikers Thomas Kumlehn benutzen, was ihm weitreichende Einblicke in kaum bekannte und schwer zu beschaffende Ausstellungskataloge von Galerien und Museen erlaubte. Jedoch hatte sich nur ein geringer Teil der „privaten“ Fotografie vor 1995/96 in öffentlichen Sammlungen befunden (Kuehn arbeitete u.a. auch mit den Sammlungen des Getty-Centers, welche erstaunlich reichhaltiges Material zur Fotografie der DDR bergen), sodaß Kuehn die Fotografinnen und Fotografen direkt aufsuchen mußte.

Seine Methode der Fotografiegeschichtsschreibung auf der Basis schriftlicher Quellen traf an der Nahtstelle zwischen öffentlich und privat bzw. zwischen Staatsdoktrin und Künstlerindividuum auf Probleme, und der Forscher mußte und konnte auf eine *oral history* umwechseln, da außer den Pionieren der *Arbeiterfotografen* der zwanziger Jahre alle besprochenen Fotografen noch leben. Den Anmerkungen entnehme ich, daß Kuehn unter anderem mit Arno Fischer, Ulrich Lindner, Bernd Lasdin, Rudolf Schäfer, Jörg Klaus, Manfred Paul und Evelyn Richter über mehrere Jahre hinweg in Verbindung stand, sodaß sich ein ebenso dichtes wie kritisches Material ansammelte, mit dem der Verfasser seine Geschichtsrekonstruktion solide unterbauen und beweisen kann. Diese Informationen aus erster Hand konnte der Verfasser vornehmlich verwenden, wenn es galt, die politisch korrekte Einschätzung derjenigen Künstlerpersönlichkeiten vorzunehmen, welche sich vor allem an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig, der bedeutendsten akademischen Ausbildungsstätte der DDR, als Absolventen in den späten siebziger Jahren profilieren konnten.

Kuehn versucht eine ungewöhnliche Methode der Fotografiegeschichte zu schreiben, indem er von der Prämisse ausgeht, daß sich staatlich-ideologische Geschichte ebenso wie privat-künstlerische stringent und direkt aus dem fotografischen Werk repräsentativer Zeitgenossen analysieren lasse. Er versteht die Fotografie als Indikator und Seismograph des politischen wie individuellen Lebens und läßt dabei die Tatsache außer acht, daß sie als Medium in propagandistischem Kontext durchaus darauf untersucht werden kann, wie gut oder in welchem Umfang sie als Vermittlungsinstanz (miß-)brauchbar war. Die gleiche Analyseverfahren kommt jedoch unter künstlerischen Aspekten zu keinen nachvollziehbaren Ergebnissen, da der mediale Anteil hier kaum noch eine Rolle spielt. Kuehns soziologische wie psychologische Methode zeigt dann hohe Evidenz, wenn er sich mit sozialgeschichtlichen Belangen beschäftigt, wie wir sie zum Beispiel in den Kapiteln „Dissolution“ und „Beyond Ideology“ finden.

Seine Vorgehensweise findet jedoch ihre Grenzen am Begriff des Künstlerischen. Künstlerische Fotografie ist für Kuehn gleichbedeutend mit antiideologisch, individuell, originell, systemkritisch oder schlicht (labortechnisch) experimentell. Die offiziell propagierte und geforderte Fotografie war in diesem Sinne nie künstlerisch, sondern bestenfalls kritische Reportage, da sie die sozialistische Ideologie und vor allem deren Menschenbild als Leitmedium zu übermitteln hatte. Dies hat der Verfasser scharfsinnig erörtert und konsequenterweise beinhalten ca. 90 Prozent der Abbildungen das Genre Mensch und Portrait im weitesten Sinne. Das Künstlerische hatte in der Fotografie der DDR - wie in allen bildenden Künsten - die Funktion der realistischen Abbildung zu übernehmen, und die sinnlosen kunsttheoretischen Debatten um den Formalismusstreit führten hier wie dort zu Wiederholung und Langeweile und nicht zu Impulskraft für das Neue, wie es die Partei beabsichtigte. Das Konformgehen mit der Ideologie führt Kuehn an gut gewählten Arbeiten der opportunistischen Fotografen Christian Borchert, Uwe Steinberg oder Ulrich Burchert vor Augen. Ebenso kenntnisreich zitiert ist das doktrinäre Buch von *Berthold Beiler, Probleme über Fotografie: Parteilichkeit im Foto*, das als fototheoretische Lehrmeinung oberste Priorität hatte. Die Polemik des Theoretikers, der wichtigsten Gestalt der „Zentralen Kommission Fotografie“, wird besonders deutlich, wenn er sich gegen den Erzfeind, die „Subjektive Fotografie“ um Otto Steinert wendet: „Selbstverständlich wissen viele Fotografen der bürgerlichen Welt genauso wie wir, daß Fotos mehr als eine Kopie sein können, daß sie zur subjektiven Aussage über die objektive Wirklichkeit werden, wenn man nur die Schwelle des bloßen Abbildens, der Dokumentation der Oberfläche überspringt. Aber nur wenige bürgerliche Fotografen oder Theoretiker sind im Endstadium ihrer Epoche in der Lage, daraus die einzig mögliche Konsequenz zu ziehen: die Wahrheit über ihre Gesellschaft zu sagen ... Wir verwahren uns deshalb dagegen, daß die 'subjektive Fotografie' mit der Fähig-

¹ Kuehn gibt eine Übersetzung. Das Originalzitat nach: *Beiler, Berthold: Probleme über Fotografie: Parteilichkeit im Foto*, Halle/Saale 1959, S. 34.

keit des Fotos, subjektives, bildhaftes Urteil zu sein, Mißbrauch treibt. Mißbrauch insofern, als sie den Fotografen anhalten möchte, statt die Wahrheit über die Wirklichkeit zu sagen, seine persönlichen bürgerlichen oder kleinbürgerlichen Gefühlskomplexe in fotografische Hieroglyphen zu übersetzen“¹ (S. 66). Beilers Bücher blieben auch nach seinem Tod im Jahr 1976 Pflichtlektüre an der Hochschule für Grafik und Buchkunst, was deutlich zu erkennen gibt, daß man von einer ideologiefreien künstlerischen Fotografie in der DDR kaum sprechen kann oder, wie Kuehn treffend schreibt: „Socialist photography, as a whole, was still stymied by definition: it precluded originality“ (S. 140). Das von der SED vorgegebene Bild des sozialistischen kollektiven Menschen findet sich in der Fotografie als fröhliches, sauberes und glückliches Miteinander auf Betriebsversammlungen, Maidemonstrationen, Paraden, LPG's und Brigaden, wobei selbst die engen Vorgaben Walter Ulbrichts und Erich Honeckers interpretierbar waren, was die immer wieder auftretenden Unstimmigkeiten in den Zensurstellen bewiesen. Kuehn überschreibt dieses Kapitel treffend mit „Photography as Political Icon“.

Das System des parteilich verordneten sozialistischen Glückes konnte nur unter zwei radikal eingehaltenen Bedingungen funktionieren, nämlich durch Bespitzelung der Bürger und Abschottung. Die fotografischen Zeichen dieser auch visuellen Zensur sind die zu Stereotypen geronnenen „Helden der Arbeit“, kurzum die Maske vor dem individuellen Menschen. Individualismus und Freiheit waren die Leitbilder privater Sehnsucht, doch als Fotografie symbolisiert finden wir sie erst in den achtziger Jahren, als der innerdeutsche Dialog sich zu regen begann und auch wieder ein Kulturaustausch stattfinden durfte. In den siebziger Jahren, als die Abschottung im Zuge des „Kalten Krieges“ auf dem Höhepunkt war, finden wir in der Fotografie zwei Strömungen, die man als innere Emigration und als existenzialistische Spurensuche bezeichnen kann. Sieht man von einer düster-ernsten Stimmung der Dargestellten und der Darstellungsmodi ab, gibt es interessante Parallelen zu den privaten Mythologien und der Concept Art Westeuropas und der USA festzuhalten, die sich ja auch abgeschottete Refugien geschaffen hatten ohne Rücksicht darauf, ob und wie eine öffentliche Rezeption stattfinden könnte.

Das selbstanalytische Moment bleibt zusammen mit einem Skeptizismus auch den Fotografien der achtziger Jahre erhalten. Kuehn faßt den Grundtonus künstlerischer Arbeit der letzten Dekade der DDR zusammen: „By the late eighties, Honecker realized that the prohibitions and incarcerations of artists could not weaken their defiance. In fact this oppression only empowered them to point out a finger at 'socialist truth', while the world watched. Thus, as the West abandoned modernist purism in art, in the GDR many artists found ways to express the futility of utopianism in society. Rejecting the socialist idea that reality could be defined and controlled, they focused on the transitory nature of all experience. They wanted to depict momentary sensation as they found it“² (S.228). Erst in diesem Jahrzehnt tauchen auf Ausstellungen fotografische Themen auf, die sich an bisher verbotene bzw. nicht öffentlich gezeigte Sujets wagen, wie zum Beispiel die Punkszene, Krankheit, Tod und Isolation im Alter, aber auch den horrenden Verfall der Städte und die Unmenschlichkeit

der Umweltzerstörung. Daneben finden sich auffallend häufig Auseinandersetzungen mit dem Medium Fotografie selbst und seinen Darstellungsweisen. Erst in diesem Entwicklungsstadium stellt sich für mich die Frage nach einem kritischen künstlerischen Infragestellen der sichtbaren und erlebbaren Welt, da der Fotograf deutlich die Reibungsflächen zwischen Abbildung und Abgebildetem deutlich macht. Kuehns Bildauswahl ist auch in diesem Teil überzeugend. Kurt Buchwald verstellt den Kamerablick und läßt lediglich die Ränder als Ausblick, Klaus Hähner-Springmühl übermalt wild-gestisch seine Selbstportraits, und Thomas Florschuetz zerteilt seine Figuren in groteske Körpersegmente. Im Vergleich zu internationalen Tendenzen der künstlerischen Fotografie liegen diese Arbeiten auf der Höhe der Zeit, denn auch dort herrscht das Fragment, die Introspektion, der Körper und das Abwägen des apparativen gegen das gesehene Bild vor.

In der Tat ist es also dem Autor gelungen, eine Geschichte der Fotografie in der DDR zu schreiben, die eine lesenswerte Aufarbeitung einer bisher unbekanntenen Fotografiengeschichte darstellt. Die behandelten Fotografinnen und Fotografen sind Träger und Impulsgeber sowohl der politischen wie kunsttheoretischen Geschichte gewesen. Kuehn insistiert mit Recht wiederholt darauf. Warum er dann aber keine biographischen Daten anführt, ist merkwürdig, denn seine Interviews hätten reichlich Gelegenheit dazu geboten.

GERHARD GLÜHER
Kunsthistorisches Institut
Universität Marburg

² „Sensation“ darf keineswegs mit dem deutschen Begriff „Sensation“ übersetzt werden, sondern im Sinne von Sinneswahrnehmung, momentaner Eindruck oder Gefühlsreaktion auf ein Ereignis oder eine Situation.