

welche spezifische Aufnahme sie hier gefunden hat. In seiner Betonung der Rolle Töpfers als Bindeglied zwischen Ästhetik und literarisch-kritischer Praxis bietet Drost darüber hinaus ein gehaltvolles Plädoyer für eine intensivere Beschäftigung mit dem Schweizer Pädagogen und dessen Rolle im interdisziplinären deutsch-französischen Kulturtransfer.

TOBIAS KÄMPF

Ruhr-Universität, Bochum



Barbara Klemm. Fotografien 1968–2013; mit Textbeiträgen von Durs Grünbein und Hans-Michael Koetzle; Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin (16. November 2013 bis 9. März 2014); 4. Aufl. Wädenswil/Zürich: Nimbus Verlag 2014, 377 S., div. S/W-Abb.; Hardcover; ISBN 978-3-907142-93-6; € 48

I. Barbara Klemm zählt zu Fotografen, die sich aus unterschiedlicher Blickrichtung oft auf Malerei, Plastik und Architektur beziehen und gleichzeitig eine eigene politisch-soziale Ikonografie entwickeln. 2010 lieferte sie einen Beitrag zu dem Gedenk-Symposium für den 2006 verstorbenen Historiker Reinhart Koselleck, das ertragreich die Aufgabe argumentierender Bilder in der Geschichtsschreibung beschrieb.¹ Neben weiter ausgreifenden Referaten zum Bild in der Historie der Historie oder bedenklicher Selbstentwicklung authentischer Bildquellen, ideologisch-demagogischer Strategien in Diktaturen, wie sie Gerhard Paul zuletzt vorlegte,² galt das Interesse von Gelehrten vor allem der Geschichts-, Kunstgeschichts- und Literaturwissenschaft, der Soziologie bewussterer Beachtung von Bildanalyse, Bildgeschichte und Bildkritik in den Argumentationsebenen ihrer Fächer. Statt bloßer Epiphänomene für das stehende Textargument seien Bilder als Aktiva in Politik und Geschichtskultur, als eigene Anreger kognitiver Prozesse, seien bildliche Formierungen historischen Denkens zu fördern und zu erkennen.

Argumentierende Bilder zum zeitgeschichtlich analytischen Text erstrebten Barbara Klemms Beiträge zu der renommierten Wochenendbeilage *Bilder und Zeiten* der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* seit 1969, zeitkritische Motive ihre eigenen Bildbände seit 1986. Wichtigste Ereignisse der Geschichte des 20. Jahrhunderts und ihres Lebens seien der Berliner Mauerfall und die deutsche Vereinigung 1989/90 gewesen. Entsprechend breiten Raum widmet sie im ersten Abschnitt der *Retrospektive 2014* den Ereignissen dieser Jahre, ihren politischen Vorläufern, nach Rückblicken zur kri-

1 Barbara Klemm, „Der Anteil der Fotografin“, in: Hubert Locher (Hrsg.), *Reinhart Koselleck und die Politische Ikonologie* (Transformationen des Visuellen 1), Berlin 2013, S. 190–209.

2 Gerhard Paul, *Bilder-Macht*, Göttingen 2013.

tischen Studentenbewegung nach 1968.³ Ausschnitte ihrer Weltreisen mit vorrangig sozialkritischen Bildern schließen den Hauptteil dieses Katalogs ab. Ein Anhang zum medienkritischen Umfeld der Fotografie lädt zur Reflektion über das abgebildete Kunstwerk, das Künstlerporträt in anderen ihrer Bücher ein.

Der malerischen Konzentration des Vaters auf subtile Spurenschrift und monochrom-geometrische Variationen eines Themas, das er schlicht *Wand* nannte, entsprach Barbaras Studium klassischen Bildaufbaus in Gemäldemuseen. Freunde wiesen auf ihr besonderes Interesse für Manet, dessen Kunst einerseits der japanische Farbholzschnitt, andererseits die frühe Fotografie beeinflusste. Solche Erfahrung gewann ihr früh die Sicherheit einer fotografischen Form mit leitenden Koordinaten, Teilung im Goldenen Schnitt, symmetrischen Akzenten, rhythmischen Diagonalen, markanten Binnenlinien und Tiefenperspektiven und wenigen figürlichen Exponenten, die – gestützt durch Architektur- oder Rasterhintergründe – selbst dem rasch erfassten Moment Kompositionen stiften. Freunde schildern ihr in langer Erfahrung entwickeltes Gespür für das dichteste, das ‚einzig‘ Bild in der Momentfotografie.

Ein Missverständnis wäre es, in dieser Grundlage eigenwillig unterschiedlicher Formen allein die Kunstwürde ihrer Lichtbilder zu suchen. In einem an ästhetischer Stringenz und politischer Allegorie gleich bezeichnenden Stadtmotiv von der innerdeutschen Grenze wäre zunächst nur jene zu erkennen, hätte das argumentierende Bildpaar nicht Sehen selber thematisiert. Den virtuellen Blickpunkt liefert links ein Aussichtspodest an der Westberliner Mauer, auf dessen Pendant oft selbstgerechte Staatsbesucher geführt wurden, oder gemeine Bürger, um wirkliche Exemplare ideologisch gefangener Fremde zu entdecken. Der Kamerasicht von unten auf das hohe Podest wird bis auf abgeschnitten graue Fassaden der Blick hinüber verwehrt, im Gegenbild aber scheinbar eröffnet (80). Eine Reminiszenz an Sehnsüchte nach Ländern hinter dem Horizont in tradierter Malerei, nach Überwindung dieser betonierten Teilung von Stadt und Nation wird scheinbar belohnt: dort öffnet sich eine weite Leipziger Altstadtstraße mit Architekturführung in die perspektivische Tiefe (81). Ein vierstöckiger Block historistisch ornamentierter Mietsfassaden der Gründerzeit stützt formal die Straßenflucht zum Fond; die erste einer fliehenden Reihe dekorativer Eisenlaternen dieser Epoche teilt mittig die Fotografie. Das schöne, ausgewogene Ganze einer Stadt, dem die Bildordnung solcher Strukturpfeiler, Maße und Perspektiven entspricht?

Dem Fehlen jeder politischen Agitation in Plakat oder Symbol entspricht jedoch fehlende Bewegung, ein eigentliches Motiv. Kein Auto fährt, wenige abgestellte am Straßenrand wirken wie lange unbenutzt, das vordere im Design etwa der 1950er

3 Barbara Klemm. *Fotografien 1968–2013* [im Folgenden zitiert als *Retrospektive 2014*], 4. Aufl. Wädenswil 2014 (2013). Dies., *Bilder*, Frankfurt am Main 1986; Dies., *Blick nach Osten 1970–1995*, Vorwort Andrzej Szczypiorski, Frankfurt am Main 1995; Dies., *Unsere Jahre, Bilder aus Deutschland 1968–1998*, hrsg. und mit Texten aus der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* versehen von Christoph Stölzl, München 1999; Dies., *Barbara und Fritz Klemm, Photographien, Gemälde, Zeichnungen*, Ausst.-Kat. Kupferstichkabinett Dresden, München 2007; Dies., *Straßen Bilder*, mit Texten von Barbara Catoir und H. M. Enzensberger, Wädenswil 2009; Dies., *Mauerfall 1989*, Wiesbaden 2009; Dies., *Helldunkel, Fotografien aus Deutschland*, Texte von Ursula Zeller und Matthias Flügge, Nürnberg 2010.

Jahre. Spielende Kinder bleiben Schemen in dieser Proportion, eine Frau verliert sich schattenhaft sehr fern. Eine Gehende vorn ist der einzig erkennbare Mensch in diesem Alltag, aber was teilt er mit?

Den auf Sicht erschließbaren allegorischen Sinn der stagnierenden ‚Leere‘ spricht ein benachbarter FAZ-Artikel aus (6. 5. 1978, hier 77): dem Leipziger Messebesucher erscheinen graue Fassaden selbst als mehrschichtiges Indiz, überzogen vom Staub des Braunkohleabbaus, eine gespenstische Fremde, welche parteiliche Kontrollsysteme überall lähmend beherrschen. Eine immanente Bedeutungswende, zu der mehrere Blickpunkte den fast hermetisch geschlossenen Stillstand öffnen. Klemm setzt zum Text eine *Allégorie réelle*: vier Trapezkünstlerinnen zeigen auf einem öffentlichen DDR-Platz eine angestrengte Flugnummer, dahinter erscheinen bröckelnde Hausfassaden: eine verzweifelte Show (77, das Straßenfoto erschien separat).

Die *Retrospektive 2014* bietet Anlass zu weiterer Reflektion. Warteten DDR-Bürger acht Jahre auf ein (bestelltes) Auto, so gibt der westlich-bürgerliche Autokult einen Auftakt mit Lackwienern und rasantem Verbrauch, Kinder spielen bereits an Schrottplatztürmen (12). Anreize also für die verunsicherte Erkenntnis zum Fragen und Vergleichen. Ein Umschlag gestaltpsychologischer Fassaden ‚des Ganzen‘ in die ikonografische Kritik, der Kunstaura in die politisch-ideologische Entschlüsselung ist das Ziel. Da birgt das Bild durchaus Ambivalenzen zwischen provinziellm Frieden und stagnierend ehemaliger Kulturmetropole; da wird Gründerzeit einerseits als gesamtdeutsche Vergangenheit, andererseits als zwiespältiger Aufbruch zwischen Profitzielen und sozialem Engagement, entfernter die Bismarckzeit als Ursprung gespaltenen Ideologien zitiert.

Klemms Codierungen solcher Zeichen wechseln, sind neu zu entziffern für jedes Bild. Kontraste zwischen stringenter Bildarchitektur und einem dissonanten Figurenkern setzen manchmal nur einen formalen Akzent, formieren eine fast hermetisch-enigmatische Ansicht, verschärfen manchmal die soziale, die politische Kritik und erreichen manchmal eine komplexe Dialektik zwischen dem thematischen Blickpunkt und seinem Umfeld. So gelingt auch die Gratwanderung zwischen stringenter Gestaltung und appellativen Motiven, ohne dass diese den Formrahmen, den ihr Bild benötigt, überwuchern; so gewinnt eine kritische Realistik Vertrauen, in der Alltag nur formal überschrieben scheint und der Erwartung aktuell flimmernder Bildwelten spektakuläre Inhalte fehlen.

Begonnen hatte ihre Laufbahn auf anderem Terrain, in den erregenden Tagen der deutsch-französischen Studentenbewegung seit 1968. Deren Kritik an unter-schwellig lebenden altbürgerlichen Idealen des 19. Jahrhunderts, an obsoleten Strukturen der Universität und dem heuchlerischen Umgang mit NS-Traditionen teilte die Nachkriegsjugend. In gewisser Weise entsprach Klemms technische Askese der neuen Redlichkeit, gegenüber der „Yellow Press“ der neuen Kritik. Sie arbeitete (und arbeitet) ausschließlich in Schwarz-Weiß, ohne Blitzlicht mit natürlichem oder vorhandenem Licht, auch bei Porträts ohne Studiofond; sie schätzt die subtile zweite Dunkelkammerästhetik in eigener Regie. Da sie vom Handwerk zur Journalistik, von der Klischeewerkstatt der FAZ zur berühmten, 1959 begonnenen Tiefdruckbeilage

Bilder und Zeiten kam, wurde sie besonders sensibel für die dort (wie auch in *Magnum* und *twen*) gepflegten nuancenreichen Schwärzen, so dass ein Kritiker schrieb, diese beherrsche in Deutschland niemand wie sie.

Dennoch: Stil und Tendenzen der Jugendbewegung, Thema des zweiten Hauptabschnitts im Katalog, für eine bürgerliche Zeitung der 1970er Jahre? Ein Engagement der *Außerparlamentarischen Opposition* (APO), das forderte, sich öffentlich einzumischen, mit Nahaufnahme, appellativem Ausschnitt und erregenden Perspektiven kritisch zu berichten? Demütigende Frauenparagrafen, Ressourcenraub der Natur, Massentierhaltung, Atomenergie mit unabsehbarer Gefahr, die ungeklärte Endlagerung, Großmachttechno- und -militärträume, die Frankfurter Startbahn West (Flughafen), Pershing Raketen für den Ostfall in Westdeutschland, Waffenlieferungen an Diktatoren, völkerrechtswidrige Formen des amerikanischen Vietnamkrieges forderten solche Kritik. Spruchbänder und gemalte Slogans, stumme Blockaden und symbolische Sit-ins, Friedenssymbole und Dialogversuche schienen angemessene Signale, auch wider überzogene Maßnahmen der Polizei, in dieser erregenden, die Demokratie hinterfragenden, befruchtenden Zeit der Bundesrepublik (29–33, 36–41) – obwohl Extremisten beider Ränder versuchten, die Ziele zu verwirren.⁴

Frauen gingen auf die Straße mit Schildern wie: *Das Weib sei willig, dumm und stumm. Diese Zeiten sind jetzt um* (Frankfurt 1974, 30). Freie Bürgerinitiativen formierten sich auch an der Seite fast aller parlamentarischen Parteien⁵, außerparlamentarische über Mauer und Eisernen Vorhang hinweg. Heinrich Bölls, Petra Kellys, Gerd Bastians Sit-in mit Bürgern und Studenten gegen Mittelstreckenraketen in Mutlangen 1983 (47), Christa Wolfs Gespräche mit Frankfurter Studenten 1982 (43), Wolf Biermanns folgenreiches DDR-kritisches Kölner Konzert 1976 (42) waren wichtige Bildsignale in Klemms politischer Ikonografie.⁶ Entsprechend schnitt die FAZ am 19. Juli 1969 einen ganzen Artikel auf Klemms Kuba-Bilder der Juni-Reise zu – voran Che Guevara als Industrieminister, als Land- und Bildungsreformer 1961–64, wengleich der Text politisch Distanz hielt (191).⁷ *Unsere Jahre* (1999) blätterte dieses Kapitel viel-

4 Ein Beispiel für Entscheidungsfacetten: als Studenten 1969 Adornos Frankfurter Institut für Sozialforschung besetzten, die Polizei gerufen war, aber sein kurzes Gespräch mit zwei Studenten die Gruppe fügte, bei der ein Polizist in martialisch wirkendem Outfit, nur Arm der Staatsmacht, zuhörte (1969, *Retrospektive* 2014, 35): das Vorbild neuen Denkens durch unterschiedlich facettierte ‚Verpflichtungen‘ zu diesem Nebenschauplatz gezwungen! Klemms erster Bildband 1986 stellte der Szene noch die Studentenführer Rudi Dutschke und Daniel Cohn-Bendit bei einer Auseinandersetzung zum ‚Widerstand‘ gegenüber. Klemm 1986 (s. Anm. 3), S. 86f. Nach jener ‚Besetzung‘ wurde sie selbst bei dem Versuch eines weiteren Bildes wegen ‚Widerstandes gegen die Staatsgewalt‘ verhaftet.

5 Vgl. Klemms Bild eines energisch protestierenden älteren Bürgers zum Text *Der Bürger mischt sich ein* (Wahlkampf 1977; FAZ 21. 10. 1972, *Retrospektive* 2014, 29).

6 Zu Themen, Denkrichtung und Sprache dieser Zeit das von Hans Magnus Enzensberger begründete *Kursbuch*, hier Nr. 50, 1977; *Das Argument* Nr. 50, Sonderband zum 10. Jahrgang, *Kritik der bürgerlichen Sozialwissenschaften*, Berlin 1969.

7 Der Text des nicht benannten Autors äußerte sich zwiespältig zwischen der sozialistischen Schule als Propagandaobjekt und Guevaras wie Castros wirklichen Bildungserfolgen. Klemm inszenierte in ihrem Band *Bilder* (1986, S. 52f., s. Anm. 3) das Wandbild Guevaras in einer Kinderschule (Havana) neben bolivianischen Kindern aber deutlich als eigenes Programmbild.

seitiger auf und blickte auf staatsnähere Arbeitskämpfe, auf Streiks der Gewerkschaften. Die 35-Stunden-Woche wurde in dieser Zeit erstritten.

Kernpunkte der Jugendkritik am lähmenden deutschen Wohlstandsalltag wurden seit ihrem ersten Bildband entschieden formuliert.⁸ Den *Standort Deutschland* vertreten da saturierte Männer der Hausväter- und Stammtischgesellschaft in aufdringlich weißen Samstagshemden am Bierkiosk – gegenüber dem dunklen Outfit junger Frauen und Männer im Kreuzberger Hausbesetzerdisput;⁹ ein Köpfeheer männlicher Übermacht in leitenden Positionen der Wirtschaft, Industrie und Politik;¹⁰ der neue Abgott Technisierung¹¹, Handelsausbeutung von Lieferanten der *Dritten Welt* und verwandte Themen. Asylbewerber, in Zwischenheimen gefangen zwischen freierer Arbeitserlaubnis und Verweigerung der Industrie, gemischte Gender- und Ethnofragen fanden ihr pointiertes Bild. Klemm zeigt einen jungen deutschen Vater allein mit seinem Kind und Kinderwagen neben einer wohl türkischen Frau mit Kopftuch und *ihrem* Kind; dazwischen der türkische Vater, der fast zornig zu jenem Unterwanderer seiner patriarchalischen Rechte schaut. Im Partnerbild die junge Braut einer türkischen Hochzeit, am Anfang eines gleichen Lebens (148f.)? Von der Empore einer Synagoge blicken Frauen unmutig auf ihre Männer hinab, die allein in der Kirche beten dürfen (vgl. 248).¹²

Solche Motive entstanden teils für die Zeitung, teils für das eigene Archiv. In der noch konservativeren *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* überzeugte man, sagt sie, ohne korporative Bildsprache, waren nur Qualität und eigene Auswahl oberstes Gebot. Seit sie 1967 als freie Mitarbeiterin und Partnerin Wolfgang Hauts, seit 1970 dann unter Vertrag bei der FAZ begann, sei es wichtig gewesen, stets gute, eindrucksvolle und ungewöhnliche Bilder zu liefern: „Für uns war wichtig, daß die besten Bilder in die Zeitung kommen. Wir hatten viele Jahre keine Bildredaktion. Redakteure, die zu meist sehr gute Schreiber sind, verstehen wenig von Bildern. Wir haben jeweils nur eine kleine Auswahl getroffen und mit der Redaktion eingehend diskutiert. Das war eine wirklich wichtige Auseinandersetzung, die die Qualität zum Guten beeinflußt hat.“¹³

Was damals möglich war, zeigt Klemms Foto des baden-württembergischen Ministerpräsidenten Hans Filbinger in einer vor Selbstzufriedenheit tiefenden, scheinheiligen Gebetspose – wie immer es entstand. *Bilder und Zeiten* stellte es am 2. März 1974 großformatig zu einer soziologischen Analyse pietistischer Hintergründe für Fleiß, Sparsamkeit und Besitzwillen im schwäbischen Ländle (65). Sie, so der Text, beherrschten auch diesen „bürokratischen Verwaltungsstaat“ im fleißigen Tribut an den argwöhnischen Lokalgeist und seine „kalkulierende(n) Teilhaber des Status quo“, die pragmatischen Wortführer und Macher. Als 1978 bekannt wurde,

8 Klemm 1986 (s. Anm. 3).

9 Ebd., S. 22/23.

10 Ebd., S. 21.

11 Ebd., S. 24; vgl. *Retrospektive 2014*, S. 12f.

12 Klemm 1995 (s. Anm. 3), S. 120f.

13 Klemm 2010 (s. Anm. 3), S. 156.

dass Filbinger als Richter der NS-Kriegsmarine Todesurteile gegen Deserteure verhängt hatte, bekamen Bild und Text den Sinn, den Klaus Staecks Plakatversion ihm verlieh mit der Unterschrift: „Seit 1933 pausenlos im Einsatz um Deine innere Sicherheit.“¹⁴ „Das hat“, sagte Klemm in einem späteren Interview, „ohne Zweifel dazu beigetragen, exemplarisch die ganze Scheinheiligkeit, die damals im Umgang mit der Vergangenheit herrschte, zu entlarven“.¹⁵ Noch 1978 trat Filbinger zurück.

II. Den Auftakt führender Politiker auf dem Weg zur deutschen Einheit, zweites Hauptthema der *Retrospektive 2014*, bildet das vorgesezte Titelfoto eines intensiven Dialogs Leonid Brezhnevs mit Willy Brandt während des Bonner Besuchs im Mai 1973: keine Pose für Pressefotografen, sondern der erlauschte Augenblick schwieriger Perspektiven der Ost-West-Entwicklung. Politische Begleiter beugen sich gespannt, fast atemlos herzu; ihre Mienen spiegeln die Bedeutung der Gespräche und Perspektiven, die Weltpolitik auszeichnen. Der nach vorn offene Halbkreis erwartet den Betrachter als Teil der virulenten Szene. Lebendige Charaktere politischer Führung im Sachdialog statt anonymer Fassaden im Feindesland, wie sie Klischees beider Seiten errichtet hatten (Klemms weitere Momente, FAZ 26. 5. 1973, *Retrospektive 2014*, 50). Brezhnevs Blick auf das neue Image Brandts als Friedenskanzler (dahinter die Industrie) vermittelte eine Karikatur der FAZ (23. 5.), dahinter das überwundene ideologische Klischee: ein Kanzler der kapitalistisch-imperialistischen BRD mit der Flamme des Revanchismus; diese Wende gelte auch umgekehrt.

Hatten Adenauer und de Gaulle 1962 die Versöhnung mit Frankreich initiiert, so wurde hier eine Wende der Ost-Westbeziehungen angebahnt, die Gorbatschow vollzog. Die friedliche Koexistenz von Staaten unterschiedlicher Ideologie beschworen beide, nach der Vergangenheit ihrer feindlichen Geschichte. Der Moskauer Vertrag vom 22. August 1970 (Wahrung bestehender Grenzen, keine Angriffspläne)¹⁶ sei eine gute Grundlage, „ein stabiles Gebäude gutnachbarlicher Beziehungen zwischen unseren Ländern zu errichten“, langfristige Handelsbeziehungen (40, 50 Jahre) entsprächen diesem Ziel (Brezhnev)¹⁷. Rückblickend lieferte ein Omen Dolf Sternbergers Aufsatz zur „Deutschen Revolution“ von 1848: just an Brezhnevs Ankunftstag, den 18. Mai, trat die Nationalversammlung damals in der Paulskirche zusammen (FAZ, *Bilder und Zeiten*, 19. 5. 1973). Dennoch: dies waren Anfänge, keine dramatische Wende neuer West-Ost-Politik.

¹⁴ Klaus Staeck, *Die Gedanken sind frei*, Plakate, Berlin 1980, S. 75 und 79.

¹⁵ Klemm im Interview, Klemm 2010 (s. Anm. 3), S. 56f.

¹⁶ Ein *Erinnerungsbrief* Brandts dazu wies darauf hin, dass es ein Ziel der BRD bleibe, den Frieden in deutscher Einheit innerhalb der europäischen Union zu erreichen.

¹⁷ FAZ 19. 5. 1973. Formuliert wurden Abkommen zur Entwicklung der wirtschaftlichen, industriellen und technischen Zusammenarbeit, zum Kulturaustausch, ein Zusatz zur Luftfahrtvereinbarung (Rußland überfliegen in den Orient). Umstritten blieb der Status Westberlins, obwohl BRD und DDR in diesem Jahr Mitglied der UNO wurden (Vgl. das Viermächteabkommen über Berlin vom 3. 9.1971: Westberlin kein Teil der BRD. Iswestija schrieb: „Immer enger werden die beiderseits vorteilhaften wirtschaftlichen Beziehungen zwischen der Sowjetunion und der Bundesrepublik. Die Palette der Zusammenarbeit wird immer reicher und mannigfaltiger“, zit. im Leitartikel FAZ 21. 5. 1973.



*Klemm, Barbara: Berlin, 3. Okt. 1990
(Tag der dt. Einheit) (135)*

Mit latent weiteren geschichtlichen Assoziationen war das ‚Titelbild‘ zur deutschen Wende und Vereinigung 1989/1990 verknüpft. Thematisch leitet Kanzler Kohls reflektiert historische Haltung vor einem Bildnis Friedrichs des Großen, vor Büsten Lenins, Liebknechts und Rosa Luxemburgs im Deutschen Historischen Museum diese Sequenz ein (138f.): eine ungleiche Erinnerung an quellenartig deutbare Vorbilder deutscher Ideologien. Das Grauen der NS-Diktatur folgt mit jüdischem Gedenken an „KZ Auschwitz-Birkenau zum 50. Jahrestag der Befreiung“ (141).¹⁸ Abgetrennt von dem früheren Entwurf eines Bildpaars mit ausweglosen Stacheldrähten¹⁹ betont das Bild stärker die bewusste Erinnerung an der Schwelle einer neuen Zukunft.

Klemm schrieb, der Mauerfall, den sie in aller Euphorie der Massen, die über den Betonwall strömen, die ehemalige Grenze besetzen, vermittelt (128 f.)²⁰, sei für sie „das größte und wichtigste Ereignis“ gewesen, „das ich je fotografiert habe“.²¹ Dennoch habe sie versucht, sich nicht von großer Emotion, dem Pathos der Stunde fortreißen zu lassen und ihren differenzierten Stil zu verderben. Auch in den Aufnah-

¹⁸ Klemm 1995 (s. Anm. 3), S. 26f. Der FAZ-Artikel zum Zusammenbruch des kommunistischen Ostblocks (20. 10. 1991, *Retrospektive 2014*, S. 111) wägt die ursprünglich fruchtbaren Friedensideen der russischen Bolschewiki, Hoffnungen auf die in der kommunistischen Internationale einst vollendeten Ansätze bürgerlicher Revolutionen gegen ihre mörderischen Reinigungsmethoden („militanter Pazifismus“) ab (111) und blickt auf verwandte Embleme und Tendenzen der Faschisten (NSDAP: ‚Arbeiterpartei‘).

¹⁹ Klemm 1995 (s. Anm. 3), S. 78f.

²⁰ Ebd., S. 26ff.

²¹ Klemm 2013 (s. Anm. 1), hier S. 203.

men, die am dichtesten eine Aura von Revolution und Fahنشwenken im Flammenschein wiedergeben, gelang Distanz gerade noch;²² die spontane Begeisterung anderer wird durch Bildpaare und Kontrastmotive gebrochen. Bei Kohls erster Rede in Dresden, zur Stunde beiderseitiger Überraschung und Ungewissheit, 19. Dezember 1989, branden dem nächtlichen Rednerpult vor schwachen Umrissen der zerstörten Frauenkirche erregte Gesten und Fahnen entgegen, es soll Sprechchöre auf beiden Seiten gegeben haben (131). Im Gegenbild eine homogene, doch unerkennbar dunkle Menschensilhouette unter der Fata Morgana des wieder geöffneten Brandenburger Tors Ende Dezember 1989 (133).²³

Abziehende Feuerwerksschwaden dort in der Nacht des 3. Oktober 1990 mögen Bilder vom Sturm der Pariser Bastille 1789 aufrufen.²⁴ Am 10. November 1989, Tag des Mauerfalls, stehen bei Klemm DDR-Grenzen schon Mauerkletterer gegenüber, die Freundschaft anbieten – im Gegenbild große, erwartungsvolle Demokratie um Willy Brandt an der westlichen Mauer (128f.). Eine erste freie Leipziger Wahlveranstaltung 1990 für die erste freie, gleiche und geheime Wahl der Volkskammer DDR (18. 3. 1990) und Voraussetzung für Schritte zum Einigungsvertrag bot dann das entsprechende Bild.²⁵ Die desolote, durch Turbulenzen 1990 weiter geschwächte Finanzlage der DDR verhinderte allerdings, einstige Hoffnungen von SPD und SED, „daß beide Systeme reformfähig sind und der Wettbewerb der Systeme den Willen zur Reform beider Seiten stärke“,²⁶ irgendwie zu verwirklichen; stattdessen glich der erste Entwurf zum Staatsvertrag einem „Unterwerfungsvertrag“²⁷.

Den weiteren Horizont dieser Attitüde spiegelte Karl-Heinz Bohrers Polemik zu angeblichen west-östlichen Vorbehalten gegen die Einheit, geprägt eher durch den eigenen Ton als die Argumente über reale Diskurse hinweg (FAZ 13. 1. 1990, *Retrospektive 2014*, 133). Er bezichtigte die westdeutsch linke Intelligenz, ersehnd ostdeutsche Refugien jenseits „der Welt des Profits, [...] der Hektik konsumfroher Massen, eines Pastorenhumanismus“, fern von nationalökonomischen Kenntnissen, einer „verlogenen Sentimentalität. Die eigentlich gute DDR dürfe, versichere sie, ihren sozialistischen Experimentcharakter nicht verlieren, damit sie weiterhin als quasi utopisches Regulativ der eigentlich ‚bösen‘, weil kapitalistischen Bundesrepublik fungieren könne. Die DDR mit der Bundesrepublik zu vereinen hieße, auf dramatische

22 Klemm 1995 (s. Anm. 3), S. 34f.

23 Das Paar deutlicher in Klemm 1995 (s. Anm. 3), S. 32f.

24 Ebd., S. 34.

25 Ebd., S. 48. Die Währungsunion vom 1. Juli, der Einigungsvertrag zwischen Volkskammer und Bundestag vom 20. September waren Voraussetzungen für den Beitritt der DDR zur BRD am 3. Oktober 1990 in der Form der Währungs-, Wirtschafts- und Sozialunion (der Zwei-plus-Vier-Vertrag hatte einleitend schon die volle Souveränität der neuen BRD über ihre inneren und äußeren Angelegenheiten versprochen: Zwei deutsche Staaten plus die vier ehemaligen Besatzungsmächte, nach dem Zweiten Weltkrieg Frankreich, Großbritannien, USA und Sowjetunion, die immer noch gewisse Statusrechte hatten). Eingehender zu diesen Zusammenhängen Wikipedia wie folgende Anm.

26 *Deutsche Wiedervereinigung*, ein fundierter Artikel in Wikipedia, hier S. 5. Vgl. Reinhard Höppner, *Wunder muß man ausprobieren. Der Weg zur deutschen Einheit*, Berlin 2009; Joachim Gauck, *Winter im Sommer – Frühling im Herbst. Erinnerungen*, München 2009.

27 Ebd., S. 10.



Klemm, Barbara: *Letzter Arbeitstag, VEB Treff Modelle (Ost-)Berlin 1992 (147)*

Weise endgültig einen links-utopischen Horizont zu verlieren, ja – um es in den hier angemessenen moralischen, quasi religiösen Motiven zu sagen – die Welt würde diesseitig, sie verlöre buchstäblich die Transzendenz einer Grenze, hinter welcher – wie entstellt auch immer – eine andere Möglichkeit ruht“. Nicht die ostdeutsche Intelligenz habe diese Revolte angeführt, sie sei von den Kapitalismus suchenden Fluchtmassen angestoßen und dann von den Angestellten und Arbeitern Leipzigs formuliert worden.

Klemm wich dieser Polemik aus, als sie die genannte ‚Fata Morgana‘ Brandenburger Tor über den Artikel stellte. Dennoch wollte sie einerseits die eigene Begeisterung über Erhofftes nicht verschleiern, andererseits kritische Zwischenrufe wider naive Euphorie einfügen. Distanz teilweise, teils neu reflektierter Zukunftsmut wurde durch eine Verschiebung oder Reduktion einiger Bildpaare aus ihren Bänden *Unsere Jahre, Blick nach Osten, Helldunkel* sowie *Straßen* betont. Dem freudigen Winken Kohls und Genschers mit Brandt, Weizsäcker und dem kurzzeitigen Ministerpräsidenten der DDR de Maizière zu Mitternacht des 3. Oktober 1990 (Deutsche Vereinigung) steht in *Blick nach Osten* ein weiter leerer Reichstagsvorplatz mit Restfetzen der Feier, steht eine skeptische Frage „Was nun?“ gegenüber.²⁸ In der *Retrospektive 2014* erscheint dort eine weite ‚aufbrechende‘ Menge im verheißungsvollen, wenn indirekten Gegenlicht vor der fernen Berliner Siegessäule: das alte Monument des National- und Militärstaats, der die Lehren von 1918 und 1945 empfangen hatte, gebrochen im Bild der neuesten Revolution, der eine demokratische Entwicklung offen stand (135). Signal einer *Zukunft des Vergangenen* in Kosellecks Sinn?

Klemms Bilder dieser Zeit deuten die weitere Entwicklung im kommunistischen Ostblock an. Außenminister Scheels Verhandlung der Ostverträge in Warschau

²⁸ Klemm 1995 (s. Anm. 3), S. 36f.

1970, Papst Wojtyła (Johannes Paul II.) Besuch in der polnischen Heimat 1979, später als Vorsignal der Wende gewertet, Honeckers Bonnbesuch 1987 und die wachsende Macht der polnischen *Solidarnos* um 1989 sind Marksteine einer Entwicklung,²⁹ die zu Gorbatschows schwierigen weltpolitischen Entscheidungen auch für die deutsche Einheit, dann aber zu den russischen Wirren um ihn selbst und Jelzin führten. Auch Kohls Gewissheit, ohne Gorbatschow werde die Einigung nicht gelingen, halte er aber seine Regierung bei der maroden Wirtschaft,³⁰ nährte Unruhe. Statt der Kontrastmotive deuten Klemms instabiler Bildaufbau, indirekte Spiegel motive und von inneren Zweifeln gezeichnete Züge Gorbatschows die gefährdeten politischen Bewegungen dieser Jahre an. In *Blick nach Osten* (1995) folgt auf den unsicher, verschlossen blickenden Gorbatschow im Kreml 1988 eine in den indirekten Reflex eines Wandspiegels hinausgerückte ‚Erscheinung‘ des russischen Verteidigungsministers Schaposchnikow, Moskau 1991: das Äquivalent seiner gegenüber Deutschland, dann auch durch sowjetische Entwicklungen ins Wanken geratenen Aufgaben.³¹ Nur der Wachhabende vorn und die straffe Geometrie des Interieurs sind auf altem Posten. Es folgt eine stark verfremdete Darstellung des gescheiterten Putsches gegen Gorbatschow 1994 durch ein figürlich-pathetisches Sowjetdenkmal mit Fahne nahe dem russischen Parlamentsgebäude *Weißes Haus*. Die Blickrichtung über den Denkmalrücken zum Parlament, die zwischengeworfene Hürde abgeräumter Metallbarrikaden widersprechen aller Staatsikonografie. Die *Retrospektive 2014* stellt den abwägenden Gorbatschow und den gespiegelten Verteidigungsminister der transitorischen Bewegung des letzten Warschauer Kabinetts Jaruzelski gegenüber, dessen Mitglieder in vertikaler Reihe einzeln eintreten, ihren Parlamentssitz einzunehmen (112–115): ein zeitgeschichtlich anderes Pendant zur verwandten politischen Bewegung.

Wer nach dem Fall des eisernen Vorhangs und des diktatorischen Staats wieder Stimme suchte, eine paradigmatisch neue perspektivische Szene, wurde Klemm auf Rußlandreisen zwischen 1987 und 1995 neben Begegnungen mit sehr viel Armut bewusst.³² Vor einer Moskauer KSZE-Konferenz wiesen Frauen Bildnisse ihrer unter der Diktatur verschwundenen Männer.³³ Demokraten stürzten Denkmäler, Zaristen, Altkommunisten und medaillenstolze Kriegsveteranen demonstrierten,³⁴ tieferer Halt wurde bei der orthodoxen Ikone, bei der Thora einer Moskauer Synagoge gesucht. Der finstere Arbeitskeller einer Moskauer Textilfabrik steht noch 1993 blitzend neuen Limousinen auf einem Parkhof mit verlorenem Leninkopf gegenüber.³⁵ Der prüfende Blick einer jungen Frau in den Spiegel eines Warenhauses scheint allgemeiner an das Individuum zwischen all diesen Ideologien gerichtet.³⁶

29 Ebd., S. 52–55, S. 58f.; *Retrospektive 2014*, S. 116–118.

30 Kohl bot auch umfangreiche finanzielle Hilfe an und übermittelte sie.

31 Klemm 1995 (s. Anm. 3), S. 105f.

32 Ebd., S. 108–157.

33 Ebd., S. 112, vgl. S. 96.

34 Ebd., S. 108–110; *Retrospektive 2014*, S. 92–109.

35 Ebd., S. 138f.

36 Ebd., S. 127.

Abschließend zu diesem Teil sei an eine Zentralform des assoziativ politischen Porträts bei Klemm erinnert. In einem unbeobachteten Moment am Rande des *SPD-Parteitages Hannover 1973* saßen Willy Brandt und Helmut Schmidt, die für gegenteilige Denkweisen bekannten Parteifreunde, einander sehr nah, aber abgewendet, man meinte, einen Januskopf zu erkennen (69). Wurde dieser Eindruck gleichzeitig alludiert und durch die Schrägstellung vermieden, so entstand doch ein dichtes Symbol gemeinsamer Arbeit und unterschiedlicher Denkweise: ein Sinnbild für viele Regierungsperspektiven und -Krisen 1968–1974, als Wehner und Genscher aus anderem Anlass auf Schmidts Seite hinzukamen und Brandts Rücktritt beschleunigten. Man ist versucht, einen Symbolbegriff der Literaturtheorie anzuwenden: ambivalente Bedeutungen über das Gesehene hinaus.

III. In der *Retrospektive 2014* folgt nun ein Ausschnitt ihrer Weltreisen vorab der 1970er und 1980er Jahre mit dem Augenmerk sozialkritischer Motive und Flüchtlingsschicksale durch benachbarte Diktaturen: beginnend mit den Großmächten Indien, China und Iran, folgend kleinere Länder wie El Salvador, Nicaragua, Mexiko, Bolivien, Peru, Sowjetrepubliken Usbekistan, Tschetschenien, Mongolei in kurzer Sequenz. Die Länderbezeichnung ist bei kurzen Sequenzen irreführend, da hier vorrangig sozialkritische Beobachtungen notiert, kulturspezifische Sites bewusst kaum beachtet werden.³⁷

Eine Doppelperspektive von Achtung des Anderen und möglicher Utopie im Volksleben prägt diese erfahrenen Bilder, unbeschadet krasser Missstände, die sie in stilistischer Distanz und bestürzenden Motiven festhält. Die wie Sklaven schuftenden Schwerlastträger in La Paz oder Mombasa/Kenia, der rhodesische Reisisammler, der Krakauer Bettler, den eine pelzbehängene Dame vor dem Juwelierladen schneidet³⁸ (278), wurden Pilotmotive sozialer Kritik. Solche Kontrastmotive, ein Gleichgültiger, der einem Leidenden begegnet, gehören zum kritischen Idiom. Die Nahaufnahme des überanstrengten Sackträgers duldet keine autonome Ästhetik, nur das authentische, bewegende Dokument soll hier sprechen (260).

Zeichnete ein distanzierter FAZ-Artikel (4. 9. 1982, *Retrospektive 2014*, 213) aus dem Wort-Bild-Programm des Katalogs Indiens innere Struktur in der Weise, dass heute nur höhere Kasten oder arrivierte Eliten einen internationalen Wirtschaftswettbewerb bestehen, den Gandhis – für seine Zeit unangefochtene – Methoden hoffnungslos verlören, ohne dass grundlegende Sozialprobleme bewältigt würden, so konterkarierte Klemm durch schroff sozialkritische Bilder: am Bauschutt nach Metallen oder Preziosen suchende Kinder und erwachende Schläfer auf den Straßen Kalkuttas, prononciert neben Rikschas, ‚Taxen‘, die von armen Menschen gezogen werden (213/214): „Nirgendwo sind in Indien die sozialen Gegensätze krasser als in den großen Städten.“³⁹

³⁷ Solche erschienen in ihrem eigenen Stil in separaten Büchern.

³⁸ Klemm 1995 (s. Anm. 3), S. 71.

³⁹ Ähnlich unterschwellige Gegensätze tragen den weiteren Ausblick mit *Indira Gandhi bei Bittstellern*, kleinen Rundgängen in bunten Vorstädten der Händler, Bazare und Kunstsammler, dann aber

Betonte die FAZ (30. 10. 1989, *Retrospektive 2014*, 227) Chinas teilweisen Abschied von kommunistischem Basisethos und diktatorischen Säuberungen, dem Terror der *Großen Kulturrevolution*, die Aufnahme marktwirtschaftlicher Elemente unter Deng Xiaoping, so brach mit dem Studentenruf nach Demokratie, Pressefreiheit und Menschenrechten 1989 (!) das Massaker auf dem Platz des Himmlischen Friedens wieder voll herein. Lieferte Klemm hier ein Doppelmotiv utopischen Vorscheins – Maos Riesenbild am Pekinger *Tor des Himmlischen Friedens* über hervorströmend freien Menschengruppen (227) – so musste sie auf ihrer Chinareise 1985 noch diktatorische Bedingungen des Fotografierens dulden: ein staatliches Propagandabild. Die hektische Energie sieben heiterer junger Leute beim Streichen einer Hausfassade, welche Aufbau, Fortschritt und Volkes Einsatz präsentieren – unter den Augen dreier Parteifunktionäre, die Klemm wohl beige stellt wurden (228f.). Sie überlässt es ohne Kommentar dem Betrachter, die Ironie des Ereignisses zu entschlüsseln. In ähnlichen Fällen konnte sie oft ihr eigenes Bild beobachten, erkennen und gestalten.

Bei einigen heiteren, einigen bunt folkloristischen Erfahrungen prägt die sozialkritische Tendenz an die Adresse des Betrachters und der Politik diesen Abschnitt der *Retrospektive 2014* durchweg. Auch abschließende Bildfragen an das kapitalistische Wirtschaftswunderland USA folgen auf äußerste Armut in der afrikanischen Steppe, in Kapstadter Wellblechhütten, auf den politischen Protest der SWAPO in Namibia, dem ehemaligen Deutsch-Südwest-Afrika (262ff.). Eine *Apartheidssituation* auf der Straße von Johannesburg 1978 (268) wird gleichsam nach New York, Chicago oder Dallas hinübergespiegelt, wo Martin Luther King und – vermutlich – John F. Kennedy fünfzehn Jahre früher wegen ähnlicher Vorurteile ermordet wurden. Die nicht nur auf New Yorker Straßen präsente große Kluft zwischen Wirtschaftsführern und -verlierern, oberen und unteren Lohngruppen, Golden Spoon der MBA-Studenten und Nachtlager am Firmentor deutete *Bilder und Zeiten* unter einem Bild der Glas-Skelett-Bastion des Bankenviertels an (FAZ 6. 10. 1997, *Retrospektive 2014*, 271); auch auf der Sonnenseite vergesse jedoch niemand die große Krise von 1973, die sich in zwischen 2008 wiederholte.

Als gewisse Klammer zwischen meinem Eingangsbeispiel *Leipziger Straße* und diesem Schlussteil sei an ein in der *Retrospektive 2014* fehlendes stilistisches Pendant erinnert: die kühl-objektive, fast veristisch scharf konturierte Ansicht eines New Yorker Geschäftsviertels.⁴⁰ Die technoid kalte schwarze Geometrie einer Haute-Couture-Filiale von *Mario Valentino* hinter frischweißer Straßenquadrierung nimmt einen hockenden Obdachlosen scheinbar farblich auf. Der weiße Umhang des bärtigen Mannes hat ein Echo in der weißen Firmenschrift und der schwarzen ausgestellten Hochglanzjacke, ein Gegenecho in der technischen Perfektion, der flachen Klarheit der Metallfassade. Schließt die Stilbotschaft des Geschäfts ihn als Figur und Schicksal aus, so kann – je nach Betrachterperspektive – die kritische Tendenz sich

dem eindrucksvollen Moment des einsamen Wasserträgers vor der nächtlichen Tiefe der Metro-pole Kalkutta (*Retrospektive 2014*, S. 217, 225, 222f., 219).

⁴⁰ Klemm 2009 (s. Anm. 3), S. 64.

gegen die Fassade und die Straßenquadrung als Metapher gesellschaftlichen Formdenkens umwenden. In der linken Bildecke ein Straßenschild, das man hier mitlesen muss: *One way*.

Den Umschlagscharakter asymmetrischer Motive (Typus ‚David und Goliath‘) hatte Klemm um 1990 auch für diktatorsymbolische Marxdenkmäler oder sozialistische Helden neben spielenden Kindern genutzt: Einen solchen Recken in martialischer Kontur, Dunkelheit und Stärke, Wahrzeichen wohl des Akkordwunders *Nova Huta/Krakau*, verspottet unbewusst das freie Spiel der Mädchen in hellen Kleidern, ein gewisses Symbol der Wende, erwachender Freiheit (1990).⁴¹

Wollte man eine Motivsumme dieses Abschnitts kritisch-realistischer Auslandsreisen abstrahieren, so gehörten dazu Armut und Not auf vielen Straßen als Memo für globale Theoretiker, Nachklänge kolonialer Nöte und Hierarchien, ideologische Spaltungen, militante Feindschaften des Glaubens, der Rasse, Genderdichotomien auf zahlreichen Ebenen, gehörte dazu die tiefe Kluft zwischen Hightech-Burgen und ländlichem Leben und Arbeiten – sie alle teilweise auch verantwortlich für schwindende Freiheit und wachsende Einsamkeit. Frankfurt oder Masuren, Las Vegas oder die Anden, Buenos Aires oder Moldavien, New York oder unendliche Weiten der Mongolei für Nomaden und Viehherden, Landstriche, wo Tiere noch etwas gelten und lebensnotwendig sind, so erlebte Klemm es und legt diese Bilder der persönlichen Reflektion vor.

Wollte man ein Stilmittel noch herausheben, so wären es die stillen, oft verborgenen, bei Erkenntnis ganze Vorstellungsreihen öffnenden Zeichen, Spuren einer verdeckten, umdeutenden Wirklichkeit. Die bekannten Statussymbole männliches Arafatkopftuch und schwarzer Hut orthodoxer Juden öffnen hier noch einmal Zeitgeschichtsfluchten und neue Versöhnungsversuche (253–255). Frauen tief verhüllt in der schwarzen Burka traf Klemm vor dem Teheraner Affiche protestierend erhobener Hände (251). Weiter entfernt entdeckt man hinter dem altwiener Fiakerklischee das kleine Bildnis Jörg Haiders, über Teheraner Männern einen Ayatollah, an einer öden bosnischen Mauer den Serbenführer Karadzic und seine Spur des grausamen Bosnien- und Kosovokrieges. Schließlich auch die Jakobinermütze am sommerlichen Straßenrand vor portugiesischen Wahlversprechen glücklicher Familien und der utopischen Sonne der sozialistischen PCP.⁴²

Hier und andernorts widersprechen verstreute Einzelmotive wie die kleine Demonstration von Straßenarbeitern in Buchara, Usbekistan (1992, hier S. 243) dem beobachteten Elend. Auf einer sommerlichen Stadtstraße unter Bäumen kommen dem Betrachter drei Frauen und ein junger Mann in selbstbewusster Reihe innerhalb einer reichen, differenzierten Licht-Schatten-Landschaft seitlichen Streiflichts entgegen: eine Einheit, so lese ich es, programmatischer Demokratie mit subtiler Lichtbildkunst;

⁴¹ Klemm 1995 (s. Anm. 3), S. 74; vgl. S. 75, S. 116. Vgl. Godehard Janzing, „Asymmetrische Gegenbilder. Zur Ikonologie visueller Konfliktsituationen“, in: Hubert Locher (Hrsg.), *Reinhart Koselleck und die politische Ikonologie* (Transformationen des Visuellen 1), Berlin 2013, S. 124–135.

⁴² Klemm 2009 (s. Anm. 3), S. 201.

einfache Handarbeit wird durch hohe mediale Bewusstheit nobilitiert, eine kleine Utopie (deutlicher im Großbild *Straßen*, S. 116).

IV. Gewiss ist es legitim, eine Retrospektive zum Spiegel vieler Arbeitsinteressen zu erweitern. Nach den politisch und sozialkritisch engagierten Hauptteilen hätte man den Anhang zu anderen Bildgattungen (Künstlerporträt, Museumskunst, große, atmosphärisch subtil gebannte und erarbeitete Landschaften) lieber in einem konzentrierten Bildessay zu ästhetisch-medialen Grenzgängen wieder getroffen, der meines Wissens überhaupt noch fehlt. Den kunst- oder medientheoretischen Übergang stiftet einerseits die Neufassung verstreuter Spiegel motive in relativierten Kunst- und Wirklichkeitsräumen, andererseits wird das ‚Volk‘ ihrer Landreisen der Nähe zur Kunst gewürdigt.

Mancher Betrachter des Hauptkatalogs wird mit Fragen an diese Experimente letztlich allein bleiben. Wurde experimentell auch früher der unterschiedliche Ausdruck sozialkritischer Bildpaare erprobt, so ist der Sprung in diese verschränkten Wirklichkeits- und Darstellungsebenen analog zum Bewusstsein des offenen (nicht beliebigen) Bilderarsenals, des freien Spiels mit Medienebenen und Wirklichkeitsfacetten, doch ungewöhnlich. Spielerisch werden nun auch Verhältnisse zwischen Lichtbild, Malerei und Plastik in der Museumsfotografie erkundet, werden Betrachterspektren, mediale, historische und gelegentlich auch psychische Spiegelungen und Relativitäten bewusst ausgespielt.

Kunstwerke beobachten hier oft Betrachter, selten umgekehrt. Canovas in jeder Fiber beschwingte *Tänzerin* (1809/12) im Bodemuseum begegnet einer verständnislosen Gruppe Jugendlicher, wendet ihren Blick aber einer Anmut unserer Tage zu, welche die Tänzerin fotografiert. Andy Warhol, der es wagte, Tischbeins reisenden *Goethe in der römischen Campagna* (Städel) in seiner Farbtechnik moderner Reklame zu zitieren, wird von ihm befragt, wenn er die Pose des Museumstouristen davor einnimmt (320). Der Impuls von Delacroix' leidenschaftlich stürmender *Liberté* im Louvre (30. Juli 1830, S. 298) wird durch eine erregte Besuchergruppe in die Gegenwart erweitert, Kinder vor Matisse' *Tanz* im Museum of Modern Art, New York, mögen ein inspiriertes Paradigma der Basisdemokratie liefern (301). Dazu gelegentliche Vexierbilder: Segals naturnahe Anatomie in weißer Gipsfassung für ein *Paar*, das dem Künstler wie in einer Klemmschen Straßenszene entgegenläuft,⁴³ oder Menschen als fotografierte Pappaufsteller, die sie irritierend in einer Straße platziert.

Am konzentriertesten hat Klemm diese perspektivische, teils dialektische Sehweise als Hommage an ihren Vater im Titelbild eines gemeinsamen Katalogs des Dresdener Kupferstichkabinetts 2007 vertreten.⁴⁴ Die Fotografie zeigt eine sitzende junge Frau, im Winkel vor dem Selbstbildnis eines historischen Meisters im Louvre. Der junge Maler schaut von seiner Staffelei seitlich scheinbar in den Betrachterraum des Museums, wirklich aber – so der Usus des Sujets – in einen unsichtbaren Spiegel,

43 Klemm 1986 (s. Anm. 3), S. 137.

44 Klemm 2007 (s. Anm. 3).

die Sehhilfe für das Bildnis vor ihm. Das komplexe Motiv einer gemalten gegenüber einer fotografierten Person, welche beide eine Fotografie umschließt, das Spiel mit Wirklichkeitsebenen und Kunsträumen, die verfremdende Gegenrichtung der Blick- und Körperwendungen spielen, auf komplexe Weise verschränkend, auch auf die Medien des Malers Fritz Klemm und seiner Tochter an.

Klemm gab diesem Buch ein Rahmenwerk signalartig erster und abschließender Bilder mit, die zentralen Themen des Hauptteils Leitsymbole liefern und sich teilweise auf solche real- oder medienkritisch offene Perspektiven beziehen. Selbst der Schutzumschlag spielt hier mit. Einst hatte sie den – androgynen und transvestiten – Artisten im Spiegel zwischen Kunstschein und Menschsein, Glamour und Garderobenenge einem gestürzten spanischen Stierkämpfer mit Pferd im *Großen Welttheater* gegenübergestellt,⁴⁵ selbsternannte Sieger und viele Verlierer auf Straßenbühnen getroffen. Spontan denkt man an verwandte Vorhänge bei der zart schattierten Faltenlandschaft, die über das ganze Umschlagblatt niederfällt. In der Tat erinnert eine Beischrift zum letzten Katalogblatt mit demselben Motiv an die Bühnenmetapher: ein kleiner Gruß, ein kleiner Abschied. Zu sehen ist jedoch ein Stück von Christos *Verhüllung* des Deutschen Reichstages 1994, die auf die Geschichte des Baus und des Ortes an der ehemaligen weltteilenden Grenze und seine neuen Chancen hinwies, hier also gleichzeitig auf Klemms Verstrickung in diese Motive. Ein Verkleidungswerker tritt durch einen Spalt auf das obere Halteseil, gemahnt mit zirzensischer Sicherheit an die Planungs-, Handwerks- und Gestaltungsleistung des Werks.

Einen Auftakt für die Bildsequenzen des Inneren liefert das politische Initiationsgespräch zwischen Brandt und Brechnew 1973 (siehe oben), einen Abschluss das Bildnis Hans Georg Gadamer, erinnernd an seine komplexe Theorie verschränkter Rezeptionsstufen geschichtlichen Verstehens (*Wahrheit und Methode*), einen Abschluss hier, wenn man sie von der Kunst- auf die Geschichtshermeneutik überträgt, wie es Reinhart Kosellecks Begriff einer *Zukunft des Vergangenen* tat.⁴⁶ Einen dritten ‚Abschluss‘ stiftete Klemm dem Buch mit dem letzten eingefügten FAZ-Artikel über den Politiker Joseph Beuys, einen dritten Auftakt mit dem inneren Titelbild des Künstlers Beuys beim Aufbau seiner Installation *Hirschdenkmäler* im Lichthof des *Martin-Gropius-Baus* 1982, Haus auch dieser *Retrospektive 2014*. Der Politiker Beuys wird vorgestellt mit seinem Gesprächsengagement bei Studenten und Menschen vieler Lebens- und Denkrichtungen als wichtiger wissenschaftlicher und politischer Arbeit, einem Beitrag zu *gesellschaftsverändernden Prozessen durch direkte Demokratie* anstelle des Parteienstaats, wo jeder nur an den nächsten Wahlkampf denke (FAZ. 22. 1. 1972, *Retrospektive 2014*, S. 309) „Wir meinen ja nur, daß sozusagen neue Gedanken zum Staatsbegriff in Konkurrenz treten zu dem, was besteht (,) und [daß sie] sich bewähren müssen, ganz einfach. In diesen Gedanken sogenannter Erweiterung des Kunst-, des Wissenschafts- und des Politikbegriffs durch die Soziale Plastik (dieser soziale Orga-

⁴⁵ Klemm 1986 (s. Anm. 3), S. 50f.

⁴⁶ Reinhart Koselleck, „Vergangene Zukunft der frühen Neuzeit und Standortbindung und Zeitlichkeit“, in: ders., *Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main 1979, S. 17–37 und S. 176–207.

nismus als Lebewesen...das ist die Idee des Gesamtkunstwerkes (,) in dem Jeder Mensch ein Künstler ist)⁴⁷ klangen 1972 Gedanken der Studentenbewegung an, die man nun in Klemms *Retrospektive 2014* auch als scharfe Kritik am Staatskonzept der DDR und früheren Diktaturen lesen kann. Jeder Mensch ein „potentieller Künstler“ (Beuys) klingt nicht allzu fern dem Ruf „Wir sind das Volk“ der – fast – gewaltlosen Leipziger Revolution von 1989. An der Berliner Mauer und Grenze, Ort einer *Sozialen Skulptur* von besonderer Spannung, sei es ihm wichtig, als Künstler zu arbeiten, sagte Beuys 1982 zu seiner Installation *Hirschenkmäler* für die vorab von *Jungen Wilden* (Malern) beschickte Ausstellung *Zeitgeist*.⁴⁸

Berühmtestes Pendant der Arbeit war die Installation *Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch*. Von mythischen Analogien der Symbole *Blitz* und *Hirsch* sowie häufigen Hirschzitate und Selbstbezügen in Beuys Zeichnungen leiteten Interpreten die Sinnbilder numinoses „Licht geistiger Erleuchtung“ und „Energie“ für das „heilige Tier“ sowie eine Spannung zur elementaren Natur, ein Schöpfungssymbol zurück bis in früheste Zeiten in den beigefügten „Urtieren“ her.⁴⁹ Der Hirsch lebt mit Naturzyklen, wechselt jährlich sein Geweih. Zu *Hirschenkmäler* gehörte ein Berg aus Lehm, „Stoff der Erde, ... Untergrund, auf dem wir stehn und aus dem wir den Planeten nach den furchtbaren Vetotungen wieder zum Leben erwecken werden“.⁵⁰ Beuys über den Hirsch: er „erscheint in Zeiten des Leids und der Gefahr. Er bringt ein besonderes Element mit sich: das warme positive Element des Lebens. Gleichzeitig ist er mit geistigen Kräften und Einsichten begabt, und er ist der Begleiter der Seele“.⁵¹ *Hirschenkmäler* seien Akkumulationsorte, „an denen Menschen und alle anderen Geister sich treffen, um gemeinsam zu arbeiten und dabei die entscheidenden Gesichtspunkte zu besprechen, die nötig sind, den Kapitalbegriff und damit die Weltlage in die richtige Form zu bringen. Das kann man natürlich ohne Hirschenkmäler nicht“.⁵² Von den eingangs genannten politischen Entwicklungen bis zur Stimme dieses Querdenkers, von Land und Umwelt einfacher Menschen bis zu James Turrells faszinierendem Land-Art-Projekt *Roden Crater* (286f.) oder dem Licht als bildnerischer Quelle lassen sich Gedanken Klemms zu diesen Ideen und Sinnbildern vorstellen – sofern sie Beuys' primitive Materialien und eigenwillige Fantasien akzeptiert.⁵³

So entstand in der exzellenten Ausstattung und Abbildungstechnik des Nimbus-Verlages ein wesentlicher Beitrag zur visuellen Geschichte der Bundesrepublik

47 Beuys' Text zu *Hirschenkmäler*, in: *ZEITGEIST*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 1982, S. 85.

48 Mark Rosenthal, *Joseph Beuys. Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch*, Frankfurt am Main 1991, S. 8.

49 So Mark Rosenthal, ebd. S. 7–22 passim. Eva Czichok, „Joseph Beuys' Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch“, in: Werner Stehr und Johannes Kirschenmann, *Materialien zur documenta 8*, Kassel 1987, S. 61–63. Vgl. Beate Elsen, *Studien zu den Prinzipien der Installationen von Joseph Beuys*, Diss. Bonn 1992, S. 56ff., 117ff.

50 Beuys 1982 (s. Anm. 47), S. 85.

51 Zit. bei Rosenthal 1991 (s. Anm. 48), S. 18. Vgl. den Hirsch in Dürers Kupferstich *Der Heilige Eunstachius* (Hubertus), um 1501, und seine romantische Rezeption in Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, Kapitel II,2 (1798), hrsg. von Marianne Thalmann, München 1964, S. 69f.

52 Beuys 1982 (s. Anm. 47).

53 Beschreibung *Roden Crater* in Klemm 2007 (s. Anm. 3), S. 13ff.

vor und nach der Einheit mit Ausblicken nach Osten, zur Geschichte von *Bilder und Zeiten der Frankfurter Allgemeinen*; eine persönliche Retrospektive, zu der Klemms Parallelbände gehören (s. Anm. 3); ein herausragendes Werk des politisch-ikonografischen und sozialkritischen Lichtbilds in Deutschland. Hans-Michael Koetzle steuerte einen kenntnisreichen Essay über ihren fotografischen Werdegang, Durs Grünbein ein einfühlsames Freundeslob bei. Gegenüber Textversuchen in *Unsere Jahre* überzeugt die glücklichere Lösung, Originalseiten der FAZ mit Klemms Bildern wiederzugeben, bleibt aber nicht ohne Desiderat. Einige Textbeiträge wie Bohrrers genannte Polemik zu 1989 sind allzu sehr den Erregungen der Stunde geschuldet und lassen Klemms Stellung dazu nicht erkennen; der Text eines Salonreporters zum Breschnew-Besuch 1973 wurde wegen der Bilder gewählt, verrät aber nichts über die eigentliche Bedeutung des Treffens. Die stellenweise Spannung zwischen Politführern im Bild und Sozialbeobachtung der Straße bleibt unerklärt; zudem sind Politperspektiven etwa in Indien, Rußland und Teilen Afrikas der 1970er und 1980er Jahre weitgehend Geschichte, erfahren aktuelle Wendungen gerade in dieser Zeit. Apartheidsprobleme der USA sind auf dem Papier, aber nicht in Wirklichkeit überwunden. Eine zeitgeschichtliche Begleitskizze zu diesem ganzen Abschnitt wäre wünschenswert. Bei ihrem großen Interesse an neuerer deutscher Geschichte greifen sporadische, oft einseitige Hinweise auf Kultur, Kunst und Literatur, auf Jugendbewegungen und Einzelinitiativen des ost-westlichen Austauschs der DDR, etwa der 1970er und 1980er Jahre, auch in *Blick nach Osten* zu kurz. Notizen zu der inzwischen ansehnlichen Literatur des Themas, zu den laufenden Initiativen etwa Karin Thomas', Eckert Gillens und Sigrid Hofers, wären eine erste Hilfe, auch dieser Essay fehlt. Zwar entzog sie sich all diesen Problemen dadurch, dass ihre Bände in leichter Variation nur den Titel *BILDER* erhielten, ist das bei soviel Redlichkeit im eigenen Sujet die wirkliche Lösung? Wer die medienkritisch gespiegelten Kunstwerke des letzten Teils ohne Namen und Daten zeigt, setzt auf ein suggestives Gespür für das Gemeinte oder die persönliche Assoziation; schon der interessante historische Bogen zwischen Kunstmotiv und Gegenwart (Canova, Delacroix und so weiter) verlangt ein hohes Bildungsniveau und schließt Viele von der Erkenntnis dieser medienkritischen Arbeit aus. Auch das Titelbild von Beuys mit *Hirschenkmalen* bleibt Vielen ohne Erklärung stumm oder wird falsch gedeutet. Warum nicht gelegentlich ein persönlicher Erlebnisbericht von diesem und anderen Plätzen wie Chillidas Skulptur am Meer bei San Sebastian oder Calders Mobile am Hang des vielseitigen Landhausmuseums Luisiana (Humlebaek/Kopenhagen) (286/87)? Hier kann die Schwarz-Weiß-Fotografie einmal die Atmosphäre des Ortes nicht wiedergeben. Hier aber sind häufig stürmende Kinder am Meer, die geheimste Utopie ihrer bildnerischen Arbeit, zu treffen (170).⁵⁴

REINER ZEEB
Augsburg

⁵⁴ Klemm 2009 (s. Anm. 3), S. 40f. und 180 Vgl. ihr erstes Buch: Sabine Gerbaulet und Barbara Klemm, *Grundschule, Kinderschule*, Kronberg 1977.