

Pressemitteilung
28. Februar 2024

Blick in die Zeit – Alter und Altern im photographischen Porträt

Eine Ausstellung der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur der Sparkasse KölnBonn

Mit Werken von Christian Borchert, John Coplans, Imogen Cunningham, Deanna Dikeman, Jess T. Dugan / Vanessa Fabbre, Albrecht Fuchs, Katja Kerstin Hock, Manfred Jade, Evi Lemberger / Maria Göckeritz, Andreas Mader, Helga Paris, Natalya Reznik, Martin Rosswog, August Sander, Cindy Sherman, Daniel Schumann, Wilhelm Schürmann und Larry Sultan

Laufzeit: 2. März – 7. Juli 2024

Pressepreview am Mittwoch, 28. Februar um 11 Uhr

Eröffnung: Freitag, 1. März 2024 um 19 Uhr (begrenzte Teilnehmerzahl, leider ausgebucht!)

Zur Ausstellung wird ein umfangreiches Rahmenprogramm (<https://photographie-sk-kultur.de/programm/fuehrungen-und-veranstaltungen>) angeboten mit öffentlichen Führungen sowie Rundgängen zu speziellen Themen und für verschiedene Zielgruppen, z.B. für Kinder oder für Erwachsene in ukrainischer Sprache. Außerdem gibt es einen Thementag sowie ein Filmprogramm (www.sk-kultur.de/blick/tickets).

Die Ausstellung zeigt 18 Positionen und umfasst Photographien seit Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart. Am Beispiel des Porträts, in seriell angelegten Projekten nähern sich PhotographInnen verschiedener Generationen und Herkunft den vielen Facetten des Phänomens „Alter und Altern“ an.

Leben bedeutet vor allem Entwicklung und impliziert damit Veränderung und Altern. Was dabei als Fort- oder Rückschritt empfunden wird, hängt von individuellen und gesellschaftlichen Wertmaßstäben ab. Demgemäß mannigfaltig sind die Vorstellungsbilder, die in der Kunst und Photographie ihren Ausdruck finden. Die Photographie ist speziell geeignet, sich mit zeitbedingten Aspekten auseinanderzusetzen. Sie gibt dem Alter und dem Altern ein Gesicht und konfrontiert mit vielerlei Fragen: Wie spiegelt sich Lebenserfahrung im Aussehen, in der Physiognomie, in der Haltung älterer Menschen? Welche Persönlichkeit, welche Eigenschaften strahlen die Abgebildeten aus? Welche gesellschaftlichen Rollen vermitteln sich im Bild? Verändern sich die Gesten vor dem Hintergrund unterschiedlicher Entstehungszeiten und Aufnahmeorte? Wie ist die Einstellung zum Tod?

So bildet August Sander in eindrucksvollen, Anfang des 20. Jahrhunderts entstandenen Porträts betagte Menschen einer ländlichen Bevölkerungsschicht ab, in denen sich Standesbewusstsein, Lebenserfahrung sowie auch die Lebensbedingungen einer längst

vergangenen Epoche spiegeln. Sander selbst ist in der Ausstellung in einem Altersbildnis, erstellt 1960 von der amerikanischen Künstlerin Imogen Cunningham, zu sehen. Auch in jüngeren Exponaten wie von Martin Rosswog und Albrecht Fuchs tritt insbesondere das Moment der Lebenserfahrung stark hervor. Jedes ihrer Werke ist eine Würdigung der Porträtierten und des von ihnen Erreichten.

Wie ambivalent das Verhältnis unserer Gesellschaft zum Altern sein kann, zeigt ein Bildnis der Künstlerin Cindy Sherman. In ihrem Rollenporträt schlüpft sie in die Haut einer Dame der urbanen höheren Gesellschaft, die Altersspuren durch Make-up, Kleidungsstil und Attitüde sorgsam zu verdecken versucht. Natalya Reznik betont in ihren, an altmeisterliche Gemälde erinnernde Porträts von Frauen höheren Alters gerade deren individuelle Attraktivität. Deutlich schonungsloser und selbstironisch geht John Coplans mit dem Thema um. In großformatigen Schwarz-Weiß-Photographien zeigt er seinen gealterten, nackten Körper in unmittelbarer Nahaufnahme, ganz ohne Beschönigungen.

Äußerliche Veränderungen von Menschen und Orten zeigen sich besonders klar in photographischen Langzeitprojekten, in der Ausstellung unter anderem vertreten mit Arbeiten von Andreas Mader, Deanna Dikeman und Christian Borchert. Vor allem in der Familie oder im Freundeskreis gegenüber wiederkehrenden Personen und Situationen kommt man dem Wandel, auch dem Abschied von geliebten Momenten und Menschen, auf die Spur. Wie unterschiedlich sich Lebensumstände im Alter darstellen können, zeigen die Photographien von Larry Sultan, Wilhelm Schürmann und Helga Paris. Während Larry Sultan einen sehr persönlichen Blick auf seine Eltern – und damit auch auf sich selbst –, ihre ökonomischen Möglichkeiten und emotionalen Befindlichkeiten wirft, dokumentiert Helga Paris im Ostberlin der 1980er-Jahre die Lebensumstände in einem Altersheim. Etwa im gleichen Zeitraum ist Wilhelm Schürmann in Dortmund dem Lebensmilieu einer Generation auf der Spur, vor dem Hintergrund einer von der Montanindustrie geprägten Umgebung. Die starke Einwirkung von historischen Ereignissen auf Lebensläufe zeigt das intensive filmische Porträt, das Evi Lemberger und Maria Göckeritz von Irene Eber, die als Kind Deportation und Vertreibung durch die Nationalsozialisten erleiden musste, erstellt haben.

Und schließlich wird in der Ausstellung mit den Werkreihen von Daniel Schumann, Katja Kerstin Hock und Manfred Jade das Thema Abschied, Sterben und Tod feinfühlig in Erinnerung gerufen. Zweifellos zeigt sich, dass der Lauf der Zeit jene Einheit ist, die als fundamentale Größe Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft definiert. In ihr bietet die Photographie Mess- und Haltepunkte, die der Orientierung dienlich sind.

zeitgleich zu sehen:

Jem Southam: The Pond at Upton Pyne

Eine Ausstellung in Kooperation mit dem Künstler

Die Serie von Jem Southam zeigt die zyklische Veränderung eines Teiches und seiner Umgebung in Upton Pyne, Devon, England. Der Teich ist nicht natürlichen Ursprungs, sondern geht auf eine stillgelegte Manganmine aus dem 18. Jahrhundert zurück, ein Gebiet, das lange Zeit vernachlässigt wurde.

Für die narrative Serie, die zwischen 1996 und 2002 entstand, entwarf Southam drei Teile: Der erste zeigt den Teich zu einer Zeit, als ein Mann daran arbeitete, das kleine Gebiet in ein romantisches Paradies für seine Familie zu verwandeln. Nachdem der Mann das Dorf verlassen hatte, verwilderte das Gebiet. Der zweite Teil ist der Arbeit des nächsten

Bewohners gewidmet, der sich dem Teich später annahm. Er ließ sich von einer anderen Vision leiten und verwandelte den Ort in einen Ort der Erholung und Freizeitgestaltung, indem er beispielsweise neue Hütten, Tische und Schaukeln aufstellte. Der kurze dritte Teil von Southams Studie beschäftigt sich mit der umgebenden Landschaft.

Jem Southams Bildserie, die sich auf einen „Mikrokosmos“ konzentriert, ist sowohl eine allegorische Geschichte darüber wie unsere Träume unser Handeln beeinflussen, als auch eine Reflexion über Aspekte der historischen und soziokulturellen Entwicklung der postindustriellen westlichen Welt.

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Im Mediapark 7, 50670 Köln, Tel.: +49 221/888 95 300, E-Mail: photographie@sk-kultur.de, www.photographie-sk-kultur.de

Eintritt: 6,50 € (ermäßigt 4 €), erster Montag im Monat freier Eintritt!

Am ersten Donnerstag im Monat geöffnet bis 21 Uhr, ab 17 Uhr freier Eintritt: Es finden besondere Programmpunkte statt.

Öffnungszeiten: täglich außer mittwochs von 14 bis 19 Uhr

Geschlossen: 29. März (Karfreitag), alle anderen Feiertage geöffnet.

Öffentliche Führungen finden wöchentlich jeweils sonntags um 15 Uhr statt. Thematischer Schwerpunkt jeweils am ersten Sonntag des Monats, siehe Homepage.

Presserückfragen unter Tel. 0221 – 888 95 105, E-Mail: pr@sk-kultur.de

Die Pressebilder finden Sie zum Download: www.sk-kultur.de/presse/blick

Christian Borchert

1983/84 erhält der Photograph Christian Borchert (1942–2000) vom Kulturbund der DDR eine Förderung für sein Projekt *Familienporträts*, an dem er fortan mit den Mitteln der Schwarz-Weiß-Photographie arbeitet. Zehn Jahre später ermöglicht ihm ein Arbeitsstipendium des Kunstfonds Bonn, das Thema erneut aufzugreifen. In der dazwischen liegenden Zeit hatte sich historisch Entscheidendes ereignet. 1989 wird das Ende der DDR besiegelt, es folgt die Wiedervereinigung von Ost- und Westdeutschland.

In den 1990er-Jahren sucht Borchert erneut viele der ihm schon bekannten Familien auf, die er bereits Anfang der 1980er-Jahre in ihren privaten Wohnräumen porträtiert hatte. Wiederholt nutzt er die lebensnahen Kulissen, die für die Abgebildeten einen ihrem Leben entsprechenden Aufnahmeort darstellen und so auch Geschmacksvorstellungen und ökonomische Möglichkeiten erahnen lassen. Im Vergleich der Bilder aus den verschiedenen Jahrzehnten lässt sich vor allem feststellen, dass die Zimmer und die von ihnen ausgehenden Atmosphären relativ ähnlich sind. Was sofort ins Auge fällt, sind die Veränderungen der Familienmitglieder. Um ein Jahrzehnt älter geworden und bisweilen in neuer Konstellation, verweisen sie darauf, dass sich Lebensumstände und Aufgaben gewandelt haben, nicht zuletzt auch als Folge einer sich verändernden Gesellschaft.

Christian Borchert hat mit diesen Bildpaaren eine eindrucksvolle Serie zwischen Zeitanalyse und psychologischer Ausleuchtung geschaffen.

John Coplans

Ende der 1970er-Jahre beginnt der amerikanische Künstler, Autor und Kurator John Coplans (1920–2003), seinen eigenen Körper mit den Mitteln der Schwarz-Weiß-Photographie zu untersuchen. In einem Interview von 1994 äußert er sich dazu wie folgt: „Ich habe das Gefühl, dass ich lebe und einen Körper habe. Ich bin 70 Jahre alt und im Allgemeinen sehen die Körper 70-jähriger Männer so wie meiner aus. Das ist ein vernachlässigter Gegenstand. Wenn ich diese kulturelle Gegebenheit akzeptiere, bin ich ein toter Mann. Also benutze ich meinen Körper und sage mir, auch wenn es ein 70 Jahre alter Körper ist, kann ich ihn äußerst interessant machen.“ (Vgl. *A Body. John Coplans*, Interview mit Robert Berling, New York: powerHouse Books, 2002, S. 175).

Ausschnitthaft, in Nahaufnahme fotografiert und überlebensgroß vergrößert, hat Coplans Bildwerke von unentrinnbarer Direktheit geschaffen. Doch gerade diese Anmutung von Hyperrealität wirft Fragen zur Relation von Wahrnehmung, Bedeutung und Bewertung auf; Fragen danach, ob das, was wir sehen, zwangsläufig immer dem entspricht, was das Betrachtete an Informationen bereithält, und welche Aspekte der Rezeption zugrunde liegen. Mit seinem provokativen und direkten Stil der Auseinandersetzung mit dem Körper durchbricht John Coplans nicht zuletzt durch seine teils humorvollen Posen das Tabu des Alters.

Imogen Cunningham

Als die Photographin Imogen Cunningham (1883–1976) ihr Projekt *After Ninety* beginnt, ist sie selbst schon um die 90 Jahre alt. So ist dieses Vorhaben auch eine Konfrontation mit ihrer eigenen Lebenssituation. In ihren Bildern reflektiert sie eindrucksvoll, was Alter und Altsein für den Einzelnen bedeuten können, welche Möglichkeiten die Gesellschaft für diese späte Lebensphase zulässt.

Die Menschen, die die Photographin vor die Kamera gebeten hat, gehören teils zu ihrem privaten oder beruflichen Umfeld, teils hat sie sie in Krankenhäusern oder in anderen Einrichtungen angetroffen. So beispielsweise Irene „Bobbie“ Libarry, die ganz selbstverständlich ihren tätowierten Körper zeigt, oder die Pianistin Martha Ideler, 94 Jahre alt, die eine Krebsoperation überstanden hat. Individualität, Menschlichkeit und Selbstakzeptanz gehören zu den Parametern, die Imogen Cunningham ihren Porträts zugrunde legt und die in den Bildnissen von *After Ninety* zu einer besonderen Tiefe gelangen.

Die Photographin selbst hat – das zeigt nicht nur diese Werkreihe – bis ins hohe Alter gearbeitet, eigenständig in ihrem Haus in San Francisco gelebt und vielfältige Interessen und Kontakte gepflegt. Eine enge Bindung hatte Imogen Cunningham zu ihrem Vater, den sie 1936 im Alter von 90 Jahren photographiert hat. Er unterstützte sie nachhaltig in ihrem Berufswunsch, Photographin zu werden; eine Tätigkeit, die sie zeitlebens erfolgreich und anerkannt ausführt. 1960/61 reist Imogen Cunningham durch Europa und besucht bei dieser Gelegenheit August Sander in Kuchhausen. Auch das damals entstandene Porträt Sanders hat sie in ihr Projekt *After Ninety* aufgenommen.

Deanna Dikeman

„27 Jahre lang photographierte ich den Abschied von meinen Eltern, wenn ich mich nach einem Besuch bei ihnen in Sioux City, Iowa, wieder auf den Weg machte. Es begann 1991 mit einem schnellen Schnappschuss und bei jedem Abschied setzte ich dies fort. Ich hatte nie vor, daraus eine Serie zu machen. Ich habe diese Aufnahmen gemacht, um mit der Traurigkeit des Abschieds umzugehen. Nach und nach wurde daraus unser Abschiedsritual. Es schien mir ganz natürlich, die Kamera zu benutzen, denn während ich dort war, hatte ich jeden Tag photographiert. [...]

Aus dem Jahr 2009 gibt es eine Photographie, auf der mein Vater nicht mehr zu sehen ist. Er verstarb wenige Tage nach seinem 91. Geburtstag. Meine Mutter winkte mir weiterhin zum Abschied. Mit jedem weiteren Mal wirkte sie verlorener. Im Jahr 2017 musste meine Mutter in ein betreutes Wohnen umziehen. Ein paar Monate lang photographierte ich unseren Abschied an ihrer Wohnungstür. Im Oktober 2017 verstarb sie. Nach ihrer Beerdigung machte ich noch eine Photographie von der leeren Einfahrt des Hauses. Zum ersten Mal in meinem Leben winkte mir niemand zurück.“

Mit diesen Worten beschreibt die amerikanische Photographin Deanna Dikeman (* 1954) die Entstehung ihrer berührenden Serie *Leaving and Waving*. Aus einem gegenwärtigen Erfahrungsmoment heraus entwickelt und über einen langen Zeitraum verfolgt, führt sie das Vergehen von Zeit in aller Unmittelbarkeit vor Augen. Dies zeigt sich nicht nur in der zunehmenden Veränderung der Eltern, sondern auch im Heranwachsen des Enkelsohns als Verweis auf die Zukunft.

Jess T. Dugan und Vanessa Fabbre

Mehr als fünf Jahre haben Jess T. Dugan (* 1986) und die Sozialwissenschaftlerin Vanessa Fabbre an ihrem Projekt über ältere Personen mit transsexueller oder nicht-konformer geschlechtlicher Identität gearbeitet. Dugan, die für die Photographien, und Fabbre, die für die Interviews verantwortlich zeichnet, sind dafür durch zahlreiche Regionen der USA gereist, waren in Kleinstädten wie in Metropolen und haben in Frage kommende Personen aufgesucht und ihre unterschiedlichen Lebensentwürfe, Lebensgeschichten und -erfahrungen dokumentiert. Die Aufzeichnungen sind in der Publikation *To Survive on this Shore*, Kehrer Verlag 2022, erschienen und in Ausstellungen bislang überwiegend in Amerika vorgestellt worden.

Die Feststellung, dass diesem Aspekt weder in der Altersforschung noch in den entsprechenden Communities eine tiefergehende Beachtung zugekommen ist, hat Dugan und Fabbre zu ihrem Vorhaben bewogen. Dies gilt auch für den Bereich des photographischen Porträts, wo positive Bilder von älteren Transgender-Personen ebenfalls kaum zur Verfügung stehen. Jess T. Dugan, die sich auch als Aktivistin versteht, betont, dass die Porträts in engem Austausch mit den Dargestellten zu Hause oder an einem anderen vertrauten Ort entstanden sind. Sie bevorzugt natürliches Licht, ihre Kamera verwendet sie zumeist mit Stativ. Das Resultat sind einfühlsam komponierte Individualporträts von großer Konzentration und Ausdruckskraft. Die Persönlichkeit wird ins Zentrum gerückt, um die vielfältigen Lebenserfahrungen im Moment der Aufnahme zu fokussieren.

In den Bildern kommt eine überzeugend humanistische Haltung zum Tragen, die das gesellschaftliche Interesse am Mitmenschen, sei dieser noch so fremd, zu wecken sucht. Geschlechtliche Identität und Vielfalt, Fragen der Migration, Ethnie, der Konstitution, des Alters – all diese womöglich sich vermischenden Aspekte stehen im Hintergrund der Porträts. Vor allem die Menschen, die seit den 1970er-Jahren neue Wege gegangen sind, werden in den Bildern von Jess T. Dugan als Vorreiter für eine liberalere Welt vorgestellt.

Dee Dee Ngozi, 55, Atlanta, GA

Mein zweiter Vorname ist Ngozi, was Gottes Segen bedeutet. Eines Abends sprach ich in der Kirche über mein Leben mit HIV. Da sprang ein afrikanischer Prediger auf und rief: „Du bist Ngozi!“ Ich fragte: „Was bedeutet das?“ Er antwortete: „Es bedeutet Gottes Segen. Du hast Gottes Segen.“ So nahm ich diesen Namen an, beantragte die Namensänderung und nahm gleichzeitig den Nachnamen meines Mannes an. Wir heirateten, ich habe Grünkohl mit Haxe serviert und Kuchen gebacken, und mein Mann freut sich nach 25 Jahren, die wir zusammen sind, immer noch wie ein Schneekönig darüber.

Diese wirkliche und vollständige Erkenntnis, warum ich anders war, ist möglich, weil ich der Welt meine Seele offenbart habe. Ich wusste nicht, wie Gott darüber dachte, aber ich bin gläubig und habe einen tiefen spirituellen Hintergrund. Ich spreche ständig mit dem Heiligen Geist, der mich von der Lower West Side, wo ich Sexarbeiterin war, ins „Weiße Haus“ gebracht hat.

Wir gründeten das erste Transministerium in unserer Gemeinde und ich saß mit all den anderen Müttern im Müttervorstand. Eines Tages bat mich Mutter Gladys, zu einem der Treffen zu kommen. Nach dem Treffen, nach der Kirche, ging Miss Gladys kurz ins Büro, um etwas zu erledigen. Da umringten mich die anderen und fragten: „Was gibt dir das Recht, hier im Mütterausschuss zu sein? Wir verstehen das nicht.“ Ich antwortete: „Weil ich die Mutter derer bin, die man nicht lieben kann. Derjenigen, denen man keine Mutter sein kann, die man jeden Tag auf die Straße wirft. Das sind meine Kinder. Die, die man wegwirft. Deshalb bin ich hier.“ Man konnte eine Stecknadel fallen hören, so still war es. Danach akzeptierten sie mich und luden mich ein: „Komm Mädchen, setz dich.“

Ich stelle mir vor, ich würde wegen meines HIV in die Klinik gehen und dort tätig sein, Patienten begleiten, sie zum Auto bringen, Kirchenlieder singen. [...] Es muss Gott gewesen sein, der mich zu dieser Klinik brachte, wo ich einen eigenen Schreibtisch habe und mein eigener Chef bin. Ich kann als ich selbst zur Arbeit gehen. Am ersten Tag steige ich mit meiner kleinen Aktentasche und meinem kleinen Anzug mit all den anderen Leuten, die auch zur Arbeit gehen, in den Zug. Als ich am Eingang der Klinik ankomme, hält mich der Heilige Geist an und sagt: „Schau auf die andere Straßenseite.“ [...] Ich sehe wie ein Blitzlichtgewitter Bilder von mir, wie ich an dieser Ecke in Autos ein- und aussteige. Ich erinnere mich, dass ich früher andere Mädchen von dieser Ecke verjagt habe. Das war meine Ecke. Er sagt: „Schau, wie lange es gedauert hat, bis du die Straße überquert hast.“ Ich hätte genau dort auf diesem Bürgersteig zusammenbrechen können. Jetzt hat sich der Kreis geschlossen.

Zitiert nach: Jess T. Dugan und Vanessa Fabre: *To survive on this shore*, Heidelberg: Kehrer, 2022, S. 52

Duchess Milan, 69, Los Angeles, CA

Ich weiß nur, dass ich ich bin. Ich denke nicht in Begriffen wie Titel oder Normen und all das. Es spielt für mich keine Rolle. Ich bin nur ich selbst und das bin ich. Ich bin mit mir im Reinen. Es ist das wunderbarste Gefühl der Welt, weil du es nie eilig hast, irgendwohin zu gelangen, um irgendjemandem zu beweisen, dass du der bist, von dem du weißt, dass du es bist. Ich weiß, wer ich bin, und was andere Leute über mich denken, ist nicht meine Sache. Das bin ich also. Ich identifiziere mich als die Duchess.

Ich wusste, dass ich meine Familie verlieren könnte, dass die Leute mich ablehnen könnten. Aber ich nahm das in Kauf und dachte: „Wenn ich diesen und jenen verliere, aber mich selbst dafür behalte, dann ist das alles, was zählt. Das ist alles, was zählt, denn ich werde kein Leben für andere Menschen führen, in dem ich unglücklich bin. Warum? Es macht keinen Sinn.“ Also gab ich mein Geld aus und ließ es darauf ankommen. Meine Familie hat mich akzeptiert. Langsam aber sicher haben sie mich akzeptiert. Ich hatte Kinder um mich herum, war auf allen Hochzeiten, allen Beerdigungen. Es ist eine Situation, in der mich alle einfach so annehmen, wie ich bin. Es ist nicht mal mehr ein Thema. „Ach, du meinst sie? Ach, das ist nur die Tante.“

Meine Großmutter kam vom Land und sie hatte eine Menge an Sprüchen parat. Ich habe mein Leben lang immer gehört: „Es ist, wie es ist. Es ist, was es ist. Wenn man Tomaten pflanzt, wird man auch Tomaten ernten. Man pflanzt keine Paprika und sucht dann nach Tomaten.“ Das allerdings machen so viele! Am Schluss haben sie Paprika und sagen: „Das gefällt mir aber nicht.“ Natürlich nicht, denn du wolltest ja eigentlich Tomaten. Also mache besser gleich das, was du fühlst!

Meine Mutter sagte, wenn du stirbst, stehst du am Ende da und sagst: „War ich meiner selbst würdig, um zu wissen, dass ich mich gemocht habe?“ Ich mag mich. Ich werde dem ganzen Himmelschor sagen, dass ich mich mag. Weißt Du, ich tue niemandem weh, ich tue niemandem Unrecht. Ich habe mich mit allem befasst, was ich konnte, so viel ich konnte. Also finde es einfach in dir selbst und nimm dir Zeit mit dieser Person in dir. Fehler, Mängel, Wünsche, alles, es spielt keine Rolle. Wir werden nicht alles bekommen. Keiner von uns bekommt alles. Aber was wir haben, können wir zum Strahlen bringen. Wir können es polieren, bis es blendet.

Zitiert nach: Jess T. Dugan und Vanessa Fabre: *To survive on this shore*, Heidelberg: Kehrer, 2022, S.

Hank, 76, und Samm, 67, North Little Rock, AR

Samm: Hank wusste nicht, dass sie eigentlich ein Mädchen ist, bis sie ungefähr 11 oder 12 Jahre alt war. Sie war immer der Junge in der Familie. Wenn Thanksgiving war, kochten Mom und die Mädchen das Abendessen, während sie und Dad auf die Jagd gingen. Ihre Mom passte sogar ihre Kleidung an. [...] Die Mädchen bekamen Blue Jeans mit Reißverschluss an der Seite, aber Hank bekam immer die mit dem Hosenschlitz vorne. [...]

Hank: Aber sie nannten mich nicht „er“ oder „ihn“, sie nannten mich einfach Hank.

Samm: Sie wussten, dass Hank anders war als ihre Schwestern, und Hanks Vater war, glaube ich, glücklich darüber, diesen „Jungen“ zu haben, und Hanks Mutter hatte nichts dagegen. Ihr Vater schickte sie in Boxkämpfe mit älteren Jungen und er war wirklich stolz. [...] Das war einfach so.

Hank: Weißt du, auch früher gab es immer Leute wie mich. Die Leute erwarteten einfach, dass wir „unverheiratete Tanten“ oder „fancy boys“ werden würden, und niemand hat dich jemals damit konfrontiert. Mein Dad sagte Dinge wie: „Ach, die wird nie heiraten.“ Wenn ich das heute hören würde, wäre mein Gedanke: „Aha, er teilt ihnen mit, dass ich gay bin. [...] Als ich 12 war, entschieden meine Eltern, dass es Zeit für mich würde, ein Mädchen zu sein. Das war eine sehr anstrengende Sache für mich, weil ich natürlich keines sein wollte. Sie fingen also an, mich zu einem Mädchen zu machen, aber meine Identität stand da schon fest. Ich war ganz ich. Ich sage immer: „Ich bin nur Hank. Ich bin nicht er, ich bin nicht sie, ich bin nur Hank. Ich bin, was ich immer war.“ [...] Später, mit 21, ging ich zum Militär, was mich von ihnen und allem entfernte.

Samm: Es gab Punkte beim Militär, die sehr schwierig waren. Sie wurde auf Homosexualität hin geprüft und psychiatrisch untersucht. Schließlich schrieb die Armee, dass „sie zwar ein hübsches Gesicht habe, aber sonst sehr männlich sei“.

Hank: Ich habe das Militär geliebt, aber wegen des ganzen Stresses mit den Ermittlungen dachte ich, dass es dort keine Zukunft für mich gibt. [...]

Samm: Irgendwann brachten sie es zu einem Ende. Sie sammelten all ihre Beweise, nur um herauszufinden, dass sie nichts gegen sie in der Hand hatten.

Hank und ich sind seit 44 Jahren zusammen. Wir begegneten uns nach ihrer Zeit beim Militär durch ein paar Lesben aus Chicago, die ich kannte. [...] Hank war anders als alle anderen, die ich je in meinem Leben getroffen hatte. Ich wusste, dass sie für den Rest meines Lebens bei mir bleiben würde. Da war diese unmittelbare Verbindung, die immer da sein würde. Wir haben so angefangen, wie wir heute noch sind.

Sky, 64, Palm Springs, CA

Ich identifiziere mich als polyamouröser schwuler Transmann, mit einer Vorliebe für die Bear Community. Ein schwuler Mann, der sich von vielen anderen schwulen Männern unterscheidet, aber definitiv polyamourös ist. Mein Partner und ich sind seit etwas mehr als 25 Jahren zusammen, und das war der eigentliche Beginn unserer Beziehung.

Meinen Weg bis dorthin bin ich aber als Frau gegangen. Als Lesbe bin ich kläglich gescheitert. Ich hatte Sex mit zu vielen Männern. Es war einfach nicht richtig. Ich zog 1986 nach San Francisco und engagierte mich sehr in der SM-Community für Frauen. Ich bin eine der Gründerinnen von International Ms. Leather. Ich musste mich eine Zeit lang als Transmann verstecken, weil ich dachte, man würde mir sonst meine Papiere wegnehmen. Ich habe mich schließlich akzeptiert und mir gesagt: „So ist das alles nicht richtig.“ Also begann ich mit der Geschlechtsumwandlung und schaute nie zurück.

Ich identifiziere mich auch als Vater. Mein Sohn ist letzte Woche 11 Jahre alt geworden. Er ist eigentlich mein Enkel, denn meine Tochter ist vor sechs Jahren an Krebs gestorben. Nach ihrem Tod wurde ihm sehr schnell klar, dass er keine Mutter und keinen Vater mehr hatte. Wir ließen ihn selbst herausfinden, wie er sich dabei fühlte und wie er sich entscheiden wollte. Er entschied, dass er Väter haben wollte. Ich denke, ihm ist ziemlich klar, dass wir Großväter sind, was ihm nicht so richtig gefällt. Wir lassen ihn auch Namen für uns wählen, also ich bin Papa und mein Partner ist Papa Bär. Und er stellt uns immer als seine Väter vor.

Ich denke schon lange, dass es keine bessere Schule als die Welt gibt. Also werden wir, der Kleine und ich, bald Vollzeit mit unserem Wohnmobil unterwegs sein. Wir haben viele, viele Pläne. Ich hatte das Glück, überall hinreisen zu können, wohin ich wollte – und ich reise viel – und ich hatte niemals irgendwelche Schwierigkeiten. Die Leute gehen davon aus, dass ich entweder ein Vietnam-Veteran, ein Biker oder sonst ein Verrückter bin, mit dem man sich besser nicht anlegen sollte. Alles drei funktioniert, bis ich meinen Mund aufmache und jedem sofort klar wird, dass ich gay bin.

Ich bin reich an vielen Dingen: Erfahrungen, Familie, Freunde, glückliche Zufälle. Reichtum an all diesem hält uns gesund und macht uns glücklich. Man darf sich nicht von jeder Kleinigkeit stressen lassen, sondern versuchen, ein erfülltes Leben zu führen. Angst zu haben, führt genau zu diesem Stress im Kleinen. Das Leben beginnt erst, wenn man aus der Angst austritt. Ich werde gehen, wohin ich gehen werde. Ich werde sehen, was ich sehen werde. Er und ich werden Abenteuer erleben, ohne in Angst zu leben!

SueZie, 51, und Cheryl, 55, Valrico, FL, 2015

SueZie: Ich hätte nie gedacht, dass die Geschlechtsumwandlung zu meinen Lebzeiten Realität werden würde. Nachdem ich jahrelang gekämpft hatte, fragte ich Cheryl schließlich: „Was ist mit einer Operation?“ Sie sah mich an und sagte: „Mach es.“ Endlich hatte sie begriffen, wie ernst ich es meinte. Jede Nacht saß ich rauchend auf der Veranda und dachte: „Kann ich es machen?“ [...] Jede Nacht. Jahrelang. Ich hatte schlimmes Asthma, COPD, Schlafapnoe, Sodbrennen, Migräne, was auch immer. Aber als ich anfang, die Dinge in Gang zu bringen, verschwand alles quasi über Nacht. [...]

Die Jahre der Selbstverabreichung von Hormonen verursachten eine Komplikation, die meine Chancen auf eine Operation gefährdete. Ich sagte zu Cheryl: „Ich werde als Frau sterben. Nichts hält diese Operation auf.“ [...] Meine größte Herausforderung aber kam aus meinem Inneren. Es war das Selbstvertrauen, sich der Welt draußen zu stellen. Aber die Befürchtung, dass man nicht von allen akzeptieren wird, ist ein wenig unbegründet. [...] Wenn du anfängst, besser auszusehen, beginnen die Leute, ihre Meinung zu ändern, sie wechseln die Seite. [...] Also gehe ich jetzt raus, mutig. Mit echten High Heels und auffälligem Haar. [...] Selbstvertrauen ist attraktiv, und mit Anziehung kommt Akzeptanz. Das ist meine Theorie zu dem Ganzen. Sei mutig und zeige dich.

Cheryl: Als wir geheiratet haben, hätte ich nie gedacht, dass mein Mann eines Tages meine Frau werden würde. Von Anfang an vertraute sich SueZie mir an, dass sie sich innerlich als weiblich fühle, aber eine Geschlechtsumwandlung schien nie eine Option zu sein. Ich hatte kein Problem damit, dass sie Dessous trug. Weißt du, es ist nur Kleidung. [...] Als sie 2009 sagte, sie wolle ihr Geschlecht wechseln, gebe ich zu, dass ich das zunächst nicht akzeptierte. Ich fragte mich: „Was wird mit den Kindern passieren und was werden die Leute denken?“ [...] Nach der Umwandlung war es eine Veränderung um 180°. Ihr Gemütszustand erholte sich und unser Leben wurde besser. [...] Es war wirklich erstaunlich. Doch es war auch schwierig und ein Lernprozess, weil ich zum Beispiel immer heterosexuell war, nie lesbisch. Wir sagen, ich wurde lesbisch durch Zermürbung. [...] Unser Sohn Jaison hat schon immer gewusst, dass sie „Girly-Klamotten“ trägt, wie er es nennt. Er kommt gut damit zurecht. [...]

Worauf freue ich mich in der Zukunft? Vielleicht, dass sie morgens etwas schneller mit dem Make-up fertig wird! Meine Güte. Die Zukunft. Es ist eine ganz neue Art zu leben. Wir haben jetzt 14 Jahre hinter uns, und ich hoffe, wir haben weitere 14 vor uns. Ich bin gespannt, was die Zukunft bringen wird, aber auch etwas nervös. Das Unbekannte kann erschreckend sein, aber wir werden uns gemeinsam stellen. Ich freue mich schon sehr darauf.

Zitiert nach: Jess T. Dugan und Vanessa Fabre: *To survive on this shore*, Heidelberg: Kehrer, 2022, S. 8

Albrecht Fuchs

Das photographische Porträt steht bei Albrecht Fuchs (* 1964) seit Ende der 1980er-Jahre im Mittelpunkt. Waren es noch während und nach seinem Studium an der Gesamthochschule Essen die Street photography und ein eher bildjournalistischer Ansatz, die seine photographische Arbeit leiteten, so bestärkte ihn ein längerer Aufenthalt in New York und dort die Begegnung mit der Photographin Evelyn Hofer, sich insbesondere dem Künstlerporträt zuzuwenden. So entstehen zunächst erste Photographien von Kommilitonen und Professoren im Umfeld der Gesamthochschule Essen. Im Laufe der Jahrzehnte holt Albrecht Fuchs eine Vielzahl international anerkannter und teils sehr berühmter Persönlichkeiten aus Kunst und Kultur vor seine Kamera, einige von ihnen mehrfach und in größeren Zeitabständen.

Was die Künstlerinnen- und Künstlerporträts von Albrecht Fuchs auszeichnet, ist ein hohes Maß an Individualität, eine gewisse Selbstverständlichkeit und Natürlichkeit, die kaum an das Moment einer Inszenierung denken lassen. Dennoch ist es zweifellos unerlässlich, den Aufnahmerahmen zwischen Photograph und „Modell“ abzustimmen. Dazu betont Albrecht Fuchs, dass er stets situativ reagiert, wenn es zu einer verabredeten Begegnung kommt. Manches Mal ist die zur Verfügung stehende Zeit für eine Photographie nur kurz, ein anderes Mal bleibt mehr Gelegenheit für einen Austausch. Viele Porträts entstehen in den Wohnräumen oder Ateliers der Künstlerinnen und Künstler und geben so auch einen Einblick in die jeweilige Lebens- und Arbeitssituation und damit indirekt in das künstlerische Schaffen selbst. Albrecht Fuchs gelangen Ansichten, die zwischen repräsentativem und privatem Porträt oszillieren.

Vor dem Hintergrund der aktuellen Ausstellung sind insbesondere Porträts ausgewählt, die schöpferische Menschen in fortgeschrittenen Lebens- und Schaffensphasen zeigen. In ihnen mögen sich ihre Erfahrung, eine gewisse Gelassenheit und ein gewachsenes Selbstbewusstsein widerspiegeln.

Katja Kerstin Hock

Dem Verhältnis von Präsenz und Vergänglichkeit, von realem Bild und Erinnerungsbild spürt Katja Kerstin Hock (* 1971) in ihrer Serie nach, entstanden zwischen 1997 und 1999. In kleinformatischen Farbphotographien zeigt sie die Wohnung ihrer Großmutter. Ausschnitthaft fotografiert, heben ihre Bilder Möbelstücke, Dekorations- und Gebrauchsgegenstände, Wandverkleidungen wie Holzpaneele oder Kacheln hervor, die wie Zeichen aus einer längst vergangenen Zeit in die Gegenwart hineinragen. Der eine oder andere abgebildete Gebrauchsgegenstand mag vertraut erscheinen, ist Zeugnis seiner Epoche und steht für eine bestimmte Generation – deren Vorlieben und wirtschaftlichen Möglichkeiten. Nachvollziehbar wird, dass sich Zeitgeist und Moden in noch so kleine Dinge einschreiben und das kollektive Gedächtnis anzusprechen vermögen.

Doch darüber hinaus verweisen die Photographien für Katja Kerstin Hock in ihre eigene Biografie. Vielleicht weiß sie, welche Familienmitglieder auf den gerahmten Photographien im Bild zu sehen sind – vielleicht ist sogar ein Bild aus ihrer eigenen Kindheit dabei. Vielleicht hat sie oft auf einem der beiden Stühle, die auf einer Photographie wie ein Sinnbild des Bewohnerpaares wirken, gesessen und an einer Kaffeerrunde teilgenommen. Welche persönlichen Erinnerungen sich mit dem einen oder anderen von ihr ausgewählten Bildgegenstand verbinden, bleibt dem Betrachtenden letztlich verborgen. Doch ihre fragmentarisch anmutenden Interieurs transferieren zu einer generationenübergreifenden, komplexen indirekten Porträtstudie. Sie verdeutlicht, wie sehr Räume, profane Gegenstände und Materialien Assoziationen, Vorstellungen, Beziehungen und sogar die Anwesenheit von Menschen wachrufen können. Gleichzeitig wird in Hocks Serie bei aller sachlichen Befragung des spezifischen Wohnraums die schmerzliche Erfahrung der menschlichen Vergänglichkeit wachgerufen.

Manfred Jade

Der in Brüssel lebende Künstler Manfred Jade (* 1961) zeigt in seiner Serie *Mémoire d'amour* (1988–1990) eine besonders in Frankreich und Belgien verbreitete Form des Gedenkens an Verstorbene. Auf den Aufnahmen zu sehen sind sogenannte Plaques funéraires, kleine objekthafte Gedenktafeln in unterschiedlichen Formen und Farben, die auf Friedhöfen die Gräber schmücken. Auf ihnen wird eine sehr persönliche Form des Erinnerns anschaulich, denn es werden oftmals Photographien verwendet oder Widmungen eingraviert, die an die verstorbenen Personen gerichtet sind. Manfred Jade hat in seine Serie insbesondere solche Gedenktafeln einbezogen, die das Angesicht der Verstorbenen/des Verstorbenen in Form einer Porträtphotographie einbeziehen. Vor neutralem Hintergrund und zentral ins Bild gesetzt, sind Jades Aufnahmen in sachlicher Manier ganz auf das jeweilige Objekt konzentriert und lassen die Umgebung außer Acht. So verleiht er seinen Arbeiten eine gewisse Regelmäßigkeit, schafft Ruhe und Vergleichbarkeit. Ein imaginärer Raum für eigene Gedankenwelten mag daraus entstehen.

Manfred Jade hat sich in seinem Werk auch weiterhin mit dem Genre des Porträts befasst, wobei die auf den Plaques funéraires gefundenen Darstellungen als eine gewisse Grundlage für seine umfassende, konzeptuell typologische Studie *Faces* angesehen werden können, die auf streng frontal aufgenommene Köpfe schauen lässt, auf Gesichter junger Menschen aus verschiedenen Nationen. Wie die Reihe *Mémoire d'amour* verweist auch diese Serie auf die Individualität und die Gleichheit der menschlichen Existenz.

Evi Lemberger und Maria Göckeritz

Der Film *The Journey – Der Weg der Irene Eber* stellt die eindrucksvolle Persönlichkeit Irene Eber, geb. Geminder, vor, die 1938 im Kindesalter von den Nationalsozialisten zusammen mit ihrer Familie von Halle/Saale nach Polen deportiert wird. Die Familie lebt dann in Mielec, dem Heimatort des Vaters, bis auch dort die Vertreibung und Deportation der jüdischen Bevölkerung beginnen. Der Vater Yedida Geminder wird von der SS erschossen, die Mutter Helene und die zweite Tochter Lore überleben dank Oskar Schindlers Rettungsmaßnahmen und schließlich Irene selbst, die versteckt in einem Hühnerstall die Zeit übersteht. In dem Buch *Ich bin allein und bang. Ein jüdisches Mädchen in Polen 1939–1945*, erschienen 2007, schildert sie diese hochbedrohliche Zeit. Ihr in jungen Jahren von Verlust, Trauer und Angst, aber auch von Mut und Neuanfang geprägter Lebensweg führt sie bis nach Jerusalem, wo sie als Professorin für Sinologie an der Hebräischen Universität lehrt. 2019 stirbt Irene Eber in Israel.

Die Filmemacherinnen Evi Lemberger (* 1983) und Maria Göckeritz (* 1986) haben sich im Rahmen ihres Studiums an der Martin-Luther-Universität in Halle und des Projekts „Stolpersteine – Filme gegen das Vergessen“ dem Schicksal von Irene Eber angenommen und den hier präsentierten Film 2015 erarbeitet. Irene Eber kommt darin ausführlich persönlich an unterschiedlichen Schauplätzen zu Wort, flankiert von historischen Photographien und aufschlussreichem Archivmaterial. Über ihr eigenes Leben hinaus, in dem sich ein Kapitel der Zeitgeschichte vehement und gewalttätig eingeschrieben hat, reflektiert Irene Eber auch über die Relevanz von Erinnerung für den Einzelnen und für die Gesellschaft, über unterschiedliche Formen und Kulturen von Erinnerung.

Kooperierende Archive:

Bibliotheca Albertina Leipzig; Copyright protection organization – association of authors of works of fine arts, architecture and visual components of audiovisual works, z. s. / ©OOA-S 2023 ©Alfred Fuchs; Ghetto Fighters' House / ©Beit Lohamei Haghetat; JewishGen, Inc.; Jewish Historical Institute Family Heritage Center Archive Warschau; Stadtarchiv Cham; Stadtarchiv Frankfurt am Main; Stadtarchiv Halle (Saale); Stadtarchiv Radomyśl Wielki; Stadtarchiv Regensburg; Stadtarchiv Straubing; United States Holocaust Memorial Museum; Yad Vashem, The World Center for Holocaust Research

Der Kurzdokumentarfilm wurde finanziell unterstützt durch das Ministerium für Wissenschaft und Wirtschaft des Landes Sachsen-Anhalt und netzwerk recherche e.V.

Andreas Mader

Familiären und freundschaftlichen Beziehungen widmet Andreas Mader (* 1960) sein 1988/89 begonnenes Projekt *Die Tage Das Leben*. Es sind Personen aus seinem persönlichen Umfeld, die er seit annähernd vier Jahrzehnten immer wieder vor die Kamera bittet, oftmals in deren Wohnungen, in Gärten oder auch bei gemeinsamen Ausflügen. Es entstehen Bilder von berührender Authentizität, die teils Rückschlüsse auf die jeweilige Lebenssituation zulassen. So zeigen die Photographien die unausweichlichen Veränderungen, die mit dem Vergehen von Zeit einhergehen: Familien gründen sich und lösen sich wieder auf, Kinder werden geboren, wachsen heran und gründen eigene Familien, Beziehungen definieren sich neu. „Alter“, so führt uns Andreas Mader anschaulich vor Augen, ist kein Lebensabschnitt mit einem Anfang und einem Ende, sondern ein sich ständig vollziehender Lebensprozess und ein wertvoller Erfahrungsmoment, in den sich das Vergehen der Zeit sichtbar und spürbar einschreibt.

Helga Paris

Als Helga Paris (* 1938) 1980 eine ehemalige Nachbarin in einem Berliner Altersheim besucht, erschüttern sie die dort angetroffenen Lebensumstände. Die Zimmer sind standardisiert und nicht für die Bedürfnisse älterer Menschen eingerichtet, persönliche Gegenstände gibt es wenige. An den Wänden der Gemeinschaftsräume hängen immer wieder Photographien von Mitgliedern des Politbüros. Die Freundlichkeit und Fürsorge des Pflegepersonals können die spürbare Einsamkeit, die Verlassenheit der Bewohnerinnen und Bewohner kaum aufwiegen, so die Erinnerungen von Helga Paris. Es stellen sich für sie damals die noch heute weitreichend gültigen Fragen: Wie geht die Gesellschaft mit der älteren Generation um, wie wirkt sie der Angst vor dem Altwerden und damit vor körperlichen Einschränkungen und Krankheiten, dem Gefühl, nicht mehr gebraucht zu werden und vergessen zu sein, entgegen? Helga Paris will mit ihren Photographien an die Würde jedes einzelnen Menschen erinnern.

Mitte der 1960er-Jahre wendet sich Helga Paris der Photographie zu. Seitdem erarbeitet sie zahlreiche Projekte wie Aufnahmen von Theaterinszenierungen der Berliner Volksbühne, Porträts von Kunst- und Kulturschaffenden oder eine eindruckliche Dokumentation der verfallenen Innenstadt von Halle an der Saale (1983–1985). Die 1980er-Jahre sind für Helga Paris eine intensive und aufschlussreiche Lebens- und Schaffensphase. Es entstehen Serien wie *Berliner Jugendliche* (1981/1982) und *Frauen im Bekleidungswerk VEB Treffmodelle* (1984). Auch zwei Reisen nach New York in den Jahren 1987 und 1988 sind für Helga Paris wichtige Erfahrungen, die sie künstlerisch umsetzt.

Natalya Reznik

Über einen veränderten Blick auf das Alter reflektiert Natalya Reznik (* 1981) in ihrer 2017 begonnenen Serie *The old World*. Sie geht von der Feststellung aus, dass der gesellschaftliche Anteil von älteren Menschen in Europa und Asien zunehmend größer wird und verbindet damit die grundlegende Frage, wie in Folge die Gesellschaft der Zukunft, etwa im Jahr 2050, aussehen könnte. So hat Natalya Reznik quasi im Vorgriff und vielleicht auch als Reaktion auf das derzeit nach wie vor vorherrschende Schönheitsideal von Jugendlichkeit unterschiedliche Frauen jenseits der Lebensmitte vor ihre Kamera gebeten.

„Keine jungen Supermodels mehr, sondern schöne Frauen mit grauen Haaren werden uns von den Werbeplakaten anlächeln“, so die Vision der Photographin. Entsprechend würdevoll inszeniert sie ihre „Role Models“ in klassischen Posen und Haltungen, die an Porträtmalereien der Renaissance erinnern. Auf Balkonen oder Terrassen der Abgebildeten entstanden, beziehen die Porträts urbane wie landschaftliche Kontexte ein. Der Fokus aber, verstärkt auch durch eine Ausleuchtung per Blitzlicht, liegt auf der Darstellung der individuellen Persönlichkeiten, ihrer Physiognomie und ihres Habitus.

Natalya Reznik, Absolventin der Ostkreuzschule für Fotografie in Berlin, beschäftigt sich in ihrem Werk mit Themen wie Alter, Familie, Verlust und Trauma, auch vor dem Hintergrund ihrer eigenen Familiengeschichte und ihrer Emigration aus Russland. Über die praktisch künstlerische Arbeit hinaus hat sie Texte zu verschiedenen photographischen und philosophischen Fragestellungen veröffentlicht.

Martin Rosswog

Mit der Generation der um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert Geborenen beschäftigen sich die Porträts und Berichte, die von Martin Rosswog (* 1950) aufgenommen wurden. Sein über zweieinhalb Jahre erarbeitetes, und 1985 als Buch erschienenes Projekt *Rückblende. Befragung einer Generation*, das hier beispielhaft vorgestellt wird, umfasst insgesamt 30 photographische Porträts und Berichte von Männern und Frauen unterschiedlicher Gesellschaftsschichten und Berufe. Geografisch ist das Projekt in Bergisch Gladbach und Umgebung verortet, der Heimatregion des Photographen.

Die aufgezeigten Biografien sind vor allem geprägt von zwei Weltkriegen und ihren Folgen, von Trauer um gefallene und vermisste Familienmitglieder, von Verlust und Zerstörung von Haus und Hof, von Armut, aber auch von harter Arbeit, Wiederaufbau und von wirtschaftlichem Aufstieg. Martin Rosswog beschreibt seine Motivation wie folgt: „So wie mir Geschichte vermittelt wurde, hat mir immer etwas ganz Entscheidendes gefehlt: Die Beschreibung, wie Menschen – auch gerade die so genannten kleinen Leute – mit den ungeheuren Geschehnissen unserer jüngeren Vergangenheit fertig geworden sind, schließlich haben sie das ja alles am eigenen Leibe erfahren müssen.“ Die eindrucksvollen Schwarz-Weiß-Porträts sind oftmals in der Wohn- und Lebensumgebung der Abgebildeten entstanden, was die Authentizität des Gezeigten und Gesagten verstärkt und im Rückblick zugleich eine vergangene Lebens- und Wohnkultur vermittelt.

Der Künstler Martin Rosswog hat über diese frühe Serie hinaus ein umfangreiches photographisches Werk erarbeitet. In dessen Fokus steht eine detailgenaue Beschreibung von ländlichen Wohn- und Lebensräumen, wie er sie in unterschiedlichen europäischen Ländern vor allem im bäuerlichen Milieu vorgefunden hat. Diese Serien, zu denen auch Porträts gehören, führen eine Welt vor Augen, die mehr und mehr im Verschwinden begriffen ist.

Anton Gießmann

Ostern 1914 habe ich angefangen, Medizin zu studieren. Bereits nach drei Semestern meldete ich mich als Kriegsfreiwilliger, ich wollte wie tausend andere Soldat werden! [...] Aber wie sie bei der Musterung hörten, ich sei Medizinstudent, hieß es gleich: Sanitätsdienst! [...] Als Student war ich vaterländisch gesinnt, ich wollte Waffenstudent sein und mit der Waffe kämpfen – und nicht als Sanitäter Dienst machen! Durch einen Trick schaffte ich es, daß ich felddienstfähig geschrieben wurde. Als Infantrist kam ich an die Front. Ich habe die Schlacht bei Soissons mitgemacht und später die Somme-Schlacht. [...]

An den Tag meiner Gefangennahme kann ich mich noch genau erinnern – es war der 1. Oktober 1917. Wir waren bei einem französischen Sturmangriff rückwärts in unser altes Quartier geflohen, fünf Kilometer hinter der Front in dem Örtchen Le Mesnil. Da kommt unser Arzt, den ich gut kannte, zu mir und sagte: „Gießmann, die Sanitäter sind nicht dazu zu bewegen, wieder zurück an die Front zu gehen. Sie haben sich in einen Keller zurückgezogen!“ [...] Und da sagt er weiter: „Sie müssen ja doch gleich zur Front! Nehmen Sie doch ein paar Flaschen Wasser für die Verwundeten mit und kümmern Sie sich mal drum!“ Das war morgens so gegen fünf Uhr. Dann habe ich mein Gepäck geholt und mir den Wintermantel angezogen – [...] Der Mantel sollte mich die ganze Gefangenschaft über begleiten; ich war später der einzige aus unserem Gefangenentrupp, der einen Wintermantel hatte – die anderen froren wie die Schneider! Dann nahm jeder noch zwei, drei Flaschen Wasser mit, eine Art Selterswasser, und so marschierten wir los. Kurz vor sieben kamen wir an der Front an. Die Front, das war ein Trümmerfeld, da lagen nur Tote und Verwundete! Wir gaben den Verwundeten die Wasserflaschen, und dann setzte Punkt sieben das Trommelfeuer der Franzosen ein. Was machen?! Wohin?! [...]

Ich fand dann doch noch so einen schmalen, mit Balken abgestützten Schacht, wo man reinkriechen konnte. Ich da rein, ungefähr fünf Meter weit, liegt da am Ende ein toter Soldat, bereits verwest! Vor lauter Gestank bin ich rückwärts wieder raus und weitergelaufen, links und rechts schlugen die Granaten ein! Überall nur Tote, höchstens, daß man mal einen anderen Soldaten sah, der auch ziellos da rumlief. Einer davon war, wie sich später herausstellte, der August Baumann, ein Bauernjunge aus der vorderen Eifel bei Trier; wir beide liefen da rum wie die Wilden! Dann sind wir zusammen in ein Erdloch gekrochen, das nur so tief wie hier der Tisch war. [...] haben darin gehockt, von morgens sieben bis abends sieben! [...] Von dem Krieg hatte ich auf jeden Fall genug; ich sagte mir: Soldat bleibst du nie! Da wirst du lieber Arzt und hilfst den kranken Menschen, daß sie wieder gesund werden! [...]

Dr. Anton Gießmann, geb. 14.4.1895 in Tawern in Trier. Von 1910 bis 1918 Besuch des Gymnasiums in Trier. Beginn eines Medizinstudiums an der Universität Bonn. Meldet sich 1916 als Kriegsfreiwilliger und kommt als Infanterist an die Front. Gerät 1917 in französische Gefangenschaft. Nach dem Krieg Weiterführung des Medizinstudiums [...] Facharzt für Frauenkrankheiten und Chirurgie. 1923 Heirat und 1928 Gründung einer Praxis in Bergisch Gladbach. [...] 1975 Ruhestand. Gestorben im Juni 1984.

Else Ardelt

Meine U II und ich waren eine große Familie, wo einer vor dem anderen keinen Hehl machte. Es ging auch nicht immer nach Schema F, da Schüler – hier Lehrer. Wie zum Beispiel in einer Mathematikstunde. Da beobachtete ich, wie eine Schülerin – die Elfriede – mich fortwährend von Kopf bis Fuß kritisch beguckte. Ich hatte ein Dirndlkleid an mit einem Südtiroler Stoff, rot-weiß-grün gemustert. Als ich sah, daß die dauernd den Stoff beguckte, habe ich einfach gesagt: „Elfriede, es geht immer so weiter, rot-weiß-grün, rot-weiß-grün, rot-weiß-grün!“ Da schrak die natürlich zusammen und war entsetzt, daß ich ihre Gedanken gelesen hatte. Ja, so was kam dann vor, was eigentlich nicht in den Unterricht gehörte. Aber das war eben aufgrund des familiären Tones auch nur möglich. Ich hatte ja auch nur acht Schülerinnen in meiner ersten U II – vor nunmehr 56 Jahren.

Ich bin immer mit meinen Schülerinnen zurechtgekommen. Gab es Unstimmigkeiten, so machte ich das mit den Schülerinnen selber aus, es blieb also unser gemeinsames Geheimnis. Es ist auch nie vorgekommen, daß ich die Eltern einer Schülerin kommen ließ, so wie das damals üblich war bei Differenzen. Auf jeden Fall habe ich es immer vermieden, etwas aus der Klasse herauszutragen, was nicht unbedingt notwendig war. Dadurch hatte ich das Vertrauen der Schüler. Sie wußten: Die quatscht nicht, die klatscht nicht. [...]

Ich habe immer versucht, menschlich mit meinen Schülern fertigzuwerden, „pädagogisch einzuwirken“ – um diese zeitgemäße, großartige Ausdrucksweise mal anzuwenden – brauchte ich eigentlich nie! Und das haben mir die Schüler gedankt! [...]

Denn eine Respektperson war ich schon [...]. Die Schüler wußten: Das ist bei Fräulein Ardelt nicht drin! Sie haben mir später oft gesagt: „Oh, wenn Sie an der Klassentür standen und guckten ..., dann wußten wir Bescheid!“ [...]

Wenn heute so viele Lehrer damit Probleme haben, so liegt das einmal an der vorschulischen, antiautoritären Erziehung; und daß es so viele unvernünftige Eltern gibt, die ihren Kindern sagen: „Laß dir vom Lehrer nur nichts gefallen! Der wird nur dafür bezahlt, daß er dir was beibringt, sonst nichts!“ In dieser Beziehung war das früher anders. Es gab zwar auch Eltern – dann vor allen Dingen die Väter –, die meinten, auf der Lehrerin dürfe man ruhig „rumhacken“, aber im Grunde genommen hatte man die Eltern auf seiner Seite. Wenn sich zum Beispiel Schüler über eine angebliche Ungerechtigkeit zu Hause bei den Eltern beklagten, so wurden sie womöglich von denen nochmal zur Rechenschaft gezogen – und da hielten sie lieber den Mund. [...]

Else Ardelt, geb. am 1.4.1895 in Köln. Zwei Jahre Volksschule, dann bis zur Untersekunda Besuch des Liebfrauenlyzeums in Köln-Kalk (sogenannte „höhere Mädchenschule“). Anschließend Wechsel auf die städtische Kaiserin-Augusta-Schule. Von 1914 bis zum Staatsexamen 1921 Studium der Naturwissenschaften (I. Sufe) an der Universität Bonn. Siebenjährige Tätigkeit als Assessorin am Liebfrauenlyzeum in Köln-Kalk (5 Jahre) und an dem städtischen Lyzeum in der Genovevastraße (2 Jahre). Übersiedlung nach Bergisch Gladbach. Von 1927 bis 1960 Studienrätin am damaligen Pro-Gymnasium und später am Nicolaus-Cusanus-Gymnasium. Unterricht in den Fächern Mathematik, Physik, Chemie und Biologie. [...]

Irma Kuhlmann

In den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts gehörte das Klavier in jede Familie, die etwas auf sich hielt – Klavierspielen gehörte zur Bildung.

Bei uns zu Hause war das so: Mein Vater war besonders an Musik interessiert. Er war sehr musikalisch und spielte ausgezeichnet Klavier. Während seines Ingenieurstudiums in Berlin besuchte er nebenher das damals berühmte Stern'sche Konservatorium. Das trieb er aber so weit, daß er dadurch sein eigentliches Studium vernachlässigte. Nach einem Jahr muß der Vater ihm einen Brief geschrieben haben: „Junge, so geht das nicht weiter! Du läßt ab sofort das Klavierspielen sein und gehst nach Hannover!“ Das tat er dann auch – das Klavierspielen konnte er aber trotzdem nicht lassen!

Mit meiner Mutter war das etwas anders. Sie hatte eine gute Stimme – war auch musikalisch –, hatte aber wenig musikalische Erfahrung. Als mein Vater sie kennenlernte und sie bald darauf heirateten, regte er sie an, Lieder zu seiner Klavierbegleitung zu singen – er wollte sie der Musik zuführen. [...]

Jeden Sonntagmorgen sangen wir, angeregt durch meinen Vater, von Mendelssohn-Bartholdy das Lied: „Das ist der Tag des Herrn“. Ganz treuherzig sangen wir das, jeden Sonntagmorgen! Das war fester Brauch unserer Familie! Mein Vater spielte Klavier, meine kleinere Schwester Elfriede sang den Sopran, und ich die Altstimme dazu. [...]

Dann kam die Wandervogelzeit. Gitarren und Lauten, meist auf den Speicher verbannt, wurden wieder hervorgeholt, und anstatt Hausmusik zu treiben, sang man jetzt Volkslieder zur Laute.

So lernte ich Laute spielen. Wenn sich unsere Wandervogelgruppe traf, sangen wir mit Begeisterung Volkslieder. Oder wir zogen von Dorf zu Dorf, sangen den Bauern unsere Lieder vor oder ließen uns was vorsingen. Es gab Gruppen, die sehr weit herumreisten; und die gaben dann ihr eigenes Musikheftchen mit den Liedern heraus, die sie besonders schön fanden. [...]

Noch heute ist mir das Klavierspielen alles, ich habe es bis zum heutigen Tag nicht aufgegeben. Ohne Klavier könnte ich gar nicht leben. Auch meine Tochter ist fest mit der Musik aufgewachsen. Als sie noch in der Wiege lag, habe ich ihr morgens und abends vorgesungen und ihr die Laute gezeigt. Allerdings mochte sie nicht, wenn ich zur Laute sang – sie wurde eifersüchtig auf die Laute. Aber ich habe nie aufgehört, mit ihr zu singen. Ab und zu, wenn ich mit ihr zusammen ein Lied sang, ließ ich mit Absicht den letzten Ton fort – und den traf sie genau auf der Stelle, wo er hingehörte. Später, als sie älter wurde, bat sie mich: „Bitte, Mutti, ich möchte Klavierstunden haben!“ Ja, sie sollte genauso mit der Musik aufwachsen wie ich in meinem Elternhaus. [...]

Irma Kuhlmann, geb. Neumann. Geboren am 22.2.1896 in Köln-Deutz. Im Alter von acht Jahren Umzug nach Bergisch Gladbach. Erster Klavierunterricht vom Vater, mit zehn Jahren Unterricht von dem Gladbacher Klavierlehrer Edmund Josef Müller. Besuch der Höheren Töchterschule in Bergisch Gladbach. Ausbildung zur „technischen Lehrerin“ (mit den Fächern Turnen und Haushalt). 1925 bis 1929 Besuch des Konservatoriums in Köln, studiert Klavier und Laute. 1930 Übersiedlung in die USA, Heirat in Niagara-Falls. Neben der Arbeit im Haushalt als Klavierlehrerin tätig. 1962 Rückkehr in die Bundesrepublik Deutschland.

Katharina Margarete Lausberg

[...] Mit dem Hitler fing das Kriegsgetrommele wieder an. War ja klar, daß der so ein bißchen Hetze machte! Mußte er ja als Deutscher – obwohl er noch nicht mal Deutscher war. Das waren Zeiten, wo man dachte: Hälst du besser zu allem den Mund! Ja, man mußte sich in acht nehmen, was man sagte! Ich weiß, daß manche Schwierigkeiten bekommen haben, weil sie kontra waren und gesagt haben: „Was machen die jetzt wieder für einen Mist!“ Es gab aber auch andere, die sagten: „Ja, das ist endlich mal was Gutes, was da passiert! Gut, daß der Hitler das alles übernommen hat!“ Man kam nicht dagegen an; das ist über uns gekommen wie eine Sturmflut! Aber davon wollen wir nichts mehr wissen. [...]

Als mein ältester Sohn gefallen war, kam einer von der Partei angewackelt und sagte: „Frau Lausberg, ich muß mit Ihnen sprechen!“ Ich hatte vorher von anderen erfahren, daß die in solchen Fällen manchmal einen von der Partei schickten. Und wie der nun in der Türe stand, wußte ich, was passiert war! Der sagte dann noch: „Wir müssen Ihnen das natürlich weitergeben! Allerdings, wo und wann das passiert ist, kann ich Ihnen nicht sagen.“ Bei meinem jüngeren Bruder wußte ich wenigstens, wo er gefallen und beerdigt ist. Aber von meinem Sohn weiß ich gar nichts! [...]

Die Motive für einen Krieg sehe ich als Frau natürlich nie ein; eine Frau versteht die Ursachen eines Krieges wahrscheinlich nie! Was kommt denn Gutes dabei rum? Ein Stück Land erobern und die Menschen dort unterdrücken? Sich selbst bereichern, aus Habgier?! Ich kann deswegen doch nicht sagen: „Herr Soundso, ich mache Sie jetzt tot!“ Menschen sterben lassen für seine Ideen? Sich wichtig machen oder sich einen guten Posten angeln? Deswegen kann ich doch keinen Krieg anfangen! Die politischen Gründe und was die Politiker sich da alles so zusammengeredet und zusammengekunkelt haben, habe ich nie eingesehen, kann man auch nicht! Nein, einen ernsthaften Grund für einen Krieg weiß ich nicht! Aber als Frau hat man da nichts zu sagen drüber, als Frau kann man sich da nicht einmischen.

[...] Und noch mal Hurra schreien fürs Vaterland, nein! Das ist nicht drin nach all dem, was wir erlebt haben. Die heute sagen: „Ja, ich freue mich, wenn ich Soldat werde; ich freue mich, wenn ich meine Pflicht fürs Vaterland erfüllen kann!“, sind dünn gesät; ich kenne wenigsten keinen. Aber mit Schrecken denke ich daran, daß meine Enkel Soldat werden müssen!

Katharina Margarete Lausberg, geb. Hoock. Geb. 24.9.1899 in Bergisch Gladbach. Erst zwei Jahre Privatunterricht (Bei Fräulein Kritzler), danach Besuch der Höheren Töchterschule in Bergisch Gladbach. Von April bis September 1914 Studien-aufenthalte in einem Internat bei Neuchâtel (französische Schweiz). Bedingt durch den Ausbruch des 1. Weltkrieges Rückkehr nach Deutschland. Wohnt im Haus ihrer Eltern. Am 19. März 1918 fällt ihr jüngerer Bruder Karl in Nordfrankreich. 1920 Heirat. Mitarbeit im Geschäft des Vaters (Installation Gas und Wasser). Im Sommer 1944 fällt ihr ältester Sohn als Soldat in Nordfrankreich. In den sechziger Jahren Ratsmitglied (FDP), außerdem vier Jahre Schöffin am Amtsgericht Bensberg.

Käthe Wöske

[...] Durch meinen Mann bin ich zur Politik gekommen. Als wir 1924 nach Bergisch Gladbach kamen, ist er sofort in die Politik eingestiegen. Ich wollte jetzt nicht alleine zu Hause sitzen – wir hatten nur ein Kind und wollten auch nicht mehr haben. Außerdem war ich eine Frau, die sich für die Dinge um einen herum interessiert hat. So bin ich 1927 in die SPD eingetreten, in der auch mein Mann engagiert war. [...]

Wir waren damals höchstens drei Frauen, die wirklich aktiv in der Partei mitgearbeitet haben. Das ist die Käthe Caster gewesen, sie wohnte auf der Bensberger Straße, die Grete Schmidt und ich. Sie sind beide tot.

Wir Frauen haben uns mehr um die familiären Dinge gekümmert, wir sind bemüht gewesen, den Frauen, die zu unseren Veranstaltungen kamen, behilflich zu sein, zum Beispiel wenn es um Kindererziehung ging. Das sind Dinge gewesen, woran die Männer ja überhaupt nicht gedacht haben. Wir haben uns mehr um die kleineren Dinge gekümmert und haben versucht, den Frauen, die noch zu dieser Zeit aus ihren vier Wänden gar nicht rauskamen, auch etwas Geselliges zu bieten, wo sie sich einmal ausschwatzen konnten. Früher haben die Frauen doch alles alleine verkraften müssen. Heute wird das alles wieder gefördert, heute werden ja Frauengruppen gegründet und Frauenhäuser eingerichtet.

Ich kann mich erinnern: Einmal ist ein Mann mit einigen Freunden in die Waldbeeren gegangen. Als sie wieder zurückkamen, brachten sie einen 10-Liter-Eimer voll Waldbeeren mit. Wir Frauen haben dann Kuchen gebacken und haben eingeladen. Wer kam, konnte Pfannkuchen essen, soviel er wollte. Solche Berge habe ich gebacken. Wir Frauen hatten noch gar nicht vor, in die große Politik einzusteigen. Wir sahen mehr das Kleine, die Hilfe der Frauen untereinander. Das war der Sinn unserer Frauengruppe. [...]

Aber wir Frauen müssen viel aktiver werden in der großen Politik, wir müssen da viel mehr einsteigen. Zum Beispiel, um Kriege zu verhüten. Wir ziehen unsere Kinder groß und lassen sie uns nehmen. So ist es doch. Hunderttausende sind doch umgekommen im Ersten und Zweiten Weltkrieg. Ich darf gar nicht daran denken, was noch kommt in der Zukunft. Es ist noch nie umsonst gerüstet worden. Ich meine, wir Frauen haben da eine große Macht, die wir aber leider nicht ausnützen, die wir wirklich nicht ausnützen. [...]

Käthe Woske, geb. Juttenberg. Geb. 8.10.1901 in Westfalen. Besuch der Volks- und Handelsschule. Arbeit als Büroangestellte in Essen. 1924 Heirat. 1924 Umzug nach Bergisch Gladbach. 1927 Eintritt in die SPD. Vor dem Krieg Übersiedlung nach Essen, 1945 wieder zurück nach Bergisch Gladbach. Von 1952 bis 1964 Ratsmitglied. Mitarbeit im Schul-, Sozial- und Jugendwohlfahrtsausschuß und im Haupt- und Finanzausschuß. Acht Jahre Jugendschöffin.

Zitiert nach: Martin Rosswog: *Rückblende. Befragung einer Generation*, Köln: DuMont, 1985, S. 189–195

Ludwig Krämer

[...] Mein Vater hatte den Steinbruch schon vor 1900 angefangen, aber weiter unterhalb. Und ich wollte den nach oben verlegen, denn da war ja Berg, Gefälle, da konnte ich kippen. Und durch die Romaneyer Straße hatte ich eine gute Abfahrt. Ja, ich wollt ganz groß anfangen, mit Kippwagen, Gleis und Rampe. Kippwagen, so Loren, hatten wir schon einige, und zwar aus dem stillgelegten Bergwerk im Schladertal. Ein halber Kubikmeter ging da rein. Später kauften wir größere für einen Kubikmeter, wie dat so kommt. Zuletzt hatte ich 22 Loren auf dem Gleis laufen, da oben, wo ich so klein angefangen hab. So ging das immer weiter; et wurd immer größer, wie dat so kommt. 1951 kriegten wir das erste Förderband, 10 Meter. War ein Ereignis! 6000 Mark kostete das damals. Dann kam 1953 der erste Bagger, ein Dolberg-Bagger. War auch ein Ereignis! So haben wir angefangen. Heut ist alles anders. [...]

Und heute im Steinbruch: alles maschinell. Nur noch drei Mann haben da zu tun. Früher waren es sieben. Einer fährt den Lastwagen, der andere den Bagger, und einer bedient die Mühle. So geht es weiter. Es kommen immer bessere, immer größere Maschinen. Wer auf dem alten Schema bleibt, kann nicht mehr existieren. Jeder kauft das Neueste, die neueste Maschine, das neueste Auto. Dadurch werden Arbeitsplätze vernichtet – schad, is aber so! Jeder Unternehmer muß das Neueste bieten; wenn es der eine nicht kann, tut es der andere. [...]

Vor ein paar Jahren hat mein Sohn von Lautz sechseinhalb Morgen Land gekauft; zugekauft, daß er um den Steinbruch rum alles aneinander hat. 25 Morgen hat er jetzt. Dann hat er hinter dem Steinbruch Wald abgemacht, gerodet – war aber mehr Gestrüpp, wenig Nutzholz. Da haben die ein Palaver gemacht, die „Grünen“. Wir dürften nicht einfach so Wald abmachen, meinten die. Mit einem ganzen Bus kamen die an, 'ne Kommission von 25 Mann, und haben besichtigt. Dann sahen sie das Wasser, den kleinen See unten im Steinbruch. Da sagten sie, das dürften wir nicht zuschütten, da wären Frösche drin! Wollten sie uns stilllegen, damit das so erhalten bleibt. Was für ein Unfug! [...]

Da hat der Sohn gesagt: „Wenn Sie den Bruch stilllegen, wenn ich nicht mehr weiterkann, entlaß ich 50 Mann. Dann ist Schluß!“ Die Arbeiter haben sich dann auch beschwert. [...] Aber den Bruch stillzulegen haben die doch nicht fertiggebracht; wir hatten die Mehrheit auf unserer Seite. Damit es weitergeht, damit die Arbeiter nicht brotlos werden. Die Leut wollen arbeiten. Und wenn kein Material mehr da ist, hört es auf!

Ludwig Krämer, geb. am 10.8.1900 in Bergisch Gladbach, Sohn des Landwirtes Ludwig Krämer und seiner Ehefrau Adele, geb. Menrath. Bis zum 14. Lebensjahr Besuch der Volksschule, lernt anschließend bei seinem Vater Landwirtschaft. 1925 Heirat. Übernimmt 1928 [...] den Bauernhof [...] den Steinbruch [...] Neben dem Ausbau und der Vergrößerung des Steinbruchs (Dolomitabbau) und der Arbeit auf dem Hof als Fuhrunternehmer tätig. Gibt 1953 die Landwirtschaft auf. 1955 steigt sein Sohn Ludwig mit in das Geschäft ein [...] 1960 völlige Übergabe des Geschäfts an seinen Sohn. Seitdem im Ruhestand.

August Sander

August Sander (1876–1964) beschäftigt sich neben anderen Themen fast sein Leben lang mit dem Porträt. Seit er 1911 sein Atelier in Köln eingerichtet hat, fährt er immer wieder in den etwa 100 km entfernten ländlichen Westerwald, um dort im Auftrag zahlreicher Familien Einzel-, Doppel- und Gruppenporträts anzufertigen. Diese Tätigkeit setzt er auch fort, als ihn die Ereignisse des Zweiten Weltkriegs zwingen, in den Westerwald in das Dorf Kuchhausen umzuziehen. Dorthin rettet er ab 1942 sein Hab und Gut vor den Bombenangriffen in Köln.

Bei der Auswertung seines Archivs konnte festgestellt werden, dass es Aufnahmen aus mehreren Zeiten gibt, die auf dieselben Personen oder Familien zurückgehen. Das Vorher und Nachher, das Vergehen der Zeit, lässt sich in diesen Porträts eindrucksvoll nachvollziehen: Exemplarisch ist das Bild des Ehepaars Helene und Wilhelm Bitzer aus Mittelirschen. 1925 zunächst zentral im Kreis der Familie dargestellt, findet es sich in einem Doppelporträt kurz nach dem Zweiten Weltkrieg 1945 anlässlich ihrer Goldenen Hochzeit wieder. Ein weiteres Beispiel sind die fünf Aufnahmen, die fast eine Chronologie der Familie Fuchs aus Kocherscheid mit ihren vier Töchtern Ida, Lina, Bertha und Erna darstellen. Auf dem ältesten Bild von 1912 steht das Schwesternquartett gemeinsam vor der Kamera. Dann sehen wir sie in Einzelbildern als junge Erwachsene, darunter das Hochzeitsbild von Bertha Fuchs und Gustav Gansauer. Schließlich verweisen die beiden Porträts des Herrn Krämer aus Neitersen auf unterschiedliche Lebensphasen: Zum einen begegnet man dem älteren Herrn, aufgenommen um 1910, als stolzem Veteran aus dem Französisch-Deutschen Krieg 1870/71 im Sonntagsstaat, zum anderen ca. 20 Jahre später an zwei Stöcken auf der Dorfstraße stehend, die Mühen des Alters bezwingend. Dass der Kreis des Lebens in kontinuierlich dokumentierten Photos ablesbar wird, beweisen viele private Familienalben. Dass dies eine Facette im Werk von August Sander ist, stellt sich als eine bislang wenig bekannte Entdeckung dar.

August Sander

Die Beschäftigung mit dem Porträt geht für August Sander (1876–1964) mit der Reflexion über die Lebensbedingungen der Menschen einher und mit der Frage, wie sich diese wechselseitig bedingen. Entsprechend photographiert er verschiedene Gesellschafts- und Berufsgruppen, um ein möglichst stimmiges Zeitbild der damaligen Bevölkerung in Deutschland zu zeigen. Entstanden ist daraus das Werk, das er *Menschen des 20. Jahrhunderts* nannte und das posthum nach seinen Vorstellungen in über 600 Photographien veröffentlicht wurde. Hier aber blicken wir auf Bilder, die weitgehend unpubliziert blieben, als Negative aber in seinem Archiv überwiegend außerhalb des Konvoluts seines berühmten Gesellschaftswerks erhalten und insofern in Form von Neuabzügen eine spannende Entdeckung sind.

Vorgestellt werden Senioren und Seniorinnen aus dem Alltag der ländlichen Region des Westerwalds, aufgenommen zwischen den 1910er- und 1930er-Jahren. Bemerkenswert ist dabei, dass alle Abgebildeten in der Mitte des 19. Jahrhunderts geboren sind, der Gründungszeit des deutschen Nationalstaats und insofern quasi einen wichtigen Teil der deutschen Bevölkerung bzw. unserer Geschichte symbolisieren. Sie tun dies nicht als berühmte Politiker oder Politikerinnen, sondern als gewöhnliche Menschen, die uns ohne August Sander unbekannt geblieben wären.

Von einigen Bildern konnte ein Stück ihrer Entstehungsgeschichte recherchiert werden. So lässt sich im ersten Bild oben links das Porträt des mit Orden geschmückten Post-Rendanten Carl Ludwig Brühl aus Sanders Geburtsort Herdorf erkennen. Des Weiteren in der oberen Reihe, im dritten Bild von links wird die Mutter des Herdorfer Ehrenbürgers Dr. Albert Lerner (1871–1952) gezeigt. Ihr Sohn war langjährig als Arzt tätig, politisch engagiert und setzte sich etwa für Reformen im Sanitätswesen ein. Außerdem zeigt Sander in einem Porträt dreier Frauen auf einer Bank, das Bild seiner drei hochbetagten Tanten mütterlicherseits, die aus einer Leinenweberfamilie in Biersdorf stammen, und – wie er in seinem Bildtitel bemerkt – zusammen 285 Jahre sind.

August Sander

August Sanders Porträtwerk zeigt Menschen vom Kleinkind bis ins hohe Alter. Dazu gehören auch Bilder von Verstorbenen; Photographien, die Gesichter vor dem Verschwinden bewahren und als würdige Erinnerung präsent halten.

Von den Anfängen der Photographie im 19. Jahrhundert bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts war die postmortale Photographie ein gängiges Betätigungsfeld im Berufsalltag der Photographen. Oft wurden die Toten sogar in die dafür eingerichteten Ateliers gebracht. August Sander (1876–1964) hingegen wird von den Angehörigen zu den Verstorbenen gerufen und übernimmt diese Aufgabe – wie die geringe Zahl der erhaltenen Motive nahelegt – eher ausnahmsweise. Dennoch haben die zu liefernden Ansichten für ihn eine hohe Bedeutung, die über eine reine Auftragsarbeit hinausgeht. So blicken wir hier auf Ansichten, die er seinem sieben Gruppen umfassenden Kultur- und Gesellschaftswerk *Menschen des 20. Jahrhunderts* zugeordnet hat, und zwar in der Gruppe „Die letzten Menschen“. Bei dieser handelt es sich um eine Zusammenstellung von Bildern alter, kranker, behinderter und verstorbener Menschen.

Wenn August Sander an das Sterbebett gerufen wird, kommt er wie gewohnt mit einer Großformatkamera, stellt das Stativ auf und nimmt sich die Zeit, das letzte Bild einzurichten. Sein Blick auf den Menschen, vor allem auf dessen Physiognomie, bleibt ehrlich, einfühlsam und zugleich sachlich: Der Tod steht den Verstorbenen ins Gesicht geschrieben, doch zugleich scheint friedlich der Schlaf als Bruder des Todes Pate zu stehen. Die Spuren der Vergangenheit, der einstigen Vitalität, des vergangenen Lebens sind in den Gesichtern noch ablesbar. Vieles von dem, was die Menschen durchlebt haben und was sie als Persönlichkeiten ausmacht, lässt sich womöglich in verdichteter Form erkennen. Sanders Photographien regen dazu an, den Tod als Grenzerfahrung anzunehmen und als Teil des Lebens zu begreifen. Eine der leidvollsten Begegnungen mit dem Tod erleben Sander und seine Familie 1944, als Sohn Erich im Alter von 40 Jahren verstirbt. Von 1935 bis 1944 ist dieser wegen seiner Aktivitäten im Widerstand gegen das NS-Regime überwiegend im Zuchthaus Siegburg inhaftiert. Er stirbt an den Folgen einer Blinddarmentzündung und mangelhafter medizinischer Versorgung. Trotz widriger Umstände gelingt es August Sander damals, dass der Bildhauer Hans Schmitz eine Totenmaske von Erich Sander anfertigen kann. In Sanders Photographie ist sie eine doppelte Hommage an eine geliebte und starke Persönlichkeit.

Daniel Schumann

Die prägenden Erfahrungen während seines Zivildienstes in einem Hospiz waren für den Fotografen Daniel Schumann (* 1981) Anlass, sich intensiv mit dem Thema Sterben und Tod auseinanderzusetzen. Entstanden ist die Serie *Purpur Braun Grau Weiß Schwarz – Leben im Sterben*. Schumann macht die hautnahe Erfahrung, dass das Hospiz als Einrichtung, die Menschen am Ende ihres Lebens aufnimmt, wenn Heilung und Genesung ausgeschlossen sind, ein existenzieller wie emotionaler Ort ist. Zwischenmenschlichkeit hat hier eine besondere Bedeutung, gilt es doch, die letzte Lebenszeit bestmöglich und nach den individuellen Bedürfnissen des Sterbenden zu gestalten.

Daniel Schumann hat über den Zeitraum von einem Jahr, zwischen Februar 2006 und Februar 2007, insgesamt sieben Männer und Frauen aus der Bewohnerschaft des Hospizes mehrfach und in unterschiedlichen Zeitabständen bis hin zum letzten Bild im Angesicht des Todes porträtiert. Für die aktuelle Ausstellung wurden Einzelporträts von fünf Personen ausgewählt, jedes für sich genommen von großer Intensität, Ruhe und Würde. Aber auch Leid und Schmerz haben sich in Gesichtern und Körper eingeschrieben. Die Reduktion auf das Wesentliche, gepaart mit einem besonderen Gespür für den gegenwärtigen Moment sind Aspekte, die in Daniel Schumanns eindrücklichen Porträtaufnahmen eingeflossen sind. Nicht zuletzt regen uns die Bildwerke zum Nachdenken darüber an, was Sterben, Verlust und Trauer für den Einzelnen bedeuten können, und welchen Umgang unsere Gesellschaft mit dem Vorgang des Sterbens, des Abschieds und dem Tod vorsieht.

Wilhelm Schürmann

In eine vergangene Lebenswelt führen die Schwarz-Weiß-Photographien von Wilhelm Schürmann (* 1946). Schauplatz ist die Steinhammer Straße in Dortmund, der Ort, an dem Schürmann seine Kindheit und Jugend verbrachte. 1979 kehrt er dorthin zurück, um über einen Zeitraum von rund zwei Jahren eine umfangreiche photographische Dokumentation über die Straße und ihre Bewohner zu erstellen.

Ende der 1970er-Jahre ist das Ruhrgebiet nicht mehr so stark durch Bergbau und Eisenindustrie geprägt wie noch in den Jahrzehnten zuvor. Die nahe der Steinhammer Straße gelegene Zeche Germania wird 1971 geschlossen, deren Förderturm als historisches Denkmal nach Bochum ins Bergbau-Museum versetzt. Doch der Nachhall dieser das Leben von Generationen bestimmenden Zeit ist in dieser Region noch deutlich spürbar. Entweder waren die Menschen selbst noch im Bergbau oder in damit verbundenen Gewerken tätig gewesen oder sie hatten Verwandte, die darin arbeiteten. Schürmanns Bilder schildern detailreich quasi den gesamten Mikrokosmos – von seiner Geschichte berichtend, gleichwie vom Wandel in eine neue Zeit: Straßenecken, Hausfassaden, Inneneinrichtungen, kleine Geschäfte und mittelständische Betriebe, die den alltäglichen Bedarf der miteinander oft nah bekannten Nachbarschaft decken.

Aus heutiger Sicht wirken die Photographien von Wilhelm Schürmann so gegenwärtig wie aus einer noch länger zurückliegenden Zeit, die 1950er- oder 1960er-Jahre, Nachkriegszeiten kommen in den Sinn. Es ist der Blick zurück, der die Zeiten verschmelzen und so auch frühe und späte Lebensphasen zusammenrücken lässt. Das Phänomen der Überlagerung verschiedener Lebenswirklichkeiten – seien sie präsent und real erfahrbar, allein in Photographien sichtbar oder durch Erinnerungen aktiviert – wird in den Ansichten Schürmanns in besonderer Weise manifest.

Cindy Sherman

Die amerikanische Künstlerin Cindy Sherman (* 1954) reflektiert in ihrem vielschichtigen Werk gesellschaftliche Rollenbilder, Klischees und Identitätsentwürfe, wie sie vor allem für Frauen impliziert und wahrgenommen werden. Ihr Medium ist die Photographie und sie nimmt sich selbst zum Modell, um sich wieder und wieder in neue Figuren und Frauentypen zu verwandeln und in Einzelporträts abzulichten. Sie greift äußere Merkmale wie Kleidungsstile, Frisuren etc. auf und stellt den von ihr imaginierten Frauentypus mit seinen Körperhaltungen, Blicken und Gesten überaus präzise und zugleich in dramaturgisch inszenierter Überzeichnung dar. Entsprechend sorgfältig sind die Settings für ihre „Selbstporträts“ gewählt und minutiös arrangiert. So ist seit den 1980er-Jahren ein hochkonzentriertes Œuvre entstanden, welches sich facettenreich und tiefgreifend mit Fragen von Identität, Individualität, Schönheit und Körperlichkeit auseinandersetzt sowie gesellschaftliche und geschlechtliche Kategorien hinterfragt.

Die hier präsentierte, großformatige Farbphotographie gehört der Werkgruppe der *Society Portraits* von 2008 an, in der Cindy Sherman wohlhabende Frauen mittleren und höheren Alters verkörpert. Vor historischer aristokratisch anmutender Parkkulisse hat die Künstlerin ein seitliches Brustbild einer eleganten Frau mit halblangem zurückgekämmtem Haar, auffälligem Perlenschmuck und schulterfreiem Kleid erstellt. Sie wirft einen eher unterkühlten Blick über ihre rechte Schulter. Doch in diesem Blick oder vielmehr in der von Sherman entworfenen Maske steckt mehr als kokette Überheblichkeit. Anklänge latenter Traurigkeit, Gefühle von Einsamkeit und Verletzlichkeit lassen sich erahnen. Wie groß mag der innere und äußere Druck sein, die Spuren des Alters nicht sichtbar werden zu lassen? Shermans Bild verweist darauf, dass mit dem Verlust der jugendlichen Schönheit auch der Verlust einer bestimmten Stellung und Anerkennung in der Gesellschaft zu befürchten ist. Das Spannungsfeld zwischen Realität und Anspruch sichtbar zu machen, ist eines der Anliegen von Cindy Sherman.

Larry Sultan

Zwischen 1982 und 1991 porträtiert der amerikanische Photograph Larry Sultan (1946–2009) seine Eltern in ihrer häuslichen Umgebung im San Fernando Valley und später in Palm Desert, CA. Als er sein Projekt beginnt, hat der Vater kurz zuvor seine langjährige Arbeit als Verkaufsmanager niedergelegt – ein Ereignis, das sich nachhaltig auf seine Befindlichkeit wie auf die Beziehung der Eltern auswirkt. Larry Sultan begegnet den beiden in einer Phase des Umbruchs und gleichzeitigen Neuorientierung. Während der Vater sein berufliches Leben hinter sich lässt, wird die Mutter als Immobilienmaklerin immer erfolgreicher.

Das hier beispielhaft vorgestellte Projekt *Pictures from Home* ist 1992 als Buch erschienen. Über die aktuellen Photographien hinaus enthält es auch Aufnahmen aus dem vergangenen Familienleben sowie tagebuchähnliche biographische Texte. In dieser Kombination stellt es eine vielschichtige Reflexion über familiäre Strukturen dar und zeigt individuelle Charaktere, wie sie sich unter bestimmten wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bedingungen entwickelt haben. *Pictures from Home* erweist sich als eine sehr persönliche künstlerische Konzeption, die von Zugewandtheit und vertrauensvollem Miteinander zeugt. Es ist eine tiefgreifende Selbstbefragung des Photographen, der sich an seine Kindheit und Jugend, aber auch an die Vergangenheit seiner Eltern erinnert und über seine eigene Rolle im Familiengefüge nachdenkt.

Welches Bild haben wir von uns selbst und von unserem Gegenüber, von welchen inneren und äußeren Parametern ist unsere Wahrnehmung abhängig? Dies sind grundlegende Fragen, denen Larry Sultan auch hinsichtlich der bildnerischen Expertise des Mediums Photographie nachgeht.

Als ich anfang zu photographieren, betrachtete ich dieses Projekt als ein Porträt meines Vaters. In vielerlei Hinsicht tue ich das immer noch. Ich erinnere mich an das seltsame Gefühl, das ich hatte, als ich die ersten Aufnahmen von ihm betrachtete. Ich habe ihn nahezu rekonstruiert; wie ein Elternteil gegenüber einem Kleinkind hatte auch ich die Macht, ihn zu beobachten, ohne selbst beobachtet zu werden. Das Photographieren meines Vaters wurde zu einer Möglichkeit, mich mit meiner Irritation darüber auseinanderzusetzen, was es bedeutet, in dieser Kultur ein Mann zu sein. Ohne mir tieferer Impulse bewusst zu sein, überzeugte ich mich davon, dass ich zeigen wollte, was passiert, wenn – so deutete ich das Schicksal meines Vaters – Unternehmen ihre nicht mehr ganz jungen Mitarbeiter entlassen und wie die daraus resultierenden Frustrationen und Gefühle der Machtlosigkeit ihren Weg in Familienbeziehungen finden. Es waren die Reagan-Jahre, in denen das Bild der Institution Familie von den wiedererstarkenden Konservativen als wirkungsmächtiges Symbol genutzt wurde. Ich wollte diese Familienmythologie durchbrechen und zeigen, was passiert, wenn wir uns vom Image des Erfolgs bestimmen lassen. Ich war bereit, meine Familie zu benutzen, um meinen Standpunkt deutlich zu machen. Was mich antreibt, diese Arbeit fortzusetzen, ist schwer zu benennen. Es hat mehr mit Liebe als mit Soziologie zu tun, damit, dass ich eher Beteiligter als Zeuge dieses Dramas bin. In diesem seltsamen und verworrenen Prozess der Arbeit verschiebt sich alles; die Grenzen verschwimmen, meine Distanz entgleitet, die Anmaßung und die Illusion von Unverletzlichkeit geraten ins Wanken. Mitten in der Nacht wache ich auf, fassungslos und verzweifelt. Das sind meine Eltern. Aus dieser einfachen Tatsache ergibt sich alles. Mir wird klar, dass sich hinter all den Filmrollen und den wenigen guten Photographien, den Herausforderungen meines Projekts und meiner Irritation darüber der

Wunsch verbirgt, das Medium der Photographie wörtlich zu nehmen: Die
Zeit anzuhalten. Ich möchte, dass meine Eltern ewig leben.

Larry Sultan

Veranstaltungen im Rahmen der Ausstellungen:

Blick in die Zeit: Alter und Altern im photographischen Porträt

Jem Southam – The Pond at Upton Pyne

2.3. – 7.7.2024

(Öffentliche Führung jeweils sonntags um 15 Uhr – am ersten Sonntag des Monats mit thematischem Schwerpunkt)

März:

So 3.3., 15 Uhr: Öffentliche Führung mit thematischem Schwerpunkt:
„Die Offenbarungen des Alterns und Alters!“
Mit Linn Gesche Küsters, Kunsthistorikerin

Do. 7.3. Langer Donnerstag, 14 bis 21 Uhr geöffnet (Eintritt frei ab 17 Uhr)
19 Uhr und 20 Uhr: Kurzführungen
Mit Dr. Maria Müller-Schareck, Kunsthistorikern

Do. 14.3. 19 Uhr, Expertinnenführung interdisziplinär:
„Die Biologie des Alterns“
Mit Dr. Ina Huppertz, Forschungsgruppenleiterin am Max-Planck-Institut für Biologie des Alterns, Köln

Do. 28.3., 19 Uhr, Kuratorinnenführung:
„Von der Idee bis zur Eröffnung – wie eine Ausstellung entsteht“
Mit Gabriele Conrath-Scholl / Claudia Schubert, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur

April

Do. 4.4. Langer Donnerstag, 14 bis 21 Uhr geöffnet (Eintritt frei ab 17 Uhr)
19 Uhr: Dialogführung Dr. Maria Müller-Schareck, Kunsthistorikerin, im Gespräch mit Petra Haypeter, Altenpflegerin mit Schwerpunkt Demenz

So. 7.4. 15 Uhr: Öffentliche Führung mit thematischem Schwerpunkt:
„Mit langem Atem: Alter und Altern in photographischen Langzeitprojekten“
Mit Dr. Maria Müller-Schareck, Kunsthistorikerin

Mo. 8.4., 20 Uhr: Short Monday:
„Alter, was geht?, Kurzfilmabend im Filmhaus, kuratiert von der SK Stiftung Kultur – Der „Short Monday“ ist eine Kooperation der SK Stiftung Kultur mit dem Filmhaus Köln und dem Kurzfilmfestival Köln (KFFK)

Di. 16.4., 13–17.30 Uhr, Thementag „Alter“, Kooperation der SK Stiftung Kultur mit kubia – Kompetenzzentrum für Kulturelle Bildung im Alter und inklusive Kultur e.V.
Ort: SK Stiftung Kultur

Sa. 20.4., 15–16.30 Uhr, Die Photo-Detektive: „*Rate mal, wie alt ich bin*“, Führungen für Kinder von 6–10 Jahren
Mit Didem Tuncer

So. 21.4., 17 Uhr, Philosophische Führung
Mit Silvana Alberti

Do., 25.4., 17 Uhr, Führung durch die Ausstellungen in ukrainischer Sprache mit Natalya Bahn

Mai

Do. 2.5. Langer Donnerstag, 14 bis 21 Uhr geöffnet (Eintritt frei ab 17 Uhr)
19 Uhr: Dialogführung Dr. Maria Müller-Schareck im Gespräch mit David Vogel, Theaterpädagoge und künstlerischer Leiter des Senior*innenensembles OLDSCHOOL am Schauspiel Köln

So. 5.5., 15 Uhr, Öffentliche Führung mit thematischem Schwerpunkt:
Mit Linn Küsters

Do. 16.5. Kuratorinnenführung
Mit Gabriele Conrath-Scholl / Claudia Schubert

Sa. 18.5. 16 Uhr, Führung durch die Ausstellungen in ukrainischer Sprache mit Natalya Bahn

So. 19.5., 11–19 Uhr, Internationaler Museumstag mit Führungen um 14 Uhr und 16 Uhr (Eintritt frei!)

Sa. 25.5. 15–16.30 Uhr, Die Photo-Detektive: „*Rate mal, wie alt ich bin*“, Führungen für Kinder von 6–10 Jahren
Mit Didem Tuncer

Juni

Sa. 1.6., 16 Uhr, Führung durch die Ausstellungen in ukrainischer Sprache mit Natalya Bahn

So. 2.6. 15 Uhr, Öffentliche Führung mit thematischem Schwerpunkt:
Mit Maria Müller-Schareck

Do. 6.6. Langer Donnerstag, 14 bis 21 Uhr geöffnet (Eintritt frei ab 17 Uhr)

Sa. 22.6. 15-16.30 Uhr, Die Photo-Detektive: „*Rate mal, wie alt ich bin*“, Führungen für Kinder von 6–10 Jahren
Mit Didem Tuncer

So. 23.6., 17 Uhr, Philosophische Führung
Mit Silvana Alberti

Juli

Do 4.7. Langer Donnerstag, 14 bis 21 Uhr geöffnet (Eintritt frei ab 17 Uhr)

So 7.7. 15 Uhr, Öffentliche Führung mit thematischem Schwerpunkt:
Mit Dr. Maria Müller-Schareck

DIE PHOTOGRAPHISCHE SAMMLUNG

„Die Photo- Detektive“



Führungen für Kinder von 6 bis 10 Jahren durch die Ausstellung:

Blick in die Zeit – Alter und Altern im photographischen Porträt

Rate mal, wie alt ich bin.



August Sander: Zusammen 285 Jahre, Rosette Haubrich, geb. Jung, Henriette Jung, Wilhelmine Kessler, geb. Jung, Biersdorf, 1931
© Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln; VG Bild-Kunst, Bonn

Wir begeben uns auf eine Reise durch die Welt des Alterns und des Alters! Wie sahen alte Menschen früher aus und wie sehen sie heute aus? Und ab wann ist man eigentlich alt? In der Ausstellung entdecken wir Photographien von sehr unterschiedlichen Typen und wir können sehen, wie Menschen sich verändern, wenn sie älter werden, wie sie leben und an was sie sich erinnern. Wir werden gemeinsam überraschende Geschichten über das Älterwerden und das Altsein hören und darüber, was es bedeuten kann. Und wir stellen uns vor, wie es sein könnte, wenn wir selbst erwachsen und älter sind.

Termine:

Samstag, 20.4. 25.5. und 22.6. 2024, 15–16.30 Uhr

8,00 € Treffpunkt Ausstellungskasse, 1. OG

Mit Didem Tuncer

Um Voranmeldung wird bis einen Tag vor Veranstaltung gebeten (freitags bis 15 Uhr, www.sk-kultur.de/blick/tickets, auf den entsprechenden Termin klicken).

Kurzfristige Absagen bitte unter Tel.: 0221 88895-300 oder Tel.: 0221 88895-311 (Ausstellungskasse).

DIE PHOTOGRAPHISCHE
SAMMLUNG / SK STIFTUNG KULTUR
Im Mediapark 7, 50670 Köln
Tel.+49 221 888 95-300
photographie@sk-kultur.de
www.photographie-sk-kultur.de

 SK Stiftung Kultur
der Sparkasse KölnBonn

Pressemitteilung
Februar 2024

Thementag zur neuen Sichtbarkeit des Alters in Kunst und Kultur

„Im Blick: Altersbilder“

Die neue Sichtbarkeit des Alters in Kunst und Kultur steht bei einem **Thementag am Dienstag, 16. April von 13 bis 17.30 Uhr** im Kölner Mediapark 7 im Fokus. Welche Vorstellungen vom Alter und vom Älterwerden haben wir? Welche Bildformeln und Altersbilder in Kunst und Kultur prägen diese Vorstellungen? Mit diesen und weiteren Fragen möchten das Kompetenzzentrum für Kulturelle Bildung im Alter und inklusive Kultur (kubia) und die SK Stiftung Kultur einen Diskurs anregen und laden gemeinsam in die Stiftungsräume ein.

Die Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Sabine Kampmann blickt auf „Altersbilder im Spiegel der Kunst“. Es finden Führungen durch die Ausstellung „[Blick in die Zeit: Alter und Altern im photographischen Porträt](#)“ in der Photographischen Sammlung/ SK Stiftung Kultur statt. Die Kuratorin Claudia Schubert und die Fotografin Natalya Reznik, deren Arbeiten ebenfalls Teil der Ausstellung sind, werfen dabei gemeinsam mit Miriam Haller (kubia) einen Blick in die Zukunft: Nicht mehr junge Supermodels, – so Rezniks Prognose – sondern schöne Frauen mit grauen Haaren werden uns von Werbeplakaten anlächeln. Im Anschluss können die Teilnehmenden selbst aktiv werden: Künstlerinnen aus Sparten wie Tanz, Performance-Kunst und Fotografie laden dazu ein, in praktischen Workshops die vielfältigen Dimensionen von Altersbildern im Medium der Künste konkret zu erfahren. Eine Übersicht des Programms finden Sie hier: <https://medienkunst.sk-kultur.de/aktuelles/thementag-altersbilder>

Die Teilnahme kostet 15€. Anmeldung: www.kubia.nrw/veranstaltungen/im-blick-altersbilder

Im Vorfeld des Thementags findet am Mittwoch, 20. März der Workshop „**Jenseits von Stereotypen, aber wie?! – Altersbilder in Fotografie und Performancekunst**“ mit der Fotografin und Filmemacherin Anna Hepp und der Performance- und Video-Künstlerin Evamaria Schaller statt. Mehr Infos: <https://medienkunst.sk-kultur.de/veranstaltungen/veranstaltung-detail/jenseits-von-stereotypen> *(ausgebucht, Platzierung auf Warteliste möglich)*

Presserückfragen unter 0221 888 95 105, E-Mail: pr@sk-kultur.de

Folgender Text ist eine Übersetzung des in Englisch verfassten Gedankenaustauschs, der im Beiheft des zur Ausstellung erschienenen Buchs *Jem Southam: The Pond at Upton Pyne* erschienen ist.

Die unsichtbare Hand

Gedankenaustausch zwischen Jem Southam und Gabriele Conrath-Scholl

Die Bilder, die der englische Künstler Jem Southam zwischen 1996 und 2002 von einem Teich in dem kleinen Dorf Upton Pyne, Devon, realisiert hat, sind ein Beispiel für seinen langjährigen und besonderen Umgang mit dem Medium der Photographie. Sie stehen im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen sowie einer Ausstellung mit über 40 Photographien dieser Werkserie, die vom 2. März bis 7. Juli 2024 in der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur in Köln zu sehen sein wird. Der Institution kommt damit nicht nur die Ehre zu, die erste monografische Präsentation von Jem Southam in Deutschland zu zeigen, sondern auch auf ein Werk aufmerksam zu machen, das den zentralen Ansprüchen der Photographischen Sammlung an dokumentarische Treue und Empathie gerecht wird, eine auf wissenschaftliche Methoden bezogene Herangehensweise kultiviert und historisches Bewusstsein sowie formale Konsequenz einfordert. So überschaubar der Bereich ist, den der Künstler in seiner Serie beschreibt, so weitreichend und tiefgreifend sind die Implikationen, die sich daraus ergeben.

Das Thema der Beschreibung von definierten Arbeits-, Wohn- und Landschaftsräumen wurde in der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur bereits mehrfach aufgegriffen, sei es in Projekten mit Werkserien von Bernd und Hilla Becher, Joachim Brohm, Walker Evans, Albert Renger-Patzsch, August Sander, Stephen Shore oder in jüngerer Zeit in Ausstellungen von Laurenz Berges und Simone Nieweg. Jem Southam hat neben diesen Positionen eine spezifische und individuelle Perspektive entwickelt, eine spannende weitere Weiterentwicklung eines immerwährenden Themas: die Erforschung und Eroberung unserer sich ständig verändernden Lebenswelt.

GCS: Jem, ich freue mich, unseren Gedankenaustausch über den Teich in Upton Pyne zu beginnen. In diesem Buch finden wir eine bemerkenswerte Auswahl von 47 Bildern, die du in einem Zeitraum von sechs Jahren aufgenommen hast. Es beginnt mit einer Ansicht aus dem Mai 1996. Was hat dich dazu veranlasst, dich mit diesem besonderen Gebiet zu beschäftigen?

JS: Für das ursprüngliche Herangehen gab es mehrere Gründe. Damals fertigte ich eine Reihe von Studien zu drei Landschaftsformen an, die im Jahr 2000 unter dem Titel *Rockfalls, Rivermouths and Ponds* [Felsabbrüche, Flussmündungen und Teiche] ausgestellt und veröffentlicht wurden. Ich war von ihrer skulpturalen Präsenz in der Landschaft fasziniert. Die Idee hinter den „Teichen“ war, eine Gruppe von Einzelbildern zu schaffen und sie als eine Typologie verschiedener Teiche zu präsentieren. So kam ich zu dem Teich in Upton Pyne, einem höchst ungewöhnlichen Dorfteich, an dem ein einziges Durcheinander vorherrschte.

Gelegentlich, wenn mich ein Ort fasziniert, kehre ich nach dem ersten Bild zurück. Während ich die Kamera für die zweite Aufnahme einrichtete, kam ich mit einem Mann ins Gespräch, der dort arbeitete, und fragte ihn, was er da mache. Er beschrieb mir die Änderungen, die er vornehmen wollte, und ich erkannte sofort die wunderbare Gelegenheit, die sich mir damit eröffnete. Er wollte eine Vision umsetzen, ein kleines arkadisches Reich, direkt neben seinem Haus schaffen. In den 1980er Jahren hatte ich ein Werk mit dem Titel *The Red River* erarbeitet, das einem Fluss entlang an Zinnbergwerken folgte. In dieser Arbeit ging es unter anderem darum, dass wir alle mythische Visionen von der Erde in unseren Köpfen tragen, die einen großen Einfluss auf unsere Beziehung zur Welt haben. Diese Visionen sind uns kulturell und individuell über die Jahrhunderte hinweg in Bildern und Geschichten überliefert worden. Hier war es ein Mann, der hoffte, in und um den Teich einen paradiesischen Raum zu schaffen. Ich musste seinen Bemühungen folgen und davon eine Aufzeichnung anfertigen!

GCS: Während ich dir antworte, liegt dein großartiges Buch *Landscape Stories* (2005) vor mir, in dem einige der von dir angesprochenen Werkreihen enthalten sind. Damit kann ich noch einmal besser und anschaulicher nachvollziehen, wie sehr du dich in deinen angesprochenen Motivkreisen immer wieder variierend mit landschaftlichen Momenten befasst, in denen die Natur in verschiedenen, auch gegensätzlichen Dimensionen auftritt. Dementsprechend fallen auch die vielen Formen von Wasser und Gewässern – das Meer, Flüsse und kleine Seen, Teiche oder auch nur Pfützen in deinen Landschaftsstücken als typische Merkmale auf. So wie die unendliche, ungebändigte Natur mit ihren eigenen Gesetzen den einen Pol deiner Betrachtungen bildet, so scheint es auf der anderen Seite die gemäßigte, auch vom Menschen kultivierte Natur, die den anderen Pol ausmacht. Der Teich in Upton Pyne stellt sich mir als ein begrenztes Areal dar, das vielleicht mit einem stetig sich verändernden Bühnenbild verglichen werden kann. Ein Gebiet, das seine Geschichte auf diskrete, fast unauffällige Weise erzählt, ohne dass die einwirkenden ProtagonistInnen, also etwa der von dir erwähnte Mann, persönlich anwesend sein müssen.

Werfen wir einen Blick auf den Beginn dieser Langzeitstudie, in der das erste Bild auf Mai 1996 datiert ist. Die Photographie besticht durch ihre ausgeglichene Komposition, durch das milde Licht, mit dem die Farbigkeit und die vielen Grüntöne einhergehen. Der in großen Teilen und in unregelmäßiger Form, doch nicht in aller Gänze gezeigte Teich ist vollflächig mit einer hellgrünen Schicht bedeckt. Möglicherweise handelt es sich um Pflanzen wie Algen oder kleinblättrigen Wassersalat, was aber genau nicht zu erkennen ist. Gesäumt wird der Tümpel von allerlei Gesträuch und einigen Bäumen, das Laub ist überall schon recht gut ausgeprägt. Nur zwei Bäume an einer links im Bild stehenden Gartenlaube und ein Strauch am vorderen Ufer scheinen verdorrt zu sein, vielleicht treiben sie aber auch erst später im Jahr aus. Die Kamera ist zentral positioniert, sodass zu den Bildrändern hin, etwas unscheinbar zwei Pfosten zu sehen sind. Am linken Pfosten verläuft weiter nach links ein Maschendrahtzaun. Vielleicht war hier einmal ein längerer Zaun gezogen oder eine Zufahrt eingerichtet. Nun aber ist der Blick auf das Gelände frei gegeben. Im Vordergrund links, etwas verdeckt von einem Busch oder einer ehemaligen

Hecke lassen sich über einen längeren Zeitraum abgestellte Materialien erkennen, darunter Holzbretter, eine verrostete Schubkarre und etwas Unrat. Auch in der Gartenlaube und im Vordergrund zum Teich hin liegt Undefinierbares bzw. eine Holzpalette. Vielleicht die Grundlagen, um etwas Improvisiertes zu bauen?

Im nächsten Bild und so auch im nächsten Monat, im Juni 1996, ist der Himmel etwas aufgelockerter und dezent sommerlich blau und bewölkt. Es ist offensichtlich, dass du mit deiner Kamera näher an den Teich herangetreten bist. Du änderst in deiner Studie also den Standort. Es macht den Eindruck, dass du dich an dein Motiv herantastest, um es in vielseitiger Betrachtung in seiner Komplexität zunächst genauer kennenzulernen. Die Form des Teichs verengt sich in dieser Aufnahme, wird als Bildelement zu einer beinahe ovalen Scheibe. Die amorphe Form des Teichs verhilft ja aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen zu wieder anderen Abbildungsformen, was sehr reizvoll ist und mich daran erinnert, dass du eingangs sagtest, dass du von der skulpturalen Präsenz der von dir aufgesuchten Teiche fasziniert bist. Schaut man weiter, so lässt sich der von mir als zuvor verdorrt bezeichnete Strauch am linken Bildrand wiederfinden, allerdings ist der im ersten Bild noch benachbarte, in vollem Grün stehende Busch entfernt. Unmittelbar neben dem nun also alleinstehenden Strauch beleben zwei weiße Hühner die Szenerie. Im Vordergrund liegen lange Stile, an deren Enden sich vermutlich Gartenwerkzeuge befinden. Rechts säumen – auch dies scheint neu – gelbe Wasserlilien das Ufer und wandert der Blick in diese Richtung weiter, so trifft man auf ein kleines, abgelegtes Ruderboot.

So zeichnet sich in diesem landschaftlichen Ausschnitt mit all seinen Gegebenheiten, einbezogen der im Bild über dem Teich vom Grün befreiten, offenen Stelle und der quasi am Horizont hervorlugenden, alten Landmaschine, ein beschauliches, fast idyllisches Bild ab – auch wenn es im Sinn des erwähnten Mannes sicher noch nicht paradiesisch genug ist. Es ist klar, sowohl er als auch du mit deiner Kamera – ihr beide gestaltet Landschaft und schafft Kompositionen – nach einem individuellen, inneren Kompass, gespeist aus unzähligen Überlegungen, Vorstellungen und Werten, auch durch solchen – wie du richtigerweise darauf hinweist –, die auf frühere Zeiten und Generationen zurückgehen.

Ab wann war dir klar, dass deine erste Aufnahme mehr als eine Idee für ein gutes Bild war, also ein Konzept daraus erwachsen sollte? War von Anfang an klar, dass du in einem bestimmten Rhythmus zum Teich fahren würdest? Hattest du sofort eine Vorstellung davon, welche Kamerastandorte spannend sein würden, oder entwickelst du diese im jeweiligen Aufnahmeprozess? In welchem Verhältnis stehen rationale und intuitive Beweggründe für dein Tun?

JS: Vielen Dank, Gabriele. Es ist immer wieder faszinierend zu erfahren, was andere sehen, wenn sie die eigenen Bilder so genau betrachten. Ich denke, man kann von den meisten PhotographInnen sagen, dass wir uns nicht bewusst sind, was alles innerhalb des Bildrahmens passiert, wenn eine Aufnahme gemacht wird. Auch wenn ich eine große Plattenkamera benutze und lange Zeit damit verbringe, die Mattscheibe und den Bildaufbau zu prüfen, bevor ich den Auslöser drücke, gibt es eine Vielzahl von Details, die ich erst beim Betrachten

der ersten Kontaktabzüge wirklich erkenne. Es stellt sich auch die Frage, wie ein Bild dazu beiträgt, die Aufmerksamkeit für ein anderes zu entwickeln. Eine Besonderheit einer solch intensiven Studie – 120 Negative, die über einen Zeitraum von sechs Jahren auf einer Fläche von vielleicht nur 500 Quadratmetern belichtet wurden – besteht darin, dass sie die Möglichkeit bietet, sich vorwärts und rückwärts durch die endgültige Serie zu bewegen und dabei die Art von Verbindungen und Verknüpfungen herzustellen, die du bereits in den ersten beiden Fotos erkannt hast.

Um jedoch auf deine Frage und Anmerkungen zurückzukommen. Das erste Foto sollte ursprünglich als eigenständiges Bild innerhalb einer Gruppe solcher Einzelbilder funktionieren. Es unterschied sich jedoch stark von allen anderen Teichbildern, die ich bereits aufgenommen hatte, weil es so viele menschliche Eingriffe innerhalb des Bildes gab. Erst nachdem ich den Ort erneut aufgesucht, die zweite Aufnahme gemacht und ein Gespräch mit dem Mann begonnen hatte, der am Teich arbeitete, wurde mir klar, welches reichhaltige Potenzial hier vorhanden war. Wie das Buch *Landscape Stories* andeutet, arbeite ich unter anderem mit Geschichten und mir war sofort klar, dass dies möglicherweise eine großartige Geschichte ist.

Meine Methodik bei der Herstellung eines Werks ist sehr einfach. Ich besuche einen Ort immer wieder, ohne einen Plan zu haben. Bei jedem Besuch versuche ich zu sehen, ob ich eine Aufnahme machen kann, die auf die besonderen Bedingungen, das Licht, das Wetter und die Jahreszeit eingeht, und ob ich ein Bild machen kann, das die Erzählung weiterführt, sich aber auch leicht von einem früheren Bild entfernt. So stelle ich zum Beispiel die Kamera nie an dieselbe Stelle. Die Arbeit wächst und entwickelt sich mit jedem neuen Bild. Als ich mit dieser Studie begann, dachte ich mir, dass ich zehn Jahre lang etwa zehn Besuche pro Jahr machen könnte, um die Geschichte und die Bilder auf den Punkt zu bringen. Aber das sollte nicht sein! Die Geschichte entwickelte sich in eine andere Richtung und ich folgte ihr.

Zu deiner Frage gibt es noch weitere Punkte, auf die wir vielleicht später noch zu sprechen kommen werden.

GCS: Wenn man nur die Zahlen ansieht, die du genannt hast, ist das schon sehr beeindruckend: 500 Quadratmeter, 120 Negative – wobei man hinzufügen muss, dass es sich um Großbildnegative im Format 8 x 10 inch [ca. 20 x 25 cm] handelt, was selbst bei den professionellsten KünstlerInnen- und PhotographInnenkollegen Respekt hervorruft, da dieses Format eine außergewöhnliche, exakte Abbildungsqualität ermöglicht und man weiß, dass dieses Material nur sehr sparsam und gezielt eingesetzt werden kann. Ein Thema über sechs Jahre immer wieder aufzugreifen, erfordert zudem Haltung und Ausdauer. Was für eine beispielhaft dezidierte topographische Aufzeichnung eines Stücks unseres Planeten, dazu einer Fläche, die vielen auf den ersten Blick zu profan erscheinen mag, um sie genauer anzuschauen. Ein Beweis dafür, dass PhotographInnen immer wieder in den unscheinbarsten Bereichen Motiv- und Themenkreise hervorbringen, die ohne ihr Schaffen völlig unbeachtet und mehr noch in ihrer Konsequenz wenig durchdacht blieben.

Spannend ist auch deine Feststellung, dass der Akt des Photographierens zwar ein sehr bewusster, immer wieder aufs Neue reflektierte Setzung ist, doch

der Mehrwert vor allem erst nach dem Entwicklungsprozess im fertigen Bild und nochmal mehr im Vergleich mit bereits vorhandenen Arbeiten zutage tritt. Die Photographie erweist sich hier also auf verschiedenen Ebenen und vor allem in der Bildreihe als visueller Verstärker und als Dokumentationsmaterial. Photographien lassen uns rekapitulieren, überprüfen,erspüren, abwägen, vergleichen und so zum Beispiel das Typische eines Landstrichs erkennen. In der Bildreihe treten landschaftliche Veränderungen visuell deutlich hervor. Meteorologische, biologische und geologische Aspekte lassen sich ablesen und nicht zuletzt – wie im Fall des Teichs in Upton Pyne – deuten sich ästhetische, soziale ebenso wie psychologische Bedürfnisse des Menschen in der Gestaltung seines Lebensraums an. Die Landschaft wird zu einem Stück Alltagskultur.

Wenn ich mir die anderen Bilder ansehe, die du von Teichen in der Landschaft von Cornwall, Sussex oder Devon gemacht hast, dann erscheinen sie mir – wie du schon angedeutet hast – tatsächlich andersartig. Insofern ist es verständlich, dass sich das Thema des Teichs in Upton Pyne in eine andere Richtung entwickelt hat. Denn dieser ist abgesehen von diversen dort befindlichen Gegenständen von viel Vegetation umgeben und das naheliegende Wohnhaus erweckt eher den Eindruck, es handele sich um einen absichtlich angelegten Teich innerhalb eines Gartens. Die anderen von dir betrachteten fast kreisrunden kleinen Teiche oder rundförmig überwachsenen Stellen auf endlosen Agrar- und Weideflächen gleichen eher ungewöhnlichen, fast künstlich wirkenden und urtümlichen Landschaftsphänomenen. Ihre Oberflächen liegen wie runde Scheiben in einer weitgehend unbebauten Gegend, manchmal sind von ihnen auch nur noch unerklärliche Mulden übrig. Es sind Seen, wie zeichenhafte Flecken, die mich an Werke der Land-Art oder geheimnisvolle Zeichen aus einer anderen Zeit erinnern. Du machst in einem deiner Texte darauf aufmerksam, dass diese Seen eine Vorgeschichte haben. Vielleicht erläuterst du diese noch einmal. Und auch der See in Upton Pyne hat ja eine frühe Geschichte, die wichtig und auf den ersten Blick nicht ersichtlich ist, dennoch zum Verständnis der historischen Entwicklung und seiner jetzigen Gestalt beiträgt.

JS: Die historische Verbindung wurde wirklich wichtig für mich. Zuvor hatte ich einige Werke geschaffen, die Orte zeigten, die vollständig von der industriellen Revolution geprägt waren. „The Floating Harbour“ (1977–1982) war eine Aufzeichnung der architektonischen Landschaft des Hafens aus dem 19. Jahrhundert im Zentrum von Bristol. „The Red River“ (1982–1987) befasste sich mit den letzten Überresten des Zinnbergbaus im Westen von Cornwall. Landschaften, die das Ergebnis industrieller Prozesse sind, üben eine tiefe Faszination aus, da es keinerlei Versuche gibt, sie anders als auf rein funktionale Weise zu ästhetisieren oder zu manipulieren. Die Ausstellung „New Topographic“ hatte einen großen Einfluss auf viele von uns in Großbritannien. Ich hatte das Glück, auch die frühen Becher-Veröffentlichungen zu sehen und ihre Herangehensweise an die Herstellung von Bildern blieb ein entscheidender Einflussfaktor, zusammen mit den Amerikanern, deren Werke sich mit der „vom Menschen veränderten Landschaft“ befassten. Ich und meine KollegInnen in Großbritannien bemühten uns jedoch bewusst, von diesen Einflüssen zu lernen,

machten uns dann aber daran, Werke zu schaffen, die einen besonderen britischen Touch hatten.

Du stellst auch völlig zu Recht eine Verbindung zur Land-Art-Bewegung her. Ich arbeitete in einer Galerie für zeitgenössische Kunst in Bristol, die Robert Smithson, Richard Long und andere zeigte, und hier entstand das Interesse an der skulpturalen Seite der Bilder. Ich fand jedoch, dass die natürlich erzeugten Felsbrocken von viel größerem Interesse waren als alles, was ich jemals herstellen oder mir vorstellen konnte. „Rockfalls, Rivermouths and Ponds“ war eine Sammlung einzelner photographischer Studien. Als ich daran arbeitete, hatte ich keine Ahnung, dass es zu einer viel komplexeren und umfangreicheren Studie führen würde, als dies bei „The Pond at Upton Pyne“ und „The Painter’s Pool“ der Fall war.

Das Aneinanderreihen eines Bildes und dann eines weiteren, um eine neue Geschichte aufzubauen, war für mich schon immer eine besondere Bereicherung. In jedem dieser Stücke suche ich nach einer neuen und originellen Form, ohne im weiteren Verlauf zu wissen, wohin sie führt. Oft werden sie von kurzen Texten begleitet, wie man bei der Lektüre von *Landscape Stories* feststellen kann.

GCS: Ich denke, es lässt sich gut nachempfinden, dass deine Arbeiten, zumal sie immer über einen gewissen Zeitraum entstehen, von einem zentralen Interesse am Prozesshaften und von der Vergangenheit gespeist sind; einer Vergangenheit, die in der von dir erlebten Gegenwart teils sehr konkret, teils aber auch trotz einer naturgetreuen Wiedergabequalität nur versteckt und rätselhaft sichtbar wird. Dieserart scheint sie deine Bilder gleichsam zu durchwirken. Als Betrachter fühle ich mich durch sie quasi aufgefordert, in das Dargestellte einzutauchen, es nach seinen Ausdruckswerten, aber auch nach Bedeutungen hin abzusuchen, vielleicht auch weiter zu forschen. Und im stillen Lesen wird man so immer neugieriger auf die Geschichte dahinter, auf die vielen „Inhaltsstoffe“ deiner Bilder. Denn jedes Motiv ist ja Ausdruck einer Geschichte, einer faktisch gegebenen und einer, die sich mit unserer Erfahrung, unserem Wissen und Empfinden verbindet und insofern auch eine fiktive Seite haben kann. Beide Dimensionen können im Laufe der Betrachtung und des eigenen Bilderlebens kraftvoll miteinander verschmelzen und zu einer individuell bereichernden Bilderfahrung führen, die uns vielleicht noch mehr für die Aussagekraft unseres Lebensraums und darüber hinaus weiterer künstlerischer Äußerungen sensibilisiert.

Das Wort „Geschichte“ ist in der deutschen Sprache wohl ganz gemäß deiner Auffassung zweideutig, ein Homonym: „Geschichte“, einerseits als Historie im Sinn einer Wissenschaft von der Entwicklung der Dinge verstanden. Andererseits kann „Geschichte“ als Bezeichnung für einen gedanklichen Kontext, eine Erzählung, stehen. Zudem steckt in diesem Wort „Schicht“ und deutet insofern auf verschiedene Lagen und Ebenen hin, was man sich natürlich für die Analyse und Interpretation von Bildern und deiner insbesondere zunutze machen kann. Die englischen Worte „History“ und „Story“ liegen wiederum nah beieinander – insofern eine sehr sinnvolle Entscheidung, deine Bilder mit dem Begriff „Landscape Stories“ zu verbinden bzw. auch mit von dir

geschriebenen oder ausgewählten begleitenden Texten als orientierende Elemente. Dokumentation und Fiktion verschränken sich an dieser Stelle.

Wie plausibel zudem, dass du auf die Ausstellung „New Topographics. Photographs of a man-altered Landscape“ ansprichst, die 1975 im George Eastman House stattfand und aus Amerika kommend ein so wichtiger Schritt in der Photographiegeschichte auch für Europa bedeutete. Sie war ein wirklicher Augenöffner und Motivationsschub für all jene KünstlerInnen und PhotographInnen, die sich in sachlich detaillierter und unpräntiöser Weise mit einer neuen Form von Landschaftsbild befassten, seine Geschichte sowie den spezifischen Motivkreis in Relation zu seinen natürlichen und kulturellen Bedingungsfaktoren befragten. Als Tenor galt es durchgehend Pathos und Effekte zu vermeiden, das vermeintlich Profane und Alltägliche, sei es noch so trivial, als beachtenswert vorzustellen sowie den gewachsenen Lebensraum mit den verschiedensten Flächen, Nutzbauten und Architekturen zu beleuchten. Dazu wurde eine Rhetorik gewählt, die schlicht, verständlich und in Form von Bildreihen eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit der jeweiligen Thematik vermitteln sollte und jeder Bildautor [– die Ausstellungsteilnehmenden an „New Topographics“ waren bis auf Hilla Becher – alles Männer –] fand dabei eine ganz eigene Darstellungsweise.

Bernd und Hilla Becher, deren Archiv wir in der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur betreuen, waren damals mit ihren 1974 in Pennsylvania, USA, entstandenen schwarz-weißen Photographien von Kohleaufbereitungsanlagen und sogenannten Tipples, hölzernen Förderturmanlagen als die einzigen deutschen Teilnehmenden in der Ausstellung vertreten. Und Stephen Shore war der Einzige, der seinen Beitrag, Ansichten aus der Reihe „American Surfaces“ in Farbe ausgearbeitet hatte. Vielleicht ein Zeichen dafür, dass in dieser Zeit die Farbe als künstlerisches Ausdrucksmittel noch auf dem Prüfstand stand. Wie selbstverständlich hat sich dann aber in der folgenden Zeit die Farbphotographie in der Kunst durchgesetzt. Auch du hast dich ja schon bald dazu entschieden. Die Bildreihe „The Red River“ ist ein buchstäbliches und bezauberndes Beispiel dieses Emanzipationsprozesses.

Doch zunächst schließt Deine Werkentwicklung in der Tradition der „New Topographics“ mit Deinen in schwarz-weiß umgesetzten Hafengebilden aus Bristol an. Erst kürzlich ist dein phantastisches Buch dazu erschienen, das uns die industrielle Landschaft, das Zusammenwirken von Fabrik- und Werkhallen, die Gas- und Silobehälter, die Straßen und Schiffsanlegestellen und damit die Parallelen zu den „New Topographics“, aber auch zu deren Vorbildern, sei es Eugène Atget oder Walker Evans, aufspüren lässt. In der Galerie, die du angesprochen hast – es war die Arnolfini Galerie in Bristol –, hattest du 1981 gemeinsam mit Paul Graham sogar eine gekürzte Version der Ausstellung „New Topographics“ vorgestellt. Insofern findet sich zur Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur ein weiterer Anknüpfungspunkt, da die Rekonstruktion dieser berühmten Ausstellung, 2009 ausgerichtet vom Los Angeles County of Art, 2011 auch in Köln eine Station hatte.

Wenden wir uns nochmals dem Teich in Upton Pyne zu. Seine Entstehung geht wohl vor allem auf ein Manganbergwerk zurück, das dort zwischen Ende des 18. bis in die Anfangsjahrzehnte des 19. Jahrhunderts betrieben wurde,

wobei sich der Teich aus einer Ansammlung von Grundwasser entwickelte. Dies ist die geologische und die ökonomisch geprägte frühe Geschichte des Areals. Sie steht im Hintergrund der von dir visualisierten späteren Transformation, die ab 1996 ihren kontinuierlichen Verlauf nimmt, doch ab 1999 gewinnen zunächst sehr dezent, nochmals neue Gestaltungsformen ihren Einfluss. Wie kam das zustande? Erzählst du die Geschichte deiner Begegnungen am Teich kurz weiter?

JS: Am Anfang, als ich den Mann traf, der seine Arbeit am Teich begonnen hatte, kamen wir schnell ins Gespräch. Er interessierte sich für meine große Kamera und ich freute mich, von seiner Vision zu hören. Er wohnt direkt neben dem Teich und war fest entschlossen, den Zustand des Teiches zu verbessern, und ich wusste sofort, dass hier möglicherweise eine große Reise bevorstand. Zunächst wollte er alle hellgrünen Wasserlinsen entfernen, die die Oberfläche des Teiches bedeckten und somit eine vielfältige Ökologie im Teich erheblich behinderten. Ich war bestürzt über diese Nachricht, denn ich hatte gehofft, noch viele Bilder mit dieser herrlichen visuellen Ebene machen zu können. So lernte ich von Anfang an, dass ich mich bei der Bildgestaltung von den Ereignissen leiten lassen musste, anstatt meine eigenen Gedanken in die Arbeit zu projizieren.

Wir trafen uns im Laufe der drei Jahre gelegentlich und diskutierten immer gerne darüber, wie weit die Arbeit fortgeschritten war und was seine nächsten Ziele waren. Ich schenkte ihm einen frühen Kontaktabzug und freute mich auf eine lange Begegnung mit ihm. Es gab Gelegenheiten, bei denen ich andere aus dem Dorf traf, sogar sehr früh am Morgen einen zerlumpt aussehenden Mann, von dem ich sicher war, dass er mit Wildern beschäftigt war, und diese Gespräche führten mich zu der Erkenntnis, dass nicht jeder dort ein begeisterter Anhänger des Mannes oder seiner Bemühungen war.

Ich beschloss schon früh, dass ich niemanden auf den Bildern abbilden würde. Viele Jahre zuvor hatte ich eine Arbeit mit dem Titel „Paintings of the West of Cornwall“ (Gemälde aus dem Westen Cornwalls) angefertigt, in der ich Gemälde fotografiert hatte, die ich an vielen verschiedenen Orten in Cornwall gefunden hatte. Oft wurden die Bilder in den Ateliers der KünstlerInnen aufgenommen, und sobald ich die Kamera aufgebaut hatte, fragten mich die MalerInnen häufig, wo sie stehen sollten. Sie waren immer überrascht, wenn ich sie bat, sich zu entfernen, denn ich interessierte mich für das Gemälde und die Art und Weise, wie es mit seiner unmittelbaren Umgebung zusammenhängt. Sobald eine Figur ein Motiv im Bild wurde, dominierte sie. Ein Porträt in der Studie von Upton Pyne würde die Art und Weise, wie das Werk gelesen und verstanden wird, völlig verändern. Ohne eine Figur ist es die unsichtbare Hand oder sind es unsichtbare Hände, die den Betrachtenden durch die Geschichte führen, dies öffnet die Erzählung auf viel mehr opportunistische Weise.

Nach den ersten drei Jahren brauchte ich eine Weile, um zu begreifen, dass der Mann seine Bemühungen aufgegeben hatte, denn er hatte nicht einmal angedeutet, dass dies geschehen könnte. Ich war ziemlich verzweifelt, denn ich hatte mir im Geiste ein Jahrzehnt Zeit genommen, um seine Fortschritte zu verfolgen und nur ein paar Bilder pro Jahr zu machen, um so die Geschichte herunterzubrechen. Ich hatte etwa zwanzig Bilder, mit denen ich

zufrieden war, aber ich hatte eindeutig nicht aus der frühen Lektion mit den Wasserlinsen gelernt, mich vom Schicksal leiten zu lassen.

Die zweite Serie, die sich über die folgenden drei Jahre erstreckte, war eine andere Erfahrung. Nachdem ich festgestellt hatte, dass zwei andere aus dem Dorf die Aufgabe übernommen hatten, und nachdem ich sie gefragt hatte, ob ich weitermachen dürfe, und sie zugestimmt hatten, traf ich sie nur selten und hatte daher keine direkte Vorstellung von ihren Plänen. Ich tauchte einfach auf und ging herum, um zu verfolgen, was sie taten.

Das Gebiet ist klein, und wer ein so begrenztes Gebiet immer wieder beobachtet, wird jede Veränderung bemerken. Die große Fachkamera ist ein bemerkenswert gutes Werkzeug, um ein solches Unterfangen zu beobachten!

GCS: Im Nebeneinander deiner Bilder lassen sich die meist geringen Veränderungen in dem von dir gewählten überschaubaren, doch im Einzelmotiv in seinen tatsächlichen Ausmaßen nur vage abschätzbaren Kosmos tatsächlich gut beobachten. Beachtlich ist zudem, dass du uns zugleich mit jedem Bild eine immer wieder überraschend neue oder zumindest stark wechselnde Kulisse eröffnest. Die fortwährende Beschäftigung mit dem Motiv, die variierte Wiederholung, so bestätigt sich für mich, verfeinert unsere Sinne. Durchgehend gelingt es Dir, uns neue Landschaftserlebnisse zu vermitteln: Sei es, dass im Januar 2000 durch das wenige Laub der Bäume, das Haus im Hintergrund deutlich wahrnehmbar wird und im Vordergrund die rote Erde dem Bild eine besondere Note verleiht. Sei es, dass im März 2000 ein wieder neu in gepflegtem Gartenambiente gewählter Standort einen knospenden Baum im Vordergrund ähnlich einer sich anlehnenen Figur betrachten lässt und der im Hintergrund hellgelblich schimmernde Baum das Morgen- oder Abendlicht reflektiert. Im Dezember 2000 erscheint die Landschaft fast archaisch. Sie zeigt sich in der Linienführung pointiert, während die Farbigkeit zurückhaltend transparent wirkt und die glatte Wasseroberfläche den Himmel samt der angrenzenden Vegetation spiegelt. Das Erscheinungsbild einer im Werden begriffenen Gartenanlage scheint dem Urwüchsigen gewichen zu sein.

Ohnehin ist die Lichtgebung der beinahe alles entscheidende Faktor im Bild, hervorgebracht durch die unterschiedlichen Tages- und Jahreszeiten, die uns zudem dem Wandel der Natur folgen oder mehr noch erspüren lassen. Auch wenn der Titel deiner Werkserie explizit auf den Teich abzielt, so zeigt sich natürlich sehr viel mehr, was deine Bilder ausmacht. Allein der Teich bietet den Anlass zur Aufnahme, aber all das, was ihn umgibt, was ihm im Bildresultat den Grund und die Einbettung gibt, beschäftigt unsere Augen als Gesamtkomposition. Insofern vermögen wir die Bilder auf ästhetischer Ebene mit ihren unterschiedlichen Texturen und Kräfteverhältnissen zu durchstreifen und genussvoll zu lesen. Vielleicht sogar ähnlich einer Porträtreihe über einen Menschen, dessen Gesicht und Gestus auf den verschiedenen Bildern niemals identisch erscheint. Als eine gleichsam wichtige Ebene erweist sich so die Komposition auch mit ihren abgebildeten realen, zeit- und kulturgebundenen Gegebenheiten, die unsere Gedanken beschäftigen. Dass dabei in deinen Photographien kein Mensch zu sehen ist, vermag die Phantasie zusätzlich anzuregen. Denn der Gestaltungs- und Verbesserungswille der dort agierenden Menschen zeichnet sich in all den von ihnen hinterlassenen Spuren ab, in den

Bauten, dem Mobiliar und den Gegenständen und dies stetig im Spannungsfeld mit der Natur. Ein Gesamtbild, das an uns als Betrachtende Fragen nach Bedeutung und Sinnhaftigkeit stellt und vielleicht auch danach drängt, in einen Abgleich mit der eigenen Lebensrealität gestellt zu werden. Insofern zeigt sich hier auch die ökologische, soziokulturelle und konsequenterweise auch die politische Dimension dieser Bildreihe. „Politik beginnt mit dem Betrachten der Wirklichkeit“, so kursiert ein Zitat, das über lange Zeit dem deutschen, sozialdemokratischen Nachkriegspolitiker Kurt Schumacher zugeschrieben wurde. Auch wenn sich die Zuschreibung nicht bestätigen lässt, so liegt darin, unabhängig davon, wer es äußerte, ein Stück Wahrheit: Das Betrachten und Photographieren vermag Lebensveränderungen zu bewirken, was, wie ich finde, ein zwar nicht neuer, doch schöner Gedanke ist. Hast du daran gedacht, mit deinen Bildern über deine künstlerische Zielsetzung hinaus, lehrhaft wirksam zu werden? Kaum stelle ich diese Frage, wird mir bewusst, wie überflüssig sie ist, denn du kommst aus dem akademischen Bereich und hast an der Universität von Plymouth im Bereich der künstlerischen Photographie gelehrt.

Und noch eine ganz andere Frage mit Blick auf dein künstlerisches und bildgebendes Material: Du arbeitest in Ausstellungen sowohl mit Kontaktabzügen als auch mit analogen Vergrößerungen. Mich würde noch interessieren, worin für dich der Vorzug der analogen Photographie besteht und insbesondere der Präsentation deiner Exponate als Kontaktabzüge gegenüber Vergrößerungen. Was interessiert dich an der Photographie als ein physisches Objekt?

JS: Ich danke dir noch einmal für die Art und Weise, wie du die Bilder und ihre Bedeutung untersucht hast. „Licht“ ist natürlich *das* Medium aller PhotographInnen! Manchmal habe ich das Gefühl, dass ich der glücklichste Landschaftsphotograph der Welt bin, denn ich lebe an einem außergewöhnlichen Breiten- und Längengrad. Auf einer Insel am Rande eines Kontinents, wo der Golfstrom ständig so unterschiedliche Wetterlagen mit sich bringt, wo die Jahreszeiten so allmählich ineinander übergehen, und wo eine Morgendämmerung von der Dunkelheit bis zum Sonnenaufgang eineinhalb Stunden dauert. All diese Faktoren führen dazu, dass sich die atmosphärischen Bedingungen in jeder Stunde des Tages aufs Feinste verändern, und ich habe das Privileg, mit meiner Kamera so viel davon mitzuerleben.

Als ich diese Arbeit machte, wollte ich sie nur als Kontaktabzüge und in Buchform sehen. Ich liebe großformatige Kontaktabzüge, sie sind so einzigartige Objekte und können exquisit betrachtet werden. Ich wurde jedoch von Freunden und Galerien ermutigt, einige Vergrößerungen anzufertigen, um zu sehen, wie sie als „große“ Abzüge ankommen. Nun, sie funktionierten gut, wenn auch in einem ganz anderen Register. Infolgedessen hatte ich eine Reihe wunderbarer Museumsausstellungen in den USA. Doch jedes Mal war es eine begrenzte Auswahl aus der gesamten Serie als fünfzig großformatige Abzüge, und ich wollte immer die Kontaktabzüge zeigen und bin daher so begeistert, dass ich in der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur in Köln die Möglichkeit habe, endlich das gesamte Werk in einem einzigen Buch zu sehen.

GCS: Ich freue mich besonders, dass wir deine Arbeiten in dieser Form ausstellen dürfen. Die Kontaktabzüge, noch dazu in Farbe, zeigen eine enorme Verdichtung des durch die Mattscheibe der Kamera Betrachteten und dazu eine so verblüffend große Präzision, dass man davon einfach begeistert sein muss. Auch empfinde ich deine Kontaktabzüge als eine gewisse Reminiszenz an die Frühzeit der Photographie, als man diese Bildform – wenn seinerzeit auch mit anderen Materialien umgesetzt – als eine der faszinierenden Möglichkeiten des physisch handhabbaren photographischen Bildes erachtete, eine, die für uns heute eine so auratische Ausstrahlung hat. Die Motive sind in diesem Format in solch feinsinniger Direktheit aufgezeichnet, dass man nicht umhinkommt, sich ihnen wie einer erlesenen Miniatur zu widmen. Dass nun im Buch auch deine gesamte Serie in allen Einzelbildern sichtbar wird, erachte ich geradezu als konsequente Notwendigkeit, denn so wird sowohl dein Konzept, die spezifische Qualität deiner Photographien, als auch die unaufhaltsamen Gesetzmäßigkeiten von Zeit und Natur nochmals zwingender vor Augen geführt.

Am Ende deiner einfühlsamen Studie über das Areal des Teichs steht eine Sequenz von sechs Ansichten, die du auf einem Weg aufgenommen hast, der weiter in die umgebende Landschaft des Gebiets führt. In diesem Teil deiner Arbeit bist du etwas anders als in den beiden vorherigen Teilen vorgegangen und hast immer wieder ziemlich genau denselben Standpunkt für deine Kamera gewählt, statt ihn in größerem Maße zu variieren. Du befindest dich, soweit ich das aus deinen Bildern erschließen kann, auf einem breiten unasphaltierten Weg bzw. auf einem Gelände, das eine Art Rangier- und Abstellplatz zu sein scheint. Allenthalben sind Reifenspuren zu sehen. Auf der linken Seite zeigen die Bilder einen Baum, in der Ansicht vom September 1999 rankt von oben rechts auch noch ein Zweig quasi als Repoussoir hinein. Der Tiefenraum erstreckt sich vom Weg bis zum Horizont als eine gestaffelte landwirtschaftlich geprägte Region mit Feldern, Bäumen sowie Höfen und Häusern. In der Ferne scheint eine sich höher erstreckende Hügellandschaft zu sein, die weitgehend im Dunst versteckt liegt.

Im Vergleich der Photographien wandert der Blick immer präziser auf Momente, die Veränderungen unterliegen. Insbesondere ist dies durch die unterschiedlichen Jahreszeiten und die Wechsel der Witterungen bedingt. Die Erdtöne am Boden reichen von Rot bis Dunkelbraun, man betrachte auch die Pfütze im Vordergrund, die sich je nach Wetterlage bildet oder verschwindet. Auch die Feldstrukturen und ihre Farben ändern sich in den verschiedenen Bildern, und der sich über die Gegend ausbreitende Dunst löst oder verdichtet sich. Vor allem aber ändert sich in den Ansichten das, was die Menschen an diesen Ort hinbringen, darunter Maschinen und Anhänger aus landwirtschaftlichem Betrieb, ein Auto, aber auch Baumaterialien und Dinge, für die es temporär keine Verwendung zu geben scheint oder die nutzlos geworden sind. Es scheint ein Ort zu sein, an dem eine gewisse Zwanglosigkeit herrscht. Ohne große Ordnungsansprüche steht hier die Arbeit im Vordergrund, gänzlich fern jeder arkadischen Vorstellung oder eines Gestaltungswunschs. Dennoch ist es ein Ort, an dem eine beachtenswerte panoramatische Fernsicht gegeben ist. Mit dieser Sequenz, Jem, scheinst du aus meiner Sicht das Feld für weitere visuelle Exkursionen zu öffnen. Aber vielleicht schilderst du die Situation noch

einmal, denn mit deinem Wissen betrachtest du den Ort und auch deine Bilder vermutlich auch noch einmal anders.

JS: Nach einer langen Zeit, in der die Kamera nur auf den Teich gerichtet war und eine klaustrophobische Bildserie entstand, empfand ich diesen einfachen Blick als visuelle Befreiung. Die Idee, die Serie mit einem kurzen Kodex oder Epilog zu beenden, erschien mir daher sehr sinnvoll. Der Blick folgt dem Verlauf des Manganflözes zu einer anderen Mine, die sich hinter den fernen Hügeln befindet.

Seit ich diese kurze Sequenz gemacht habe, ist das Stehenbleiben an einem Ort und das unablässige Photographieren der Veränderungen, die sich ergeben, zu einem wesentlichen Teil meiner Praxis geworden. In den letzten neun Wintern habe ich in der Morgendämmerung entlang eines 100 Meter langen Flussufers in der Nähe meines Hauses hier in Devon fotografiert. Jedes Jahr sage ich mir, dass es an der Zeit ist, loszulassen und zu etwas anderem überzugehen, irgendwo anders, aber es ist eine so fesselnde Erfahrung, dass ich es nicht kann!

Geschrieben im Januar/Februar 2024

Jem Southam wurde 1950 in Bristol, England, geboren und studierte am London College of Printing Photographie. Seitdem lebt und arbeitet er im Südwesten Englands als Photograph, arbeitete als solcher auch für Kunstgalerien und Kunsthochschulen, und ist heute emeritierter Professor für Fotografie an der Universität Plymouth.

Sein Markenzeichen ist die ausdauernde Beobachtung eines Ortes über viele Jahre hinweg. So konstruiert er komplexe Bildsequenzen, die die mit dem jeweiligen Ort verbundenen historischen und mythischen Erzählungen erkunden. In seinem Werk stehen topographische Beobachtungen mit anderen Bezügen in Wechselbeziehung: Persönliche, kulturelle, politische, wissenschaftliche, literarische und psychologische Aspekte gewinnen wichtige Stellenwerte. Southams Arbeitsweise verbindet das Vorgegebene mit dem Intuitiven. Zusammengenommen zielen seine Serien darauf ab, Wege zur visuellen und intellektuellen Auslegung zu bahnen.

Southam ist für die Verwendung von Großformatkameras bekannt. Doch in letzter Zeit hat er begonnen, die Möglichkeiten digitaler Systeme zu erforschen, was zu einer bedeutenden und unerwarteten Verschiebung in seiner Praxis geführt hat. Sin kürzlich bei StanleyBarker erschienenenes Buch, *Four Winters*, zeigt Photographien, die an einer einzigen Flussbiegung in der Morgen- und Abenddämmerung aufgenommen wurden.

Zu seinen veröffentlichten Werken gehören: *The Red River*, 1989; *The Raft of Carrots*, 1992; *Rockfalls, Rivermouths and Ponds*, 2000; *The Painter's Pool*, 2004; *Clouds Descending*, 2008; *the river/WINTER*, 2011; *The Moth*, 2018; *Four Winters*, 2022; *The Harbour*, 2023; *The Pond at Upton Pyne*, 2024.

Seine Werke sind in folgenden Sammlungen vertreten: The Metropolitan Museum New York; The J. Paul Getty Museum, Los Angeles; Tate Modern, London; Victoria & Albert Museum, London; Rijksmuseum Amsterdam.

DIE PHOTOGRAPHISCHE SAMMLUNG

BLICK IN DIE ZEIT — ALTER UND ALTERN

im photographischen Porträt
2.3.— 7.7.2024



DIE PHOTOGRAPHISCHE SAMMLUNG

Mit Werken von Christian Borchert, John Coplans, Imogen Cunningham, Deanna Dikeman, Jess T. Dugan, Albrecht Fuchs, Katja Kerstin Hock, Manfred Jade, Evi Lemberger/Maria Göckeritz, Andreas Mader, Helga Paris, Natalya Reznik, Martin Rosswog, August Sander, Cindy Sherman, Daniel Schumann, Wilhelm Schürmann und Larry Sultan.

BLICK IN DIE ZEIT — ALTER UND ALTERN

im photographischen Porträt
2.3.— 7.7.2024

Die Photographie ist speziell geeignet, sich mit zeitbedingten Aspekten auseinanderzusetzen. Sie gibt dem Alter und dem Altern ein Gesicht und konfrontiert mit vielerlei Fragen: Wie spiegelt sich Lebenserfahrung im Aussehen, in der Physiognomie, in der Haltung älterer Menschen? Welche Persönlichkeit, welche Eigenschaften strahlen die Abgebildeten aus? Welche gesellschaftlichen Rollen vermitteln sich im Bild? Verändern sich die Gesten vor dem Hintergrund unterschiedlicher Entstehungszeiten und Aufnahmeorte? Wie stehe ich zum Tod?



Über 170 photographische Werke aus einer Zeitspanne von mehr als 100 Jahren werden in dieser Ausstellung präsentiert und führen ein vielschichtiges Bild des Alters und des Alterns vor Augen. Die Arbeiten stammen nicht allein aus dem Bestand der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, sondern werden erweitert durch bedeutende Leihgaben aus internationalen Museen, Galerien, Nachlässen und den Ateliers der KünstlerInnen.



In den Exponaten von August Sander, Imogen Cunningham bis zu jenen etwa von Martin Rosswog und Albrecht Fuchs tritt das Moment der Lebenserfahrung stark hervor. Jedes ihrer Werke ist eine Würdigung der Porträtierten und des von ihnen Erreichten. Dass soziale Erwartungen und körperliche Voraussetzungen bzw. Veränderungen im Kontext des Alters entscheidend einwirken, damit beschäftigen sich die Arbeiten von Jess T. Dugan, von John Coplans und Natalya Reznik. Cindy Sherman geht in diesem Sinn über das dokumentarische Photo hinaus und greift zur inszenierten Bildaussage.

Auch verdeutlichen ausgewählte serielle Konzepte, dass sich Veränderungen von Menschen und Orten besonders klar in Langzeitprojekten äußern. Vor allem in der Familie oder im Freundeskreis gegenüber wiederkehrenden Personen und Situationen kommt man dem Wandel, auch dem Abschied von geliebten Momenten und Menschen, auf die Spur.

JEM SOUTHAM —

The Pond at Upton Pyne
2.3.— 7.7.2024

Eine Ausstellung in Kooperation mit dem Künstler



Die Serie von Jem Southam zeigt die zyklische Veränderung eines Teiches in der Nähe von Devon, England. Der Teich ist nicht natürlichen Ursprungs, sondern geht auf eine stillgelegte Manganmine aus dem 18. Jahrhundert zurück, ein Gebiet, das lange Zeit vernachlässigt wurde.

Für die narrative Serie, die zwischen 1996 und 2002 entstand, entwarf Southam drei Teile: Der erste zeigt den Teich zu einer Zeit, als ein Mann daran arbeitete, das kleine Gebiet in ein romantisches Paradies für seine Familie zu verwandeln. Nachdem der Mann das Dorf verlassen hatte, verwilderte das Gebiet. Der zweite Teil ist der Arbeit des nächsten Anwohners gewidmet. Er ließ sich von einer anderen Vision leiten und verwandelte ihn in einen Ort der Erholung und Freizeitgestaltung. Der dritte Teil der Studie beschäftigt sich mit der umgebenden

Landschaft. Jem Southams Bildserie konzentriert sich auf einen „Mikrokosmos“. Sie ist sowohl eine allegorische Geschichte darüber, wie unsere Träume unser Handeln beeinflussen, als auch eine Reflexion über Aspekte der historischen und soziokulturellen Entwicklung der postindustriellen westlichen Welt.

Öffentliche Führungen Jeden So., 15 Uhr

Eintritt 8,50 Euro, ermäßigt 6 Euro; Themenführung am ersten Sonntag des Monats. Begrenzte Teilnehmerzahl, Voranmeldung unter www.sk-kultur.de

Kinderführungen (6–10 J.) „Die Photo-Detektive“, 8 Euro inkl. Material Sa. 20.4., 25.5. und 22.6., 15–16.30 Uhr

Termine und Online-Tickets unter www.sk-kultur.de
Begrenzte Teilnehmerzahl!

Sonderveranstaltungen werden auf unserer Homepage www.photographie-sk-kultur.de bekanntgegeben.

Das Führungsprogramm wird von der Gesellschaft zur Förderung der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur unterstützt.

Öffnungszeiten: täglich außer Mi. 14–19 Uhr, Eintritt 6,50 Euro, ermäßigt 4 Euro, Führungen / Veranstaltungen 2 Euro + Eintritt, erster Mo. im Monat freier Eintritt. Am ersten Do. im Monat verlängerte Öffnungszeiten bis 21 Uhr, freier Eintritt ab 17 Uhr. Online-Tickets unter www.sk-kultur.de

Geschlossen 29.3.2024 (Karfreitag), alle anderen Feiertage geöffnet.

Abb. Vorderseite: Larry Sultan: My Mother posing for me, 1984, aus der Serie Pictures from Home, 1982–1991 © The Estate of Larry Sultan, courtesy Zander Galerie, Cologne, 2024; Abb. Rückseite: 1. Imogen Cunningham: Irene "Bobbie" Libarry, 1976, aus der Serie After Ninety © Imogen Cunningham Trust, 2024; 2. Cindy Sherman: Untitled #465, 2008, Chromogenic color print, 163,8 × 147,3 cm / 64,5 × 58 inches © Cindy Sherman, Courtesy the artist and Hauser & Wirth, 2024; 3. August Sander: Bauernpaar, um 1912 © Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln; VG Bild-Kunst, Bonn, 2024; 4. Albrecht Fuchs: Lawrence Weiner, New York 2005 © Albrecht Fuchs, 2024; 5. Jem Southam: The Pond at Upton Pyne, 1996 © Jem Southam, 2024

DIE PHOTOGRAPHISCHE
SAMMLUNG / SK STIFTUNG KULTUR
Im Mediapark 7, 50670 Köln
Tel. +49 221 888 95–300
photographie@sk-kultur.de
www.photographie-sk-kultur.de

Täglich außer
Mi 14–19 Uhr
erster Mo und
Do (ab 17 Uhr)
im Monat
freier Eintritt

 Sparkasse
KölnBonn

 SK Stiftung Kultur
der Sparkasse KölnBonn