

## Im Mondschein - zu den Fotografien von Erasmus Schröter

Text Matthias Flügge: aus dem Buch „Im Mondschein“, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 2009

Das Land, in dem eine Kosmetikmarke allen Ernstes „Patina“ genannt wurde, ist untergegangen. Das ist jetzt 20 Jahre her und die Bilder aus diesem Land sind längst nicht erloschen. Zuweilen fühlt man sich von ihnen geradezu umstellt.

Mit dem geschichtlichen Abstand und den komplexen Problemlagen der Gegenwart polarisiert sich das retrospektive Interesse. Zwischen der opportunistischen Verklärung des Unrechtsstaates DDR und seiner ebenso undifferenzierten Gleichsetzung mit den menschenverachtenden Diktaturen des 20. Jahrhunderts klafft eine kognitive Lücke. Fotografische Bilder können dazu beitragen, sie zumindest teilweise zu schließen. Das Interesse an der Ost – Fotografie wächst. Man traut ihr zu, eine Wahrheit mitzuteilen, die in den Spalten der Feuilletons und den Reden der Politiker oftmals tendenziös zerrieben wird. So wird das alte Versprechen der Fotografie nach Objektivität und Authentizität wieder aktuell. Zumal, wenn es um Bilder von Fotografen geht, die nicht zuerst für Agenturen oder im Auftrag von Medien gearbeitet haben, sondern ihre dokumentarischen Interessen als unabhängige Autoren mit mehr oder minder künstlerischer Ambition verwirklichten. Die Produktionsbedingungen autonomer fotografischer Bilder ließen die größtmöglichen Freiheitsräume in einem Land zu, in dem jede Form medialer Öffentlichkeit der Kontrolle unterlag. In Galerien, in Ausstellungen, auf selbst hergestellten Postkarten und in den Samisdat-Publikationen der 1980er Jahre konnte man diese Bilder sehen, die die offiziellen Kommunikationswege der DDR-Gesellschaft einfach umgingen und ihrem Publikum „ein Bild machten“ von der ambivalenten Realität - ihrem himmelschreienden Absurdismus ebenso wie ihrer historischen Imprägnierung, dem Verfall und der Verrottung ebenso wie der Selbstbehauptung und den vielen kleinen Fluchten.

Als Kunst war die Fotografie im Osten bis in die 1980er Jahre nicht anerkannt, die offiziellen Ausstellungen verbannten sie in die „angewandten Bereiche“. Die Zensoren, die die sich ständig verschiebenden Grenzen des Mitteilungsmöglichen festlegten und kontrollierten, waren vor allem am gedruckten Wort und am Film interessiert, allenfalls noch an gemalten Bildern, denen man, noch ganz im Geist des 19. Jahrhunderts, magisch-volksaufklärerische Wirkung unterstellte. Für die zeitgenössische Fotografie, ihre Subjektivität und Agilität, hatte die antimoderne marxistische Ästhetik kein Raster parat. Die Traditionen, welche die Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik in der Mobilisierung der „Macht der Bilder“ begründet hatte, von Müzenberg bis Heartfield, waren weitgehend gekappt, der stalinistische Feldzug gegen die linke Moderne wirkte in der DDR länger nach als zum Beispiel in Polen. Als sich im geschlossenen Kessel DDR am Ende der siebziger Jahre der Druck merklich zu erhöhen begann und das System, das sich vom kulturellen Aderlaß der Biermann-Ausweisung nie ganz erholt hatte, in seine letzte, bald schon komatöse Phase eintrat, entstand auch im Osten eine gewisse Aufmerksamkeit für das „Medium Fotografie“. Wie sich später zeigen sollte, lag damals

schon in den Archiven einiger Fotografen das Material bereit, aus dem die Bildchronik der verfehlten Praxis noch zu rekonstruieren ist.

Die Bilder, die Erasmus Schröter in den fünf Jahren zwischen 1980 und 1985, dem Jahr, als er das Land verließ, gemacht hat, nehmen in diesem Diskurs eine besondere Rolle ein. Soweit ich sehe, gibt es nichts Vergleichbares in jener Zeit. Schröter trat aus einem verbreiteten Konsens romantisch geprägter Weltsicht aus. Von Anfang an bediente er sich einer eigenen, unemotionalen Bildsprache, die die fotografierten Menschen und Räume nicht mit Anteilnahme betrachtet sondern zum Gegenstand einer kühlen, sachlichen Analyse macht. Das ist bis heute so geblieben. Ich erinnere mich gut an die starke, durchaus widersprüchliche Wirkung, die von den Infrarotfotografien der frühen 1980er Jahre ausging. Hier war einer am Werk, der mit dieser Gesellschaft abgeschlossen hatte und ihre Riten, Hoffnungen und mythischen Utopien gleichsam aus dem Dunkel der Selbstverständlichkeit herausriß und in ein magisch-sezierendes Licht tauchte. Man befürchtete, selbst Teil dieses befremdlichen Zirkus zu sein, als den der Fotograf die Wirklichkeit vorführte. An den Infrarotbildern war nichts inszeniert, es war das Leben, ganz nah, in einem so bislang noch nicht gesehenen Licht. Dazu braucht es infrarote Strahlung von einer knapp unterhalb der für das menschliche Auge wahrnehmbaren Licht-Wellenlänge und entsprechend sensibilisierten Film, der mit einem „Dunkelblitz“ belichtet wird, aus dem das sichtbare Licht herausgefiltert ist. Der Fotografierte bemerkt davon nichts und weil die Leuchtkraft gering ist, muß der Fotograf recht nah heran an sein Motiv. Das Umfeld bleibt im Dunklen, nur warm strahlende Lichtquellen bilden sich auf dem Negativ ab. Das am Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelte Verfahren wurde auch für militärische und Spionage-Zwecke eingesetzt und spielt noch heute in digitaler Form darin eine Rolle.

Die Art, in der Erasmus Schröter es einsetzte, schien mir etwas Voyeuristisches, extrem Zudringliches zu haben. Man war aufmerksam und empfindlich für Vorgänge des heimlich Beobachtens und Überwachens. Aber die Ergebnisse waren erhellend, das Wort Aufklärung hat nolens volens auch eine geheimdienstliche Bedeutung. Schröter fotografierte auf Bällen, Tanzturnieren und Künstlerfesten, auf dem Rummel und Backstage von Zirkusarenen. Merkwürdige Anschnitte, Untersichten wie die Infrarot-Effekte, die grüne Blätter weiß werden lassen und die Tiefen des Bildes ins Dunkel tauchen, schaffen eine Atmosphäre von surrealem Theater. „Ein Lama soll in einen Ballsaal geführt werden“, „Zwei Freundinnen in ähnlichen Blusen“, so lauten die lapidaren Titel, die Schröter den Bildern gibt und die etwa soviel Raum für poetische Interpretationen lassen, wie ein Saal der Gerichtsmedizin – oder wie ein Kriminalfoto von Weegee. Schröters Bilder stürzen aus dem Leben direkt in die Absurdität.

Eine eigene Gruppe in der Reihe der Infrarotfotos bilden

die „Wartenden“. Schröter fotografiert sie zumeist an nächtlichen Vorort-Haltestellen: „Zwei Männer warten“, „Drei Männer warten“, „Ein Kind wartet“. Was bei den Festen und Vergnügungen zum Abseitigen und manchmal auch Komischen tendiert, wird hier zum Warten an sich, zum Bild eines ebenso realen wie metaphysischen Zustands. Mit diesen Aufnahmen, das war schon damals zu sehen, hatte Erasmus Schröter ohne jede inszenatorische Bemühung Metaphern der Lähmung geschaffen, gegen die seine Generation in Bildern anzugehen begann. In allen Bildgattungen war damals ein Aufbruch im Gange. Junge Maler und Bildhauer feierten in expressivem Gestus die Subjektivität. Es sollte Schluß gemacht werden mit den Vexierbildern, in denen sich Künstler und Publikum über die bodenlosen Verhältnisse im „real existierenden Sozialismus“ verständigten. Für den Osten neue Formen, Materialien und Methoden wurden eingeführt, die Künstler begannen, sich aus den engen Kontexten der „Kunst der DDR“ zu lösen und sich als Teil einer internationalen Entwicklung zu fühlen. Schröter hat das gespürt und für seine Fotografie nach entsprechenden Ausdrucksmöglichkeiten gesucht. Dabei halfen ihm seine Lust am Detail, an den hintergründigen Bedeutungen, die Gegenstände und Motive offenbaren, wenn man sie auf eine bestimmte Weise abbildet, sein kühles Temperament, das Einfühlung gegen Abstraktion eintauscht und die Dinge zuerst nach ihrer Zeugenschaft und ihrer Gestalt befragt und nicht nach ihren emotionalen Werten. Am Anfang der 1980er Jahre begann Erasmus Schröter, mit der Farbfotografie zu experimentieren. Das war in der DDR ein schwieriges Unterfangen. Es gab nur ein Farblabor bei ORWO – der DDR-Nachfolgerin von AGFA – in Wolfen und selbst dort war es ungewiß, ob man zu befriedigenden Ergebnissen kommen konnte, viele Proben auf dem tschechischen Fomacolor-Papier waren vonnöten und trotz aller Mühen blieben eigenwillige Farbverschiebungen auf den Bildern zurück. Umkehrpapiere, die Abzüge von Diapositiven erlaubten, gab es gar nicht. Heute, wo die Farbe der Normal- und das Schwarz-Weiß der Sonderfall der künstlerischen Fotografie sind, ist das kaum noch vorstellbar. Auch international war die Farbfotografie als eigenes, ästhetisch anspruchsvolles Medium damals noch jung. Erst 1976 wurden William Egglestons farbige Bilder in der legendären Ausstellung des New Yorker Museum of Modern Art international bekannt. Seither gilt er als der „Vater“ der künstlerischen Farbfotografie. Noch bis weit in die 1980er Jahre hinein war die fotografische Wirklichkeit der DDR schwarz-weiß. Dass Schröter sich früh der Farbe zuwandte, hatte nicht nur mit seiner notorischen Lust am Ausreizen des technisch Möglichen zu tun. Vor allem war es eine inhaltliche Entscheidung. Es ging nicht darum, den Alltag im Osten zu poetisieren, sondern um eine andere Art der Totalität. Die DDR war auch im Wortsinn ein graues Land. Aber es gab in diesem vorherrschenden Grau auch eine Koloristik der Künstlichkeit, der falschen Farben. Die kamen entweder aus der Vergangenheit oder Schröter suchte nach ihren Spuren. Später, 1992, rief sich der holländische Autor Melchior der Wolf in einem Text über Schröters Fotografie diese Farbigkeit ins Gedächtnis: „Ich erinnere mich gut an die Art der Farben in der DDR, Farben, die man nirgends sonst auf der Welt sehen konnte. Aber dort

überzogen sie buchstäblich alles: ein befremdliches Orange-Pigment wie ein Gelbsucht-Leiden, ein ausgewaschenes helles Blau, das wie Spülwasser aussah, Farbtöne irgendwo zwischen Grau und Hellgrün – die ungesättigte Palette der Deutschen Demokratischen Republik.“<sup>1</sup> Schröters Farbfotografien greifen tief in den ungesättigten Farbkasten, die unzulänglichen Kopierverfahren tun ein übriges zu der Falschfarben-Anmutung seiner Bilder, die er Mitte der 1980er Jahre zu inszenieren begann. Auf der „Frau in Rot“ von 1985 beißen sich die roten Töne auf denkbar heftige Weise, ein Aufhellblitz schneidet die Gestalt scharf aus dem Bild. Solcherlei Effekte, die den realen Raum zur Bühne einer tragikomischen Aufführung der Realität machen, hat Schröter in späteren Jahren zu höchster Perfektion getrieben. Schon damals suchte er seine Modelle per Zeitungsanzeige, aber er fotografierte auch unterwegs, etwa die „Frau im blauen Kleid“ vor einer im Normalfall geschlossenen, dafür hübsch bunt verkachelten Imbißbude am Berliner Müggelsee.

Man weiß nicht immer genau, ob die Bilder arrangiert sind oder ob Schröter das „Mädchen vor dem Karussell“ einfach so getroffen, ob der „Junge Mann mit Brille“ diesen Pullover wirklich freiwillig getragen hat. Hier liegt die Ambiguität von Schröters Fotografie: Sie zeigt eine Realität, von der wir wissen, dass es sie gibt, der wir aber überhaupt nicht vertrauen können und wollen. Auf virtuose Weise spielt der Fotograf mit dem Authentizitätsversprechen seines Mediums und dabei geraten ihm immer wieder symbolische oder metaphorische Dinge in den Blick, die vorgeben, Dokument zu sein und doch ganz eigene Geschichten erzählen.

In der langen Reihe der schwarz-weißen „Porträts“ findet sich die „Frau am Blauen Wunder“ (1982). In einem Gartenrestaurant vor dem Hintergrund der berühmten Elbe-Brücke, sitzt ein junges Mädchen an einem leeren Tisch und schaut in die Kamera. Wartet sie auf den Kellner oder hat der Fotograf sie dort plaziert? Es gibt keinen ersichtlichen Grund, sie zu fotografieren, auch kein „fruchtbarer Moment“, der dem Bild einen Subtext unterlegen würde, ist erkennbar, kein Vorher und kein Nachher. Sie sitzt einfach da, der Fotograf stellt sie mit dem Blitz gleichsam still, wieder entsteht eine Kulissensituation. Das Bild ist ein frühes Beispiel für die Praxis der Schröterschen Menschenfotografie, die Erstarrung, die von dem Foto ausgeht, ist zugleich ein Bild einer erstarrten Situation, in der der einzelne zwar etwas tut und sich dem Fotografen zuwendet, aber es entsteht keine Kommunikation, man bleibt sich fremd. Von Diane Arbus sagt man, sie habe als erste Porträtfotografin die Kollaboration zwischen sich und dem Modell zum Thema gemacht, indem sie die Grenzen von Privatem und Öffentlichem vor und hinter der Kamera fließend hielt und die schonungslos „häßliche“ Darstellung der Menschen zum Gegenstand einer Selbstoffenbarung beider am Porträt beteiligten Parteien erhob. So weit will Schröter nicht gehen, es sind auch ganz „normale“ Leute, die er am Wege porträtiert. Keine Vertreter irgendwelcher „Randgruppen“, sozial in jeder Hinsicht unauffälliges Personal. Doch zu einer Verbindung kommt es nicht.

Schröter ist an den Menschen, die er aufnimmt, nicht zuerst als Individuen interessiert. Er fotografiert sie als Gleichnisse für eine Situation, als Phänotypen sozialer

Tatbestände, kenntlich an ihrer Kleidung und Verkleidung, ihren Accessoires, ihrem Gestus und ihrer Belanglosigkeit.

Da stehen „Drei Blumenkleider“ neben „Drei deutschen Indianern“, vermutlich braven Werkträgern in Freizeitkriegsbemalung; Kinder klettern in raketenförmigen Gerüsten und eine Familie macht einen Ausflug zu einem Flugzeug, das nicht abheben kann. Das Leben als Attrappe von Abenteuer und Mobilität. Es sind flüchtige Begegnungen, denen erst die Dingschärfe des geblitzten Lichtes die Dauer einer Folklore der Vergeblichkeit verleiht, in der Komik und eine gewisse Trauer ebenso eng beieinander liegen wie die Sehnsucht nach Glück und Schönheit und die offenkundige Verirrung. Schröters *comédie humaine* des Ostens scheint, wie die französische Balzacs, einem zoologisch grundierten Interesse zu entspringen. Sie ist eine Typen-Erzählung, eine Art Bestiarium, nur dass das Epische auf einen Moment zusammengeschnürt ist. Nicht ohne Grund erinnern sie an Film-Stills, aus dem Zusammenhang gefallene Einzelbilder einer nicht mehr zu rekonstruierenden Geschichte, deren kleinbürgerliche Banalität aber gewiß ist. Sie desavouieren die dargestellten Figuren nicht, sie zeigen sie lediglich vor, ohne unsere Sympathien zu erheischen oder unseren Abscheu. Wenn Erasmus Schröter vom „Ende der Romantik“ spricht, das er mit diesen Bildern angerichtet habe, dann meint er das Ende der Sentimentalität und das Ende eines gefühligten Gemeinschaftssinns, der die Menschen im Osten angeblich zusammenhielt. Heute, in der kalten, harten Welt des sich austobenden Kapitalismus, wird der wieder gern erinnerungsselig beschworen. Von derlei Fehlleistungen des Gedächtnisses kann uns der Blick auf diese Fotografien bewahren. Als Annette und Erasmus Schröter 1985 die DDR gen Hamburg verließen, hatten sie dafür gute Gründe.

Die Bilder, die in den Städten entstanden, geben den Rahmen für die personale Fotografie von Erasmus Schröter. Auch hier herrscht größte Sachlichkeit, größte Distanz zu gewissen Hinterhof-Romantisierungen insbesondere des Prenzlauer Bergs in Berlin, wie sie vor allem in manchen DEFA-Filmen der Zeit vorgeführt wurde. Man wußte, der Verfall war unaufhaltsam, doch man arrangierte sich mit einem gewissen Stolz auf die Überwindung der alltäglichen Widrigkeiten. Schröter zeigt die Städte, wie sie waren, voller Lücken, die der Krieg geschlagen hatte, die Fassaden noch immer von Einschußlöchern gezeichnet, Brandmauern mit absurden Inschriften, Tankstellen, an denen es nichts gab außer Benzin. Das ist nicht schön und auch nicht inszeniert, nicht einmal überhöht. Die Stadtbilder, könnte man meinen, sind der reale Bezugspunkt von Schröters Menschenbildern. Die Kulissen der Kulissen, in denen die Leute agieren. Unspektakuläre Orte in Magdeburg, Halle, Leipzig und anderswo. Stehengebliebene Zeit. Das wirkliche Elend sah anders aus und lag auch vor seiner Haustür: Bitterfeld, die Umwelthöllen der Braunkohle-Kokereien, der Uranbergbau der Wismut. Im Unterschied zu anderen Fotografen, die anklagen wollten, hat Erasmus Schröter alles das ignoriert. Es ging ihm nie um Dokumente oder um instrumentelle Verfahren der Fotografie - sondern um das Bild als autonomes Werk, das Wirklichkeit nicht einfach abbildet aber in hohem Maße transzendiert.

Schröters Arbeit ist im Fluß, seit 1997 lebt er wieder in Leipzig. Der Westen eröffnete ganz andere technische Voraussetzungen für seine Art der Fotografie. Er hat seither eine ganze Anzahl hoch elaborierter Bildserien geschaffen, die sich mit Technik und Geschichte, mit Waffen und Blumen und anderem mehr beschäftigen, und darin den ebenso aufwendigen wie magischen Umgang mit dem Licht, die bengalischen Ambivalenzen von Tag und Nacht zu einer eignen Kunstsprache von morbider Schönheit entwickelt. In zwei Bildserien „Komparsen“, farbig fotografierten Frauen und schwarz-weißen Männern, hat Schröter das Porträtwerk konzeptuell weitergeführt. Sie zeigen Kleindarsteller sächsischer Bühnen, Leute, die ihre schmalen Einkommen aufbessern, indem sie sich als Staffagefiguren von Opern oder Theatervorstellungen casten lassen. Sie haben nichts zu sagen, sie geben den Hintergrund ab für das *theatrum mundi*, in das Schröter sie hineinkomponiert und effektiv ausleuchtet, als ginge es um den Glamour der großen Show. Aber es ist jetzt ein Glamour des Niedergangs, die Zeit nach der Blüte, die das Leben allmählich verwelken läßt, auch wenn die Menschen es zu verhindern trachten. Die Orte, an denen Schröter die Frauen fotografiert, steigern diese Dualität von Leben und Darstellen noch: Die Schmutzdecke der Konsumgesellschaft, zernagte Orte, an denen man manchmal noch den Osten riechen zu können meint, unpersönlich, abweisend, ins Licht gesetzt wie die Ruinen längst erstobener Hoffnungen. Die Männer hängen in schwarz-weiß und in Bewegung. Man weiß nicht recht, brechen sie auf ohne Ziel oder kehren sie heim ins Ungewisse wie in den Dramen der Nachkriegszeit. Mehr noch als die Frauenbilder wirken sie wie angehaltene Momente einer filmischen Erzählung, in der es um Geworfenheit geht und um Einsamkeit. Zugleich aber auch um die raffinierte Inszenierung einer Ferne, die das Persönliche dieser Durchschnittsmänner extrem distanziert, gerade so, als stünden wir in der U-Bahn direkt neben ihnen. Auf diese, man könnte sagen, dialektische Weise gelingen Erasmus Schröter hochartifizielle Bilder einer vereinsamenden Welt. Das klare konzeptuelle Vorgehen und die avancierten technischen Mittel unterscheiden sie deutlich von den früheren Menschenbildern. Die fotografische Substanz ist aber die gleiche geblieben. Selbst in der Beleuchtung stehen die Menschen zwischen hell und dunkel, im *clair-obscur* oder *chiaroscuro*: eben „im Mondschein“.

1) Melchior de Wolff: *The Unsaturated Paintbox. Erasmus Schröter and the German Democratic Republic.* In: Zs. P. *Perspectief, Quarterly Photography Magazine*, Rotterdam, Nr. 44, July 1992, S. 43