

Inhalt / Content

Vorwort **2** Preface **3**

Grußwort **4** Greeting **5**

Brüche im Kollektiv **6**

Fractures in the collective **7**

Gespräch **26** Conversation **27**

Biografien **38** Biographies **39**

Dank **40** Thanks **41**

Grußwort

Die Deutsche Börse hat das von der C/O Berlin ins Leben gerufene Ausstellungsprogramm *Talents* seit Beginn als Gründungspartner unterstützt und begleitet. Diese einzigartige Ausstellungs- und Publikationsreihe gibt jungen Nachwuchsfotografinnen und -fotografen auf der Schwelle zwischen Ausbildung und Beruf ein Forum – und damit eine wichtige Starthilfe.

Die Förderung zeitgenössischer Fotografie ist ein wesentliches Element unserer Corporate Responsibility-Aktivitäten. Im Jahr 1999 hat die Deutsche Börse begonnen, Fotokunst zu fördern und zu sammeln. Die Art Collection Deutsche Börse präsentiert heute mehr als 70 internationale Künstler an den großen Unternehmensstandorten. Darüber hinaus unterstützen wir internationale Museen und Institutionen bei Ausstellungen und Projekten zur Förderung des Mediums. An unserem Unternehmenssitz bei Frankfurt bieten wir im Rahmen von regelmäßig stattfindenden Wechselausstellungen einer jungen Generation von Fotokünstlern eine Plattform, um ihre Arbeiten zu präsentieren. Hierzu zählen auch die Künstler der *Talents*-Reihe, deren Werke wir jedes Jahr in einer Sonderausstellung zeigen.

Junge Künstler am Anfang ihres Berufsweges zu begleiten, liegt uns bei unserem Engagement besonders am Herzen. Die *Talents* bieten uns die Gelegenheit, dies gemeinsam mit unserem langjährigen Partner C/O Berlin zu realisieren.

Anne-Marie Beckmann
Corporate Responsibility . Deutsche Börse Group

Greeting

The Deutsche Börse Group was a founding partner of the *Talents* exhibition program established by C/O Berlin and has been a strong supporter since its creation. This unique exhibition and publication series offers young and gifted photographers assistance in making a successful transition between academic training and practicing their profession.

Funding contemporary photography is a major element in the Deutsche Börse Group's corporate responsibility activities. In 1999, the Deutsche Börse began funding and collecting photography, and today the Art Collection of the Deutsche Börse contains the work of more than 70 international artists, presented at the company's most important business locations. In addition, we support exhibitions and projects furthering the medium of photography at numerous international museums and institutions. At our corporate base in Frankfurt, we provide a platform for a new generation of artists working in photography to present their work to the public through regularly staged temporary exhibitions. These include the artists in the *Talents* series, whose work we exhibit each year in a special exhibition.

Our program feels an especially strong commitment to assisting young artists at the very start of their careers. As sponsors of the *Talents* series, we have the opportunity to realize this goal in collaboration with our longstanding partners C/O Berlin.

Anne-Marie Beckmann
Corporate Responsibility . Deutsche Börse Group

Brüche im Kollektiv.

Archiv, Gedächtnis und Fotografie

Sabine Weier

Ein gewaltiger Bau aus Glas und Beton ragt in den Himmel. Davor flaniert ein Menschenstrom auf einer breiten Straße. 1972. „Urlaubsgrüße aus dem Interhotel Neptun.“ Teller, Schüsseln und Schalen mit Goldrändern, Ornamenten und Naturmotiven. 1986. „Ausflug. Wunderschönes Porzellan im Museum Meissen.“ Die afro-amerikanische Bürgerrechtlerin Angela Davis lächelt in die Kamera. 1972. „Angela Davis ist frei.“ Eine Frau und ein Mann mit langen Haaren und bemalten Gesichtern drücken die Nasen aneinander. 1983. „Jahreszeiten einer Ehe. Am 2.2.1983 besuchte unser Kollektiv von der Spätschicht um 10 Uhr diesen Film.“ Ein Mann schüttelt einem anderen die Hand, neben ihm lächelt eine Frau stolz. 1974. „Produktionsstätte Kord erfüllte Jahresplan.“

Seit der Wende liegen diese Bilder zusammen mit anderen Fotoabzügen, Zeitungsausschnitten, Postkarten und Illustrationen im Archiv der Baumwollspinnerei in Leipzig. Mitarbeiter haben sie in Brigadebücher geklebt und mit Notizen versehen. Sie fügen sich in ein kollektives Bildgedächtnis. Und stören es: Der Leipziger Künstler Emanuel Mathias zeigt in seiner Arbeit *Kunst, Freiheit und Lebensfreude* nicht etwa Bilder wie solche von choreographierten Massenveranstaltungen, die den sozialistischen Gesellschaftsmythos mit visuellem Futter versorgten und in zahlreichen Dokumentarfilmen, Bildbänden und Geschichtsbüchern die Vorstellung von der untergegangenen DDR prägen. Aus dem Archiv hat er vielmehr Profanes geholt. Bilder von Meißner Porzellan, von banalen Bauten, die auf Postkarten Ansehnliches wie den Eiffelturm oder die Golden Gate Bridge ersetzen mussten, von Momenten der mal an der kürzeren und mal an der längeren Leine gehaltenen Popkultur, von Polithelden wie Mikis Theodorakis oder Olga Benario-Prestes, die heute kaum noch jemand kennt, von Mitarbeitern der Baumwollspinnerei bei einer von vielen Faschingsfeiern. Mathias sucht im Alltäglichen nach Spuren einer vergangenen Lebenswirklichkeit und fragt nach den Wirkungsweisen vergangener Bildsprachen. Geschöpft hat er aus den Überbleibseln der Brigaden der Baumwollspinnerei, aus Mikrokosmen, die 40 Jahre lang Utopie und Wirklichkeit des Staates reproduzierten.

Die Brigade war in der DDR eine kleine Gruppe von Arbeitern, ein Kollektiv innerhalb eines staatlichen Betriebes wie dem VEB (Volkseigener Betrieb)

Fractures in the collective.

Archives, memory and photography

Sabine Weier

An immense building made of glass and concrete reaches up into the sky. In front of it, a constant flood of people is strolling back and forth along a broad street. 1972. “Holiday greetings from the Interhotel Neptun.” Plates and bowls with gold rims, ornaments and nature motifs. 1986. “Day trip. Beautiful porcelain in Museum Meissen.” The Afro-American civil rights activist Angela Davis smiles into the camera. 1972. “Angela Davis is free”. A woman and a man with long hair and painted faces are pressing their noses together. 1983. “Seasons in a marriage. On 2.2.1983 the late shift of our collective went to see this film.” A man is shaking another man’s hand. Next to him, a woman is proudly smiling. 1974. “Production plant Kord fulfilled the annual plan.”

Since the German reunification, these photos have been stored with other photos, newspaper cuttings, postcards and illustrations in the archive of the Baumwollspinnerei in Leipzig. Employees stuck them in brigade books and included notes. They add to a collective visual memory. And also disrupt it: In his work *Kunst, Freiheit und Lebensfreude* (art, freedom and zest for life), the Leipzig-based artist Emanuel Mathias does not show images of choreographed mass events, which fed the socialist myth of society with visual fodder and characterized how we imagine the perished GDR to be through numerous documentary films, books of images and history books. Instead, he has selected much more profane images from the archives. Photos of Meißner porcelain, of mundane buildings that had to replace beautiful structures such as the Eiffel Tower or Golden Gate Bridge on postcards, also moments taken from a pop culture that was sometimes encouraged, at other times curtailed, of political heroes such as Mikis Theodorakis or Olga Benario-Prestes, scarcely known today. Or of Baumwollspinnerei employees at one of their many carnival festivities. Mathias searches in everyday life for traces of a past reality and examines the mode of action of past visual languages. He has drawn these images from the diaries of brigades found in the Baumwollspinnerei, from microcosms that reproduced state utopia and reality for 40 years.

In the GDR, a brigade was a small group of workers, a collective within a state-run company such as the VEB (nationally owned company) Baumwollspinnerei. Each brigade was defined by the role it played in the production

Baumwollspinnerei. Jede Brigade wurde durch ihre jeweilige Rolle im Produktionsprozess definiert. In der Fabrikstadt im Leipziger Westen wurde Baumwolle verarbeitet. Rund 4.000 Arbeiter, vor allem Frauen, befüllten hier die Spindeln, bis die Produktion Anfang der 1990er-Jahre eingestellt wurde. Das Areal wurde in der Folgezeit zum Kunstzentrum mit Galerien, Ausstellungsräumen und Ateliers. Mathias arbeitet selbst in einem dieser Ateliers. Das *Spinnerei Archiv massiv*, ein Galerieraum und Besucherzentrum auf dem Gelände der Baumwollspinnerei, lud ihn 2012 zur Reihe *bildarchive* ein. In verschiedenen Projekten setzen sich Künstler darin mit der Geschichte und dem Wandel der Baumwollspinnerei und des Geländes auseinander. Mathias recherchierte im Archiv und stieß dabei auf die Sammlung von etwa 85 Brigadebüchern aus den Jahren zwischen 1961 und 1989. In solchen von Mitarbeitern geführten Heften, die Tagebüchern oder Scrapbooks ähnelten, berichteten Brigaden im ganzen Land von ihrem Arbeitsalltag, von Erfolgen auf dem Weg zur Planerfüllung, politischen Ereignissen und Betriebsfeiern, suchten dafür Bilder aus und gestalteten die Seiten frei. Mathias bearbeitete das Material und schuf *Kunst, Freiheit und Lebensfreude*, eine Art Erinnerungsraum, in dem der Betrachter mit Versatzstücken der DDR-Vergangenheit konfrontiert wird. Selbst der Titel ist ein Zitat: Es ist der Titel einer Ausstellung, den Mathias in einem der Brigadebücher in einem Zeitungsausschnitt gefunden hat.

Die vielschichtige Arbeit greift drei große Themen auf, die eng miteinander verzahnt sind: Archiv, Gedächtnis und Fotografie. Sie besteht aus zwei Teilen. Für den ersten wählte Mathias rund 50 Seiten aus den Brigadebüchern aus, reproduzierte sie und versah sie mit einem Passepartout. Indem er die Bilder freistellt, aber ihre Positionierung auf der Seite beibehält, inszeniert er sie neu, ohne dabei den Bezug zum Ausgangsmaterial zu verlieren. In der Installation für den Ausstellungsraum korrespondieren die Seiten in einer Hängung miteinander, in dieser Publikation nehmen sie wieder die Form eines Buches an. Für den zweiten Teil suchte der Künstler zehn Textstellen aus, in denen einzelne Arbeiterinnen abgemahnt werden, und ließ sie auf Baumwolltücher sticken. Duktus und Farbigkeit der im Original handschriftlich gestalteten Textstellen behielt er bei.

Mathias versteht die so dargestellten Abmahnungen als Bilder, als besondere Form des Porträts. Schon mit der Arbeit *Jacobs Karten* aus dem Jahr 2006 erkundete er Alternativen zum klassischen fotografischen Porträt. Zu sehen ist dort das Kartenspiel eines Jungen. Es ist ein Quartett mit Abbildungen von Komponisten klassischer Musik. Die Karten sind von Gebrauchsspuren übersät und mit Buntstiften bemalt. Fehlende Karten wurden durch Kopien ersetzt. Die nebeneinander drapierten und fotografierten Karten des gesamten Spiels präsentiert Mathias als Porträt ihres Besitzers. Er fügte noch eine weitere Fotografie hinzu, die die Karten in gleicher Anordnung, aber verdeckt zeigt, als Sinnbild für die Unzulänglichkeiten der Fotografie, so Mathias. Denn der Versuch, mit der Kamera

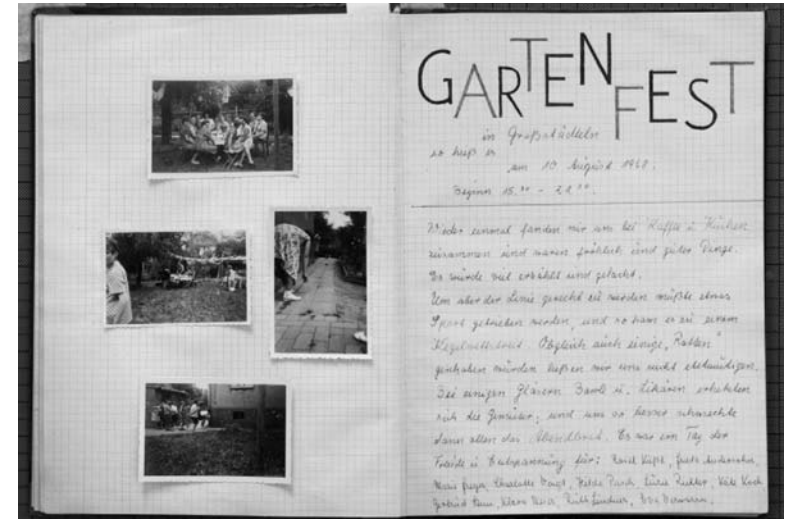


Abb./fig. 1
Emanuel Mathias
Aufgeschlagenes
Brigadebuch aus dem
Archiv der Baumwoll-
spinnerei/Open brigade
diary from the Baum-
wollspinnerei archive

process. In the factory city in the west of Leipzig, cotton was processed. Around 4000 employees, above all women, occupied the spinning wheels here until production was stopped at the beginning of the nineties. Following this, the area became an art centre with galleries, exhibition spaces and studios. Mathias himself works in one of these studios. In 2012, the *Spinnerei archiv massiv*, a gallery space and a visitor centre on the site of the Baumwollspinnerei, welcomed visitors to the series *bildarchive*. In different projects, the artists explored the history and the transformation of the Baumwollspinnerei and the site. Mathias searched in the archive and came across the collection of around 85 brigade books from between 1961 and 1989. In such books filled by the employees, which were similar to diaries or scrapbooks, brigades from all over the country reported on their everyday life, from achievements en route to fulfilling their planned objectives, political events and company festivities. They chose images to illustrate these events and had free reign in the design of the pages. Mathias worked with this material and with *Kunst, Freiheit und Lebensfreude* created a kind of space for remembering, in which the viewer is confronted with fragments of the GDR past. Even the title is a quote: it is the title of an exhibition, which Mathias found in a newspaper cutting in one of the brigade books.

The complex work takes up three big themes that are closely linked: archive, memory and photography. It consists of two parts. For the first part, Mathias selected around 50 pages from the brigade books, reproduced them and put them in passepartouts. By cropping the pictures, while at the same time maintaining their position on the page, he presents them anew, yet still maintaining a relationship to the material used as a starting point. In the installation for the exhibition space the pages correspond to one another through the way they have been hung, while in this publication they once again take the form of a book. For the second part, the artist selected ten



Abb./fig. 2
Emanuel Mathias
Jacobs Karten /
Jacobs Cards
zwei C-Prints (Detail)/
two c-prints (detail)
2006

Abb./fig. 3
Emanuel Mathias
Jacobs Karten /
Jacobs Cards
zwei C-Prints/two
c-prints . 2006

ein Porträt des Jungen einzufangen, sei vorher immer wieder gescheitert. Erst das Kartenbild habe seine Persönlichkeit wiedergeben können.

Auch mit den Abmahnungen will Mathias zu den Persönlichkeiten einiger Mitarbeiter der Baumwollspinnerei vordringen. Zu solchen, die aus der Reihe tanzten. Abgemahnt wurde, wer nach offizieller Lesart dem Kollektiv mit seinem Verhalten schadete. In diesen Textstellen, von denen Mathias in etwa jedem fünften Brigadebuch eine fand, konzentriert sich das, was den Künstler bei der Recherche mehr und mehr faszinierte: das Hervortreten des Ich aus dem Wir, Brüche im Kollektiv. Wer einfach nicht bei der Arbeit erschien, entzog sich dem Kollektiv und dem vom SED-Regime lancierten Mythos der sozialistischen Gemeinschaft, in der nicht nur alle gleich sind, sondern sich auch alle für das Gemeinwohl engagieren.

„Archive Fever“ in der zeitgenössischen Kunst

Mathias' Serie *Kunst, Freiheit und Lebensfreude* verortet sich in einer ganzen Reihe von Werken verschiedener Künstler, in denen diese mit Archiven arbeiten, um Fragen zu Erinnerungsprozessen auszuhandeln. In der zeitgenössischen Kunst ist in den vergangenen Jahren ein regelrechtes Archiv-Fieber ausgebrochen, das in zahlreichen Publikationen und Ausstellungen mündete. Hierzu gehörte z. B. die von Okwui Enwezor kuratierte und 2008 im International Center of Photography in New York präsentierte Gruppenausstellung *Archive Fever – Uses of the Document in Contemporary Art*. Mit Arbeiten von Künstlern wie Christian Boltanski, Tacita Dean oder Harun Farocki untersuchte die Schau künstlerische Praktiken der Aneignung und Bearbeitung von in Archiven gefundenem Material. Diese Künstler entwickeln neue Formen der Aufarbeitung und steuern Prozessen der Verdrängung und des Vergessens entgegen. Auch Werke, die sich wie *Kunst, Freiheit und Lebensfreude* aus der Gegenwart postkommunistischer Gesellschaften heraus mit einer kommunistischen Vergangenheit beschäftigen, waren in der Schau vertreten. „A heightened sense of urgency surrounds the demand to remember and commemorate in societies where social codes of communication have been historically unstable or preempted by state repression,“ schreibt Enwezor dazu in seinem Essay zur Ausstellung.¹ Solche sozialen Codes der Kommunikation und die Unsicherheiten

text sections, in which individual workers received a written warning, and had them embroidered on cotton scarves. He has maintained the style and colors of the original handwritten texts.

Hence Mathias perceives the written warnings, presented in this manner, as a special form of portrait. With the work *Jacobs Karten* from 2006, he explored alternatives to the classic photographic portrait. It shows the card game of a boy, a quartet with images of composers of classical music. The cards are covered with traces of use and crayon. Missing cards were replaced by copies. Mathias presents the cards from the whole card game, which he arranged next to one another and photographed, as a portrait of their owner. He added a further photograph, which shows the cards in the same positions, but face-down, as an allegory for what Mathias believes to be the shortcomings of photography. Previously, the attempt to capture a portrait of the boy with the camera had always failed. It was not until he discovered the cards that the artist was able to convey the boy's personality.

Mathias also seeks to discover more about the personalities of some of the employees through the warnings. About those who didn't conform. The employees who received a warning were those who, according to the official version, damaged the collective with their behavior. In these text sections, of which Mathias found one in about every fifth brigade, the focus was on what fascinated the artist more and more during his research: the emergence of the "I" from the "We", fractures in the collective. Those who simply did not turn up at work, withdrew from the collective and the myth of the socialist community propagated by the SED regime, in which not only is everyone the same, but everyone also commits themselves to supporting the community.

“Archive Fever” in contemporary art

Mathias' series *Kunst, Freiheit und Lebensfreude* is rooted in a whole series of works by different artists, in which these work with archives, in order to negotiate issues concerning processes of remembering. A positive fever has broken out in contemporary art, which has led to numerous publications and exhibitions. This includes, for example, the group exhibition curated by Okwui Enwezor and presented in 2008 in the International Center of Photography in New York *Archive Fever—Uses of the Document in Contemporary Art*. With works by artists such as Christian Boltanski, Tacita Dean or Harun Farocki, the show explored artistic practices of the appropriation and the processing of material found in archives. These artists developed new forms of processing and counteracted processes of suppression and forgetting. Works that deal with a communist past from the standpoint of current post-communist societies, like those in *Kunst, Freiheit und Lebensfreude* were presented in the show. “A heightened sense of urgency surrounds the call to remember and commemorate in societies where social codes of communication have been historically unstable

im Umgang mit ihnen spiegeln sich auch in den Bildsprachen und Textstellen wider, auf die Mathias in seiner Arbeit rekurriert, und die er miteinander in Beziehung setzt, um neue Deutungen zu ermöglichen.

Doch Mathias arbeitet nicht nur mit dem in den Brigadebüchern gefundenen Material. *Kunst, Freiheit und Lebensfreude* nimmt selbst die Form eines Archivs an und nutzt diese Ästhetik, um zu untersuchen, wie Erinnerung konstruiert wird – nämlich in Abhängigkeit von Archiven und darin gespeicherten Dokumenten. Er mimt ein wissenschaftliches, auf Objektivität und Nachvollziehbarkeit angelegtes Vorgehen. Jedes Bild ist mit einer Beschriftung versehen: Sie enthält das Jahr, aus dem das Brigadebuch stammt, die Nummer der Abteilung, soweit eine solche angegeben war, sowie ein Zitat aus den verdeckten Notizen, z. B. einen Hinweis auf ein historisches Ereignis, eine Betriebsfeier oder einen Urlaub. „Von der herrlichen Ostsee am Kühlungsborner Strand“ ist da zu lesen, von „Helden des Kosmos voller Erwartung auf die Stadt Leipzig und auf ihre Menschen“, von „Simones Volltreffer!“ am ersten Schießtag. Mathias führt die in der Beschriftung vermeintlich angelegte Ordnung ad absurdum. Denn das Referenzereignis bleibt uneindeutig und der Erinnerungsraum lückenhaft und fragmentarisch wie Archive selbst. Diese Auseinandersetzung mit Archiven und ihrer Rolle im kollektiven Gedächtnis ist für Enwezor eine wesentliche Leistung dieser Kunstwerke: „Here we witness firsthand how archival legacies become transformed into aesthetic principles, and artistic models become historicizing constructs, so that in the works, and the ways in which they are arrayed before us, we experience first hand their effects.“²

Michel Foucault, dessen *Archäologie des Wissens* in Diskursen zur Beschäftigung mit Archiven in der zeitgenössischen Kunst immer wieder herangezogen wird, geht noch einen Schritt weiter und erhebt das Archiv zum „Gesetz dessen, was gesagt werden kann“³ und zum „allgemeinen System der Formation und Transformation von Aussagen“.⁴ Überträgt man dieses Konzept auf Erinnerung, könnte man das Archiv auch als Gesetz dessen betrachten, was kollektiv erinnert werden kann, und als ein allgemeines System der Formation und Transformation von Erinnerungen. Vor diesem Hintergrund gewinnt Mathias' Arbeit eine Funktion, die über die bloße Auseinandersetzung mit Vergangenheit hinausgeht: Sie formiert und transformiert Erinnerung und wird so zum Teil einer lebendigen, die Gegenwart mitgestaltenden Erinnerungskultur.

Weiterspinnen: Kunst und kulturelles Gedächtnis

Mit den Funktionsweisen von Erinnerung beschäftigen sich auch Aleida und Jan Assmann. Die Literaturwissenschaftlerin und der Ägyptologe gehen von einem Zusammenspiel individueller und kollektiver Erinnerungsprozesse aus. Da ist das kommunikative Gedächtnis, das auf persönlichen Erfahrungen beruht und vor allem über Gespräche, Hörensagen und Berichte von Zeitzeugen vermittelt wird. Es verpufft nach 80 bis 100 Jahren und

or pre-empted by state repression,” Enwezor wrote in his essay about the exhibition.¹ Such social codes of communication and the insecurities arising from dealing with these is also reflected in the visual language and text excerpts, which Mathias refers to in his work, and which he sets in relationship to one another in order to enable new interpretations.

However, Mathias not only works with the material found in the brigade diaries. *Kunst, Freiheit und Lebensfreude* itself takes on the form of an archive and uses this aesthetic to examine how memory is constructed—it is namely dependent on archives and the documents saved in them. He takes an approach that is based on science, on objectivity and traceability. Each image has been labelled: the label states the year from which the brigade book originates, the number of the department if specified, and a quote from the concealed notes, for example a reference to a historical event, a company festivity or a holiday. One can read sentences like “Greetings from Kühlungsborn Beach at the Baltic Sea”, about “heroes of the cosmos are looking forward to the City of Leipzig and its people with great anticipation”, about “Simone’s bull’s eye!” on the first day of the shoot. Mathias shows the absurdity of the structure supposedly found in the writing. The event referred to remains inconclusive and the space for memory to evolve is as patchy and fragmentary as the archive itself. For Enwezor, this approach to the archives and the role they play in collective memory is one of the important accomplishments of these works of art: “Here we witness first hand how archival legacies become transformed into aesthetic principles, and artistic models become historicizing constructs, so that in the works, and the ways in which they are arrayed before us, we experience first hand their effects.”²

Michel Foucault, whose *Archäologie des Wissens* is constantly referred to in discourses about the exploration of archives in contemporary art, goes a step further and elevates the archive to the “law governing what can be said”³ and to a “general system of formation and transformation of statements.”⁴ If one transfers this concept to memory, one could view an archive as the law of what can be collectively remembered, as a general system of formation and transformation of memories. Against this background, Mathias' work takes on a function that goes beyond a mere critical exploration of the past: it forms and transforms memory and hence becomes part of a lively culture of remembrance.

Letting the story evolve: art and cultural memory

Aleida and Jan Assmann also deal with the way memory functions. The literary critic and Egyptologist presume an interaction between individual and collective processes of remembrance. This is where the communicative memory is located, which is based on personal experience and above all conversations, hearsay and newspaper reports. It evaporates after 80 to 100 years and leads, as time moves on, to an increase in written

mündet mit fortschreitender Zeit in zunehmender schriftlicher Erinnerungsarbeit und in Archiven. Und da ist das kulturelle Gedächtnis, das sich auf Träger wie Schamanen oder Priester und in jüngerer Zeitgeschichte vor allem auf Speichermedien wie schriftliche Dokumente oder Fotografien stützen muss, da niemand mehr persönlich befragt werden kann. Das kulturelle Gedächtnis dient vor allem der kollektiven Identitätskonstruktion in der Gegenwart, denn es bietet Möglichkeiten des Rückbezugs auf eine kollektive Vergangenheit. Zusammen formen das kommunikative und das kulturelle Gedächtnis alle Erinnerungen einer Gemeinschaft, also das kollektive Gedächtnis.⁵

Mit Speichermedien gefüllte Archive, wie das Brigadebuch-Archiv der Baumwollspinnerei, sind im 20. Jahrhundert zu zentralen Orten des kulturellen Gedächtnisses avanciert. Bei der Erinnerung an die DDR-Vergangenheit ist das kommunikative Gedächtnis noch aktiv. Doch diese Vergangenheit ist ein besonderer Fall: Der sozialistische Gesellschaftsmythos ist mit dem Untergang des Staates evaporiert, die damit verbundene Lebenswirklichkeit weitgehend erloschen und auf Spuren zurückgeworfen, die sich im kulturellen Gedächtnis finden. Mit der Dekonstruktion einer ganzen Nationalidentität samt ihrer Mythen und sozialen Codes wurde aber ein ganzes kulturelles Gedächtnis destabilisiert, damit einhergehend auch individuelle Identitäten und letztlich das kommunikative Gedächtnis der Gegenwart. Mit *Kunst, Freiheit und Lebensfreude* lotet Mathias beide Aspekte der Erinnerung an die DDR aus. Er erkundet die Schnittstellen von kommunikativem und kulturellem Gedächtnis sowie Unsicherheiten innerhalb dieses Geflechts. Seine Arbeit versteht er als erweiterbar: Er will etwa noch Zeitzeugen treffen, Interviews führen und dieses Material dann eventuell in das Werk einbinden.

In einem Essay zur Ausstellung *Das Gedächtnis der Kunst – Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart* (2000) betonte Aleida Assmann, dass Vergangenheit erst entstehe, wenn man sich wiederholt auf sie beziehe. Der künstlerischen Aneignung von Archiv-Material weist sie eine zentrale Funktion in Erinnerungsprozessen zu. „Ob Schrift oder Fotografie – was in der Speicherungsform der materiellen Dauer existiert, droht der lebendigen Erinnerung abhanden zu kommen. [...] Zur Reaktivierung des kollektiven Gedächtnisses bedarf es deshalb aktiver Formen der Praxis, der Verkörperung, der Aneignung.“⁶ Kunstwerke hätten einen wichtigen Anteil an der Erneuerung des Gedächtnisses, so Assmann weiter, da sie die fest gezogene Grenze zwischen dem Erinnerten und dem Vergessenen infrage stellten und durch überraschende Gestaltungen immer wieder verschoben.⁷

Schon seit den 1970er-Jahren liefert die Kunst Modelle für die Bearbeitung und Aufarbeitung von Traumata wie etwa des Holocaust. Wenn Künstler sich mit der Vergangenheit auseinandersetzen, legen sie Finger in Wunden, stellen Identitäten und Diskurse in Frage und lenken den Blick auf das,



Abb./fig. 4
Emanuel Mathias
Blick aus Emanuel
Mathias' Atelier auf das
Gelände der Baumwollspinnerei in Leipzig/
View from Emanuel
Mathias' studio on the
Baumwollspinnerei
site in Leipzig

remembrance work and in archives. Here, the cultural memory is also located, which must rely on storage media such as written documentation or photographs, as there is no longer anyone who can be asked personally. Cultural memory above all serves the collective construction of identity in the present as it provides possibilities that refer back to a collective past. Together they form the communicative and cultural memory of all the recollections of a community, in other words the collective memory.⁵

Archives filled with storage media, such as the brigade diary archive in the Baumwollspinnerei, have become central locations for cultural memory in the twentieth century. Communicative memory still plays an active role in the remembrance of the GDR past. However, this past is a special case: The socialist myth of society evaporated with the decline of the state. The corresponding life is not to a large extent extinct and forced to rely on traces found in our cultural memory. With the deconstruction of an entire national identity including its myths and social codes, an entire cultural memory was destabilized and with it also individual identities and lastly the communicative memory of the present. In *Kunst, Freiheit und Lebensfreude*, Mathias explores both aspects with regard to the remembrance of the GDR. The work examines the interfaces of communicative and cultural memory as well as uncertainties within this network. He perceives his work as something expandable: he is seeking to meet contemporary witnesses, hold interviews and then possibly incorporate this material in his work.

In an essay about the exhibition *Das Gedächtnis der Kunst—Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart* (2000), Aleida Assmann stressed that the past does not emerge until one refers to it repeatedly. She allocates the artistic appropriation of archive material a central role in the recollection processes. “Whether it is writing or photography, which exists

was der Historiker, gebunden durch die Vorgaben der Wissenschaftlichkeit, oft nicht zu artikulieren vermag. Wie wichtig die in künstlerischen Arbeiten wie *Kunst, Freiheit und Lebensfreude* ermöglichte lebendige Erinnerungskultur ist, zeigt auch die immer wieder aufflammende Diskussion um neue Denkmäler und Monumente, die Erinnerung buchstäblich einbetonieren und erstarren lassen.

Mathias' Arbeit ist auf kommunikativen Anschluss angelegt. Schon in seiner eigenen subjektiv und biografisch geprägten Praxis überträgt er Versatzstücke des kulturellen Gedächtnisses in das kommunikative Gedächtnis. Doch öffnet er den Prozess auch für den Betrachter: Die Präsentation der Bilder im Galerieraum und in dieser Publikation lädt ein, assoziativ Querverbindungen zwischen den angebotenen Versatzstücken zu ziehen und bewusst gesetzte Leerstellen zu füllen. Es sind Fragmente einer möglichen Vergangenheit, Fäden, die der Betrachter weiterspinnen kann, und die sich je nach individuellen Erfahrungen, Biografien und dem, was man durch Hörensagen mitbekommen hat, zu ganz unterschiedlichen Texturen zusammenlegen. Mathias ermöglicht eine spezifische Erfahrung von Erinnerung und legt viele potenzielle Vergangenheiten an.

Fotografie, ein Medium der Erinnerung?

Was also auf den ersten Blick wie die Rekonstruktion von Vergangenem wirken mag, entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als eine Art Baukasten für ein Imaginäres, das erst durch den Betrachter konstruiert wird. Kein anderes Medium eignet sich besser dafür, ein solches Imaginäres zu evokieren, als die Fotografie. Die von Mathias ausgewählten Fotos sind die stärksten Bausteine in *Kunst, Freiheit und Lebensfreude*. Sie geben dem Werk einen dokumentarischen Charakter, den sie zugleich wieder irritieren, zeigen vergangene Ästhetiken, provozieren Assoziationen, wirken wie ein Sog, dem der Betrachter sich nicht entziehen kann. Seit es die Fotografie gibt, nimmt sie eine tragende Rolle im Speichern des kulturellen Gedächtnisses ein. Öffentliche und private, analoge und digitale Archive sind randvoll mit Fotos. Sie treten als Spuren von Vergangenem auf, werden als Medium wahrgenommen, das per se Geschichte speichert. Man denke nur an Bildbände mit Titeln wie „Ein Jahrhundert in Bildern“. Oder daran, wie lange das fotografische Bild vor allem als Speichermedium wahrgenommen wurde, bevor es sich ab den 1970er-Jahren allmählich auch als künstlerisches Medium durchsetzen konnte. Aber eignen sich Fotos tatsächlich als Träger des kulturellen Gedächtnisses?

Roland Barthes erteilt der Analogie von Fotografie und Erinnerung eine klare Absage, und geht noch weiter: „Nicht nur ist das Photo seinem Wesen nach niemals Erinnerung [...], es blockiert sie vielmehr, wird sehr schnell Gegen-Erinnerung. [...] Die Photographie ist gewaltsam, nicht weil sie Gewalttaten zeigt, sondern weil sie bei jeder Betrachtung den Blick mit Gewalt ausfüllt [...].“⁸ Angesichts der wachsenden Bilderflut, die sich

as a form of storing the material for a longer period of time, lively recollection is in danger of being lost. [...] Hence in order to reactivate the collective memory, we need an active form of practice, embodiment, appropriation.”⁶ Works of art play an important role in the renewal of memory, Assmann continued, as they question the rigid boundary between what is remembered and what has been forgotten and is constantly shifted by surprising designs.⁷

Since the 1970s, art has served as a model for dealing with and processing trauma, for example the holocaust. When artists explore the past, they probe in old wounds, question identities and discourses and direct attention to things that historians, bound by the specifications of science, often do not want to articulate. The importance of a culture of remembrance that is alive, enabled by artistic works such as *Kunst, Freiheit und Lebensfreude*, is also shown by the debate that flares up again and again around the topic of the new monuments and memorials, which literally cast memory in stone, freezing it.

Mathias' work aims to create a communicative connection. In his own subjective and biographically influenced artistic practice he transports fragments of cultural memory into communicative memory. However, he also opens up the process for the viewer: the presentation of the photos in this publication invites the viewer to make associative interconnections between the fragments and the intentional gaps. These are the fragments of a potential past, ideas that the viewers can develop themselves and which they can piece together to create different textures, according to individual experience, biographies and hearsay. Mathias enables the viewer to have a specific experience of remembrance and constructs many potential pasts.

Photography, a medium of remembrance?

What might at first glance seem like a reconstruction of past realities, when we look more closely turns out to be a kind of construction kit for an imaginary reality, which is in fact constructed by the viewers. No other medium is more suitable for evoking such an imaginary reality than photography. The photos chosen by Mathias are the most powerful building blocks in *Kunst, Freiheit und Lebensfreude*. They give the work a documentary character, creating confusion at the same time, and they show past aesthetic realities, provoke associations, suck the viewers in so they cannot escape. Since the existence of photography, it has played a leading role in the storage of cultural remembrance. Public and private, analogue and digital archives are full to the brim with photos. They function as traces of the past, are perceived as mediums that store history per se. One only need think of illustrated books with titles such as “A hundred years in pictures”. Or about how long the photographic image above all was perceived as a storage medium before it was able to gradually establish itself as an artistic medium from the 1970s. However, are photographs really suitable as carriers for cultural remembrance?



Abb./fig. 5
Zdeňka Kujová
Emanuel Mathias bei der
Recherche im Archiv
der Baumwollspinnerei/
Emanuel Mathias
researching in the Baum-
wollspinnerei archive

seit Jahren in die Archive der Welt wälzt, ließe sich ausgehend von Barthes' These also behaupten, das kollektive Gedächtnis würde zur kollektiven Gegen-Erinnerung. Aleida Assmann problematisiert den paradoxen Charakter des Mediums ebenfalls. Auch deswegen fordert sie eine aktive Praxis wie die künstlerische. Doch ohne Speichermedien wie die Fotografie sei kein kollektives Gedächtnis möglich, betont Assmann.⁹

Das gefundene Foto ist also nicht an sich Träger der Vergangenheit, auf die es sich bezieht. Es ist die Substanz des Archivs und des in ihm begründeten Sagbaren beziehungsweise Erinnerbaren. Und es ist zu allererst ein auf sich selbst verweisendes ästhetisches Objekt, das als Ausgangsmaterial für die Konstruktion eines auf diese Vergangenheit bezogenen Imaginären dienen kann. So nutzt Mathias es, und so nutzt es auch der Betrachter von *Kunst, Freiheit und Lebensfreude*. Dabei bleibt jedes einzelne im Rahmen des Gesamtwerks präsentierte Foto ein starkes, faszinierendes, fesselndes, berührendes und einnehmendes ästhetisches Objekt. Mathias lässt jedem Raum, um für sich wirken zu können. Er erhebt das profane, gefundene Bild in einen sakralen Status, wenn er es im Galerieraum oder in dieser Publikation als Kunst präsentiert. Seine Auswahl speist sich zum einen aus dem eingangs erwähnten, bei der Recherche gewachsenen Interesse an den im Kollektiv sichtbar werdenden Brüchen, und zum anderen aus dem Blick des Künstlers, der sich seit Jahren in mehreren Arbeiten mit Wirkweisen von Fotografien auseinandersetzt.

Das Ich im Wir

In *Kunst, Freiheit und Lebensfreude* wirken ganz unterschiedliche Bildsprachen. Da ist Modefotografie, da sind Postkarten-Idylle, Bilder aus der Tagespresse, Porträts und Amateurbilder. Gerade letztere erweisen sich als dankbares Feld für die Suche nach den Brüchen im Kollektiv, nach dem

Roland Barthes has clearly rejected the analogy between photography and remembrance and even goes a step further: "Not only is the essence of a photograph never remembrance [...], it is actually a hindrance and quickly becomes a counter-memory. [...] Photography is violent, not because it shows acts of violence but because each time it is viewed, it fills the gaze with violence [...]."⁸ With view to the increasing flood of images that has tossed and turned through the archives of the world for years, according to Barthes' theory, one might also allege that collective memory becomes a collective counter-memory. Aleida Assmann also addressed the problem of the paradox character of the medium. For the same reason, she calls for an active practice, such as an artistic one. However, Assmann also stresses that collective memory would not be possible without a storage medium such as photography.⁹

A found photo is not a carrier medium for the past that it refers to. It is the substance of the archive and that which according to the archive is worth saying or worth remembering. And it is above all a self-referring aesthetic object that can serve as the material starting point for an imaginary reality that refers to this past. Mathias uses it in this way, and it is also used by the viewer of *Kunst, Freiheit und Lebensfreude* in the same way. In the process, each individual photo presented in the context of the overall work remains a strong, fascinating, captivating and engaging aesthetic object. Mathias leaves as much space as possible, in order that it can have its own impact. He elevates the profane, found image to a sacred status when he presents it as art in the gallery space or in this publications. His selection on the one hand draws on the interest in the breaks in the collective memory mentioned at the beginning of this text, an interest that increased during the research, and on the other hand the gaze of the artist, who for years and through a series of different works, has dealt with the ways in which photographs function.

The individual in the collective

Very different visual languages have an impact in *Kunst, Freiheit und Lebensfreude*. For example fashion photography, postcard idylls, images from daily newspapers, portraits and amateur pictures. The latter in particular provide a rich source in the search for the fractures in the collective, for the I in the We. The amateur photos have been taken in everyday work settings, as well as special events such as company festivities. The I is clearly visible on a picture of the editorial team of the company newspaper of the Baumwollspinnerei, shot in 1962. A pleasantly smiling group is posing next to one another in three rows for the photo. Only one member of the editorial team is sitting on the floor. It is a young woman with short curly hair. Her head is far below those of her colleagues. Everyone is smiling happily at the camera. Only her gaze looks dreamily downwards. It seems as if she does not belong to the group and has ended up in this group photo by chance. She really stands out, says Mathias.

Ich im Wir. Entstanden sind die Amateurbilder in alltäglichen Arbeitssituationen, aber auch bei besonderen Anlässen wie Betriebsfeiern. Ganz deutlich tritt das Ich auf einem Bild der Redaktion der Hauszeitung der Baumwollspinnerei aus dem Jahr 1962 hervor. Eine freundlich lachende Gruppe hat sich für das Foto in drei Reihen nebeneinander aufgestellt. Nur ein Redaktionsmitglied sitzt am Boden. Es ist eine junge Frau mit kurzem lockigen Haar. Ihr Kopf befindet sich weit unter den Köpfen der Kollegen. Alle lachen fröhlich in die Kamera, nur ihr Blick ist verträumt nach unten gerichtet. Es wirkt gerade so, als gehöre sie nicht dazu, als sei sie nur zufällig in dieses Gruppenbild geraten. Sie falle förmlich aus dem Bild heraus, sagt Mathias.

Vielleicht entspricht diese Wirkung dem, was Roland Barthes „Punctum“ nennt, etwas Zufälliges an einer Fotografie, das den Betrachter auf irgendeine Weise berührt. Barthes' Punctum ist ein mal bewegendes, mal irritierendes Moment, das er vor allem in der Amateurfotografie ausmacht.¹⁰ Denn sie lässt Raum für Zufälliges. Weder das Ergebnis noch die Wirkung sind vollständig kontrollierbar. Was das Punctum einer bestimmten Fotografie ist, bleibt letztlich subjektiv. Doch viele der von Mathias' für *Kunst, Freiheit und Lebensfreude* ausgewählten Bilder bieten etwas an, das man als Punctum verstehen könnte, wie das aus dem Gruppenbild herausfallende Mitglied der Hausredaktion, oder das karierte Jackett eines Gratulanten, der bei der Übergabe einer Auszeichnung zu sehen ist. Auf diesem Bild ist es eben ausgerechnet dieses Jackett, das Mathias' Aufmerksamkeit erregt, und durch das er einen besonderen Zugang zum Bild findet.

Überträgt man Barthes' Idee auf die Gesamtheit des von propagandistischen Bildsprachen dominierten Bildgedächtnisses der DDR, finden sich in Mathias' Auswahl auch Bilder, die je als Ganzes wie ein Punctum innerhalb dieses Bildgedächtnisses auftreten. Dazu gehört etwa die Modefotografie aus dem Jahr 1988. Sie könnte aus einer Modezeitschrift wie der *Sibylle* ausgeschnitten worden sein. Eine junge Frau blickt in die Kamera. Sie ist bis zur Hüfte abgebildet und trägt einen modischen, fliederfarbenen und mit geometrischen Formen besetzten Sweater sowie eine dazu passende Hose. Ihr Haar wird von einem Band aus dem gleichen Stoff zurückgehalten. Sie hebt sich im Vordergrund von einer weiteren Frau ab, die links hinter ihr steht und unauffällige schwarze Kleidung trägt. Sie wirkt wie ein Schatten, die ähnliche Körperhaltung der beiden verstärkt diesen Eindruck. Es geht hier ganz um das Ich, das sich in der modischen Inszenierung des Individuums manifestiert. Die Arbeiterinnen, die auf anderen Bildern bei der Arbeit in der Baumwollspinnerei zu sehen sind, tragen die traditionellen Kittelschürzen, die viele Frauen in der DDR bei der Arbeit, aber oft auch im Alltag trugen. Auch die künstlerische Komposition des Fotos hebt dieses deutlich vom Rest der Bilder ab. In der Mode und auch in der Modefotografie entwickelte sich eine Art visuelle Gegenkultur, die Raum für das Individuum schuf.



Abb./fig. 6
Cover der Frauenzeitschrift *Sibylle* aus dem Jahr 1988 mit einem Foto von Sibylle Bergemann/
Cover of women's magazine *Sibylle* from 1988 with a photo of Sibylle Bergemann

Maybe this impression corresponds to that what Roland Barthes calls “punctum”, something coincidental about a photograph that touches the viewer in some way or other. Barthes' punctum is at times a moving moment, at other times a perplexing one, which he above all finds in amateur photography.¹⁰ It allows space for things to happen by chance. Neither the result nor the impact can be controlled completely. At the end of the day, the punctum of a particular photograph remains subjective. Yet many of the pictures selected by Mathias' for *Kunst, Freiheit und Lebensfreude* provide something that could be understood as punctum, such as the member of the company editorial team who stands out from the rest, or the plaid jacket of a someone receiving an award. In this picture it was this jacket in particular that attracted Mathias' attention, giving him special access to the image.

If one transfers Barthes' idea to visual memory as a whole, which is dominated by the propagandistic visual language of the GDR, there are also images in Mathias' selection that appear like a punctum within this visual memory. This includes the fashion photography from 1988. It could have been taken from a fashion magazine such as *Sibylle*. A young woman is looking straight at the camera. She is pictured from the hips upward and is wearing a fashionable, lilac sweater with geometric patterns and a matching pair of trousers. Her hair is tied back with a ribbon made of the same material. She stands out in the foreground in comparison to another woman, who is standing behind her on the left and wearing inconspicuous black clothing. The latter seems like a shadow and the similar stance of the two strengthens this impression. Here, it is very much about the I, which manifests in the fashionable presentation of the individual. The workers who are visible on the other pictures, at work in the Baumwollspinnerei, are wearing the traditional sleeveless overalls that many women wore for work in the GDR but also often in their everyday life. The artistic composition

Als Punctum im kollektiven Bildgedächtnis könnte auch die Schwarzweiß-Aufnahme einer Tänzerin aus dem Jahr 1972 gelesen werden. „Frauentagsfeier, Tanztheater der deutschen Post“ teilt die Beschriftung mit. Das Bild hat eine ovale, an den Körper der Tänzerin angepasste Form. Die Figur ist unscharf, die Aufnahme zeigt sie in einer Drehbewegung. Lange dunkle Haare fliegen wild umher. Der obere Teil der Figur ist nicht leicht zu erkennen, es sieht aus, als halte sie eine weitere Tänzerin in den Armen und schwingt sie durch die Luft. Auf den ersten Blick scheint sie nackt zu sein, doch an ihrer Wade zeichnet sich der Saum eines hautengen hellen Anzugs ab. Das irritierende Moment ist das Ungezähmte, Wilde, das diesem Bild anhaftet. Es vermittelt das Gefühl von künstlerischer Freiheit, die es, wie wir wissen, in der DDR offiziell nicht gab. Es lässt z. B. Assoziationen mit der in den 1970er-Jahren vor allem in der westlichen Welt verbreiteten avantgardistischen Aktions- und Performancekunst zu, die offen kritisch sein konnte und für die absolute Freiheit des Individuums einstand. Neben den anderen in *Kunst, Freiheit und Lebensfreude* gezeigten Bildern wirkt es wie zufällig reingerutscht, wie ein Fremdkörper im kollektiven Bildgedächtnis.

Indem Mathias diese Momente aus dem Brigadebuch-Archiv holt, sie isoliert und neu zueinander in Beziehung setzt, unterwandert er die Logik des Archivs und des Brigadebuchs selbst, dessen Funktion es ja war, Arbeiterkollektive und deren Einbettung in die Gesellschaft medial zu konstruieren. Er lenkt die Aufmerksamkeit auf die Brüche in diesen konstruierten Kollektiven und damit auch auf Brüche in den Erinnerungsprozessen, die Identitäten in jeder Gegenwart konstruieren. Er findet in einem Medium, das Träger eines kulturellen Gedächtnisses ist, Spuren des kommunikativen Gedächtnisses, der unmittelbaren Erfahrung. *Kunst, Freiheit und Lebensfreude* ist auch ein Entwurf dafür, wie wir Archive und darin gefundene Fotos nutzen können, um zu erinnern.

Mathias sensibilisiert den Betrachter für das Potenzial, das im Moment der Irritation steckt. Man muss sich nur irritieren lassen. Zum Beispiel von der Brigadebuch-Seite, die sechs im Passbildformat geschossene Porträts in zwei nach rechts unten abfallenden, symmetrisch zueinander angeordneten Reihen zeigt. Auf den Porträts sind sechs Frauen zu sehen, und aus der Beschriftung erfahren wir, dass das Brigadebuch aus dem Jahr 1969 stammt. Zitiert wird außerdem die dazugehörige Eintragung: „Sie fanden den Weg in die Partei der Arbeiterklasse im 20. Jahr unserer Republik.“ Der Blick rast über die Seite, hüpfte hektisch von Bild zu Bild, denn er ist überfordert: Passbilder oder Porträts sind für das Individuum reserviert, das ist gelernt. Nun will sich hier das Bild einer Gruppe durchsetzen, eine, die in diesem Jahr neben der Brigade auch den Eintritt in die SED gemeinsam hat. Doch der Blick schafft es nicht, eine Gruppe auszumachen. Wenn er ruht, dann auf einem einzelnen Porträt, dann fängt er an, die Gesichtszüge, die Frisuren, diese Brille oder jenen Kragen zu studieren. Das Ich bleibt Ich und das Wir konstruiert.

of the photo makes it stand out from the rest of the images. In fashion and also in fashion photography a kind of visual counter-culture developed, which created space for the individual.

A black-and-white photograph of a dancer dating back to 1972 can also be perceived as a punctum in the collective visual memory. It is entitled “Women’s Day festivities, German Post office dance theatre”. The image has an oval shape that fits the body of the dancer. The figure is blurred, the photograph shows it in a rotating movement, sending the long dark hair flying. The upper part of the figure is not easily recognizable. It looks as though the figure is holding another dancer in its arms and swinging it through the air. At first glance the figure seems to be naked, however the hem of a skin-tight, light-colored suit is visible at her calf. The untamed, wild aspect of this image is a little perplexing. It conveys a feeling of artistic freedom that, as we know, did not exist officially in the GDR. It triggers associations with 1970s avant-garde action and performance art above all in the Western world, which could be openly critical and advocated the complete freedom of the individual. Like other images shown in *Kunst, Freiheit und Lebensfreude* it seems as though it has slipped into the image by coincidence, like a foreign body in the collective visual memory.

By taking these moments from the brigade diary archive, isolating them and putting them into a new relationship to one another, Mathias undermines the logic of the archive and the brigade diary, whose function it was to construct the worker’s collective and embed it in society through media. He draws attention to the breaks in this constructed collective and hence also the ruptures in the processes of remembrance that construct identities in every present moment. In a medium that is a carrier for cultural memory he finds the traces of the communicative memory, the direct experience. *Kunst, Freiheit und Lebensfreude* is also a draft showing how we can use archives and the photos found in them, in order to remember.

Mathias sensitizes the viewer for the potential inherent in the perplexing moment. One only needs to allow oneself to be perplexed. For example by the page in the brigade diary that shows six passport photos in symmetric columns. Six women can be seen on the photos and the title indicates that the brigade diary is from 1969. He also quotes the corresponding entry: “They found their way to the Worker’s Party in the 20th year of our republic”. The gaze speeds across the page and jumps hectically from image to image because it is overwhelmed: Passport photos and portraits are reserved for the individual. This is what we have learned. Yet here it seems certain that a group image is being established, a group that has in common the fact that it not only joined the brigade but also the SED. However, the gaze does not manage to discern a group. When it pauses, then on a single portrait. Then it begins to study the facial expressions, the hairstyles, this pair of glasses or that collar. The I stays I and the We remains a construct

1 *Archive Fever – Uses of the Document in Contemporary Art*, Ausst.-Kat. International Center of Photography, New York, Göttingen 2008, S. 37. **2** Ebd., S. 21 f. **3** Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 2013, S. 187. **4** Ebd., S. 188. **5** Vgl. Jan Assmann: *Das Kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1997, S. 48 ff. **6** *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*, Ausst.-Kat. Historisches Museum und Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M. 2000, S. 26. **7** Ebd., S. 27. **8** Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1989, S. 102. **9** Frankfurt a. M. 2000 (wie Anm. 6), S. 25 f. **10** Barthes 1989 (wie Anm. 8), S. 33 ff.

Bibliographie

Assmann, Jan: *Das Kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1997. **Barthes, Roland:** *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1989.

Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 2013.

Archive Fever – Uses of the Document in Contemporary Art, Ausst.-Kat. International Center of Photography, New York, und Steidl Publishers, Göttingen 2008.

Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart, Ausst.-Kat. Historisches Museum und Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M. 2000.

1 *Archive Fever—Uses of the Document in Contemporary Art*, exhib.-cat. International Center of Photography, New York, Göttingen 2008, p. 37. **2** Ibid., p. 21 f. **3** Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 2013, p. 187. **4** Ibid., p. 188. **5** Cf. Jan Assmann: *Das Kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Munich 1997, p. 48 ff. **6** *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*, exhib.-cat. Historisches Museum und Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M. 2000, p. 26. **7** Ibid., p. 27. **8** Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1989, p. 102. **9** Frankfurt a. M. 2000 (see note 6), p. 25 f. **10** Barthes 1989 (see note 8), p. 33 ff.

Bibliographie

Assmann, Jan: *Das Kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Munich 1997. **Barthes, Roland:** *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1989.

Foucault, Michel: *The Archaeology of Knowledge*, Routledge 1972.

Archive Fever—Uses of the Document in Contemporary Art, exhib.-cat. International Center of Photography, New York, and Steidl Publishers, Göttingen 2008.

Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart, exhib.-cat. Historisches Museum und Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M. 2000.

Gespräch

Emanuel Mathias/Sabine Weier

Du wurdest eingeladen, eine Arbeit für die Leipziger Baumwollspinnerei zu entwickeln, ein Kunstzentrum auf einem Fabrikgelände, auf dem bis zur Wende 1989 Baumwolle verarbeitet wurde. Was hat Dich daran gereizt, Dich dort im Archiv auf Spurensuche zu begeben?

An diesem Archiv reizte mich besonders, dass es einen begrenzten Rahmen hat, mit einer zählbaren Menge an Material aus einem konkreten Zeitraum, nämlich den Jahren von 1961 bis 1989. Ähnlich verhält es sich im Großen mit der DDR ja auch: Es ist ein abgeschlossenes Kapitel, mit einem Anfang und einem Ende. Dazwischen bewegt sich diese Utopie, diese Fiktion der sozialistischen Gesellschaft. Die Brigadebücher, auf denen meine Arbeit basiert, wurden in Betrieben überall in der DDR geführt. Es sind Unmengen dieser Bücher entstanden. Manche befinden sich heute in Museen, manche noch in Betriebsarchiven und andere in Privatbesitz, denn einige ehemalige Mitarbeiter haben sie als Erinnerungsstücke mit nach Hause genommen. Viele wurden auch vernichtet.

Ein Archiv folgt einer Systematik. Du brichst sie durch die künstlerische Bearbeitung auf, selektierst assoziativ und präsentierst Aspekte der vorgefundenen Dokumente neu. Hast Du dich bewusst auch mit Funktionsweisen von Archiven auseinandergesetzt? Das lassen zumindest die von Dir entworfenen Beschriftungen vermuten, die sich wie laufende Nummern durch Deine Arbeit zieht.

Als ich angefangen habe, in diesem Archiv zu recherchieren, war es weder aufgearbeitet noch geordnet. Die Beschriftung – BB für Brigadebuch, das Jahr aus dem es stammt, meistens auch noch der Abteilungsname, und ein Zitat aus den handschriftlichen Notizen auf der Seite – habe ich vor allem entwickelt, um eine Zuordnung zum Ausgangsmaterial zu ermöglichen. Theoretisch kann man sich dieses Brigadebuch also vor Ort rausuchen und weiter recherchieren. Mir geht es dabei auch um das Vortäuschen einer gewissen Objektivität im Umgang mit dem Material. Ich persönlich sehe den Anspruch an eine wissenschaftliche Objektivität schon in dem Moment kritisch, in dem etwas ausgewählt wird. Meistens ist das ja auch ein intuitiver und sehr subjektiver Zugriff, der darüber entscheidet, zu was man forscht.

Conversation

Emanuel Mathias/Sabine Weier

You have been invited to create a work for the Baumwollspinnerei (a former cotton mill) in Leipzig, an art centre in a factory site, in which cotton was processed up until the German reunification in 1989. What inspired you to look for clues in the archive there?

What particularly appealed to me about this archive was the fact that it had a limited capacity, with a countable amount of material from a specific time period, namely from 1961 to 1989. A similar thing applies in general to the GDR too: It is a closed chapter, with a beginning and an end. Between this is the utopia, this fiction of socialist society. The brigade diaries, on which my work is based, were kept everywhere in the GDR. A huge amount of these books were generated. Some of them are in museums today, others are still in company archives and others in private ownership, because some former employees took them home as souvenirs. Many of them were also destroyed.

An archive is based on a system. The artistic process breaks it up, selects it associatively and presents aspects of the found documents in a new way. Have you also consciously explored the way in which archives function? The labelling you yourself designed, which can be found throughout the work like consecutive numbers, leads one to believe this.

When I began researching in this archive, it had been neither processed nor structured. I developed the labelling—BB for Brigadebuch (brigade diary), the year the book dates back to, usually also the department name and quote from the handwritten notes on the page—above all to enable the diaries to be classified in relation to the source material. Hence, in theory one can search for the brigade diary on location and continue researching. I am also interested in the simulation of a certain objectivity when dealing with the material. Personally, I take a critical view of the demand for scientific objectivity in the moment when something is selected. It is usually an intuitive and very subjective choice that determines what will be researched.

With this work you have set up a space, whether in this exhibition or also in a figurative sense in this book, which enables a very specific experience of remembrance. How would you describe this?

Mit dieser Arbeit installierst Du einen Raum, ob in der Ausstellung oder auch im übertragenen Sinne in diesem Buch, in dem eine ganz spezifische Erfahrung von Erinnerung möglich wird. Wie würdest Du diese beschreiben?

Die Fragmentierung, die ich in der Arbeit vornehme, ist für mich schon ein Wesenszug von Erinnerung. Dieses erneute Zusammensetzen und In-Beziehung-Setzen von verschiedenen Momenten finde ich charakteristisch für die Art und Weise, wie wir erinnern. Das will ich mit der Transformation des Materials veranschaulichen.

Du hast Dich dafür entschieden, Seiten aus den Brigadebüchern zu reproduzieren, aber nur die Bilder zu zeigen und den Rest der Seite mit einem Passepartout zu überdecken. Warum?

Ich wollte die Möglichkeit schaffen, die Bilder als autonome Informationsträger anschauen zu können. So kann der Betrachter auch frei Querverbindungen zwischen den Bildern herstellen. Das spiegelt auch die Erfahrung meiner Arbeit mit dem Material im Archiv wider. Liest der Betrachter dann in der Beschriftung einen Namen, einen Kommentar oder ein dazugehöriges historisches Ereignis, kommt es zu einem Abgleich von Bild und Textfragment. Neben Fotografien habe ich auch Illustrationen oder Grafiken ausgewählt. Alles zusammen gibt einen Einblick in den Bildkosmos der damaligen Zeit: Mit diesen Bildern waren die Menschen umgeben, diese Bilder haben sie beeinflusst.

Wie viele Bilder in der DDR mussten auch diese erst durch einen ideologischen Filter: Ins Brigadebuch durfte nur, was mit dem offiziellen Narrativ konform ging. Diese Bilder sagen also vor allem etwas über eine konstruierte sozialistische Wirklichkeit aus, oder?

Größtenteils trifft das sicher zu. Die Konstruktion von Wirklichkeit ist auch ein Aspekt meiner Arbeit. Darüber hinaus ist aber interessant, wie durch die intuitive Auswahl und Anordnung der Bilder auf den Seiten der Brigadebücher und über bestimmte Darstellungsformen, wie das Handschriftliche, mehr gesagt wird, als das, was der offiziellen Linie entsprach. Natürlich gibt es auch Seiten in den Brigadebüchern, in denen das Offizielle deutlich hervortritt, wenn z.B. Entscheidungen der Partei thematisiert werden. Da merkt man, wie präsent das in dieser Lebenswelt war.

Die Brigadebücher waren betriebsinterne Medien, also nicht für die breite Öffentlichkeit bestimmt. Sie waren aber auch keine privaten Medien. Und doch erinnert ihre Ästhetik an Tagebücher oder Fotoalben. Dann findet sich in ihnen ein ganzes Sammelsurium von Bildern, offizielles Bildmaterial aus der Presse genauso wie Postkarten-Motive oder Amateurbilder von Betriebsfeiern. Zwischen dem Offiziellen und dem Privaten tut sich ein Spannungsfeld auf. Bilder, die eher einer offiziellen Bildsprache entsprechen, haben einen appellativen Charakter und sind hermetisch verschlossen, was die Lesbarkeit

The fragmentation that I undertake in this work is for me already a characteristic trait of recollection. I find this piecing together of different moments and putting them in relationship to one another, characteristic of the way that we remember. I want to illustrate this with the transformation of the material.

You have decided to reproduce pages from the brigade diaries, yet only show images and cover the rest of the page with a passe-partout. Why?

I wanted to create the possibility to view the images as autonomous information carriers. In this way, the viewer can also freely establish cross connections between the images. This is also reflected in my work with the material in the archives. If the viewer then reads a name, a comment or a corresponding historical event on the label, a comparison is made between the image and the text excerpt. In addition to the photographs I have also selected illustrations or graphics. All this together provides an insight into the visual cosmos of that time: people were surrounded by these images, these are the images that influenced them.

Like many images in the GDR, these first had to go through an ideological filter: Only images that conformed to the official narrative could enter the brigade diary. So I guess these images say something above all about a construct of socialist reality?

This certainly applies for the most part. Another aspect of my work is the construction of reality. However, in addition it is interesting how through the intuitive selection and arrangement of the images on the pages of the brigade diaries and through particular forms of presentation such as the handwritten one, more is said than merely that which corresponds to the official line. Of course there are also pages in the brigade diaries in which the official version is very evident, for example when the theme is party decisions. Then it becomes evident what a presence these things had in the living environment of the time.

The brigade books were in-house media and hence not meant for the general public. Yet they were not private media. Yet their aesthetic appearance is reminiscent of diaries or photo albums. They contain a whole miscellaneous collection of images, official press pictures, as well as postcard images or amateur photos of company festivities. There is a field of tension between the official and the private.

Images that correspond rather to an official visual language have an appellative character and are hermetically closed as far as the readability goes. Sometimes however, rifts do develop. One photo for example shows an award being presented at a brigade event. One woman is positioned rather awkwardly at the edge of the picture and is looking down with a bored expression. The person giving the award is wearing a crazy checked jacket. I find that quite incredible. I consciously chose such images. One senses

angeht. Manchmal schleichen sich doch Brüche ein. Ein Foto zeigt z. B. das Überreichen einer Auszeichnung innerhalb der Brigade. Da steht eine Frau ungünstig am Bildrand positioniert und schaut gelangweilt nach unten. Der Gratulierende trägt so ein verrücktes kariertes Jackett, allein das ist für mich unglaublich. Solche Bilder habe ich ganz bewusst ausgewählt. Man spürt eine Intimität, die im Kontrast zu der offiziellen Bildsprache steht. Ästhetisch liegen die Betriebsbilder oft ganz nah am Privaten, sehen z. B. aus wie Aufnahmen von einer Geburtstagsfeier oder einem Familienausflug. In den Brigadebüchern wird ein soziales Miteinander gezeigt, das irgendwo zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten liegt.

Kennt man den Kontext, wirken diese Momente aber erzwungen. Da dachten sich bestimmt einige, sie würden ihre Zeit lieber woanders verbringen. War das in den Brigadebüchern dargestellte soziale Miteinander nicht eher eine Inszenierung, mit der man die Idee des Kollektivs festigen wollte?

Diese Lesart ist möglich. Das Private wird sozusagen für diese Zwecke vereinnahmt. Andererseits spiegeln diese Bilder eine Lebenswirklichkeit, die sich so in der Baumwollspinnerei abgespielt hat. Und auch, wenn das soziale Miteinander sozusagen aufgezwungen war, können sich diese Bilder mit positiven Assoziationen verbinden. Ich will keine Wertung vornehmen, sondern lediglich untersuchen, wie sich das Verhältnis zwischen Privatem und Öffentlichem in den Bildern darstellt.

In früheren Arbeiten hast Du dich mit Gesten und Posen auseinandergesetzt, etwa in analytischen Porträts, mit denen du untersucht hast, was die Art, sich zu melden, vermittelt. War das bei der Auswahl der Bilder aus den Brigadebüchern ein Thema für dich?

Das Analysieren von Gesichtern und Körpern auf eine Art von innerer Befindlichkeit hin ist etwas, was mich sehr interessiert. Wie Menschen zueinander in Beziehung stehen, wird in Bildern oft latent transportiert. In den Brigadebüchern habe ich einige Gruppenbilder gefunden, auf denen Personen in irgendeiner Form aus der Reihe fallen. Sie sind nicht mehr Teil der Inszenierung. Sie kippen förmlich aus den Bildern heraus.

Das Verhältnis von Fotografie und Erinnerung hast du auch schon in der 2009 entstandenen Foto-Serie *Gesten* untersucht.

Es ging mir um Erinnerungsmomente, die sich wie ein Bild ins Gedächtnis einbrennen, also um Situationen, die sich in einem Moment so zuspitzen, dass sie schon in der unmittelbaren Erfahrung den Charakter eines Bildes haben. Für die Fotografie *Mirror* etwa habe ich einen Moment, der mich in seiner Intimität berührt hat, aus dem Gedächtnis heraus reinszeniert. Ein Freund von mir war gestürzt und von seiner Freundin verarztet worden. Ich wollte wissen, was man durch Erinnerungsarbeit in einem Bild materialisieren kann, und was das wiederum für das Verhältnis von Fotografie und Erinnerung bedeutet



Abb./fig. 7
Emanuel Mathias
Mirror / Mirror
C-Print / c-print
2009

the intimacy, which forms a contrast to the official visual language. Aesthetically speaking, the company images often have something very private about them, like photos of a birthday party or a family outing for example. The brigade diaries show a social relationship among those portrayed, for example, one that is located somewhere between the public and the private.

If one is familiar with the content, then these moments appear somewhat forced. Some people were surely wishing they could spend their time somewhere else. Was the social relationship presented in the brigade diaries not rather staged, in order to strengthen the idea of the collective?

It is possible to read it in this way. The private was misappropriated for this purpose, so to speak. On the other hand, these images reflect a reality of life that occurred in the Baumwollspinnerei. Although this social relationship was enforced, these images can also be linked to positive associations. I do not want to judge, I merely want to examine the relationship between the private and the public in the images.

In earlier works you dealt with gestures and poses, for example in analytical portraits, with which you examined what is conveyed by the way someone raises their hand. Was that something that affected your selection of images from the brigade diaries?

The analysis of faces and bodies for traces as an indication of someone's mood is something that interests me very much. The relationship that people have to one another is often latently transported in the images. In the brigade diaries I found several group photos in which certain people stand out in some way or another. They are no longer part of the staged scenario. They positively slip out of the images.

Du hast den Schritt von der Erinnerung hin zu ihrer Materialisierung in einem Foto gemacht. Man könnte ausgehend von deinem Experiment fragen: Was passiert, wenn man den Schritt zurück geht, also raus aus der Materialisierung und rein in die Erinnerung, wie im Fall der Bilder, die Du in den Brigadebüchern gefunden hast?

Mit der Inszenierung der Erinnerung in einer Fotografie habe ich mich von einem unmittelbaren Moment entfernt. Durch das Nachstellen hat sich eine Distanz eingestellt. Das mit der Erinnerung verknüpfte Emotionale, das ich transportieren wollte, wich diesem analytischen Bild. Bei der Arbeit mit den gefundenen Bildern ist es andersherum: Ich suche eine Emotionalität in diesen Bildern. Sie müssen etwas in mir auslösen. Es geht dabei auch um die abgebildeten Personen. Man holt sie ja aus diesem riesigen Erinnerungssee hervor und gibt ihnen eine Bedeutung. Für mich sind sie nicht nur irgendwelche Repräsentanten der DDR-Bevölkerung, sondern eben auch genau diese eine Person. Vielleicht ist das der Weg zurück. So geht es mir immer, wenn ich Bilder sehe oder sammle, die nicht aus meinem direkten Umfeld sind. Ich erkunde einen emotionalen Zugang: Warum berührt mich dieses Bild? Was macht es mit mir?

In *Die helle Kammer* betont Roland Barthes, dass das Foto seinem Wesen nach nie Erinnerung sei, sondern sie vielmehr blockiere und damit zur Gegen-Erinnerung werde. Demnach wäre es paradox, Erinnerung mit Hilfe von Bildern zu rekonstruieren.

Das ist plausibel. Ich finde aber, dass trotzdem eine hochemotionale Bindung an Fotografien entstehen kann. Ein Gedankenspiel hilft dabei, sich das vor Augen zu führen: Dürfte man nur drei Bilder behalten, welche wären das? Und was würden sie für einen bedeuten? Für mich sind Fotografien oft ein Schlüssel, zu einem Gedanken, einer Person oder einer Emotion. Die Bilder aus den Brigadebüchern sprechen mit ihrer spezifischen Bildsprache aus ihrer Zeit heraus und vermitteln allein dadurch etwas.

Das tun sie also lediglich als ästhetische Objekte aus dieser Zeit?

Genau. Und man kann in diese Bilder etwas projizieren und sie emotional aufladen. Vielleicht sind das die beiden wichtigsten Aspekte der Arbeit mit gefundenen Bildern: sie als ästhetische Objekte zu verstehen, die emotional aufladbar sind.

Bei der Aufarbeitung von Geschichte, etwa von traumatischen Ereignissen wie dem Holocaust, stellt sich eine Verschiebung ein. In der Familie wird oft kaum darüber gesprochen, und erst die Generation, die das Trauma geerbt hat, beginnt, sich daran abzuarbeiten. Ähnlich ist das bei der Generation, die bei der Wende noch in der Kindheit war. Wobei wir da von einer Vergangenheit sprechen, die noch nicht allzu weit zurück liegt.

Mich interessiert der Umgang mit diesen Dokumenten gerade auch, weil sie aus der jüngeren Zeitgeschichte stammen. Es gibt Phasen des

You also explored the relationship between photography and memory in the photo series from 2009 called *gestures*.

I was concerned with moments of remembrance that emblazon themselves on the memory like an image, in other words situations that culminate in a moment in such a way that they already have the character of an image in the moment of immediate experience. For the photograph *Mirror* for example, I re-enacted a moment from memory which had an intimacy that touched me. A friend of mine had had a fall and his girlfriend dressed his wound. I wanted to know what it was possible to materialise in an image by remembrance work and what on the other hand this means for the relationship between the photo and the memory.

You have made the step from memory to materialisation in one photo. One could ask, using your experiment as a starting point: What happens if one takes a step back, in other words out of the materialisation and into the memory, as in the case of the images you found in the brigade diaries?

By staging a memory in a photograph I have moved away from the immediate moment. By re-enacting it I have created a distance. The emotional aspect that is linked to memory, which I wanted to convey, softened this analytical image. In the work with found images it is the other way around: I am searching for an emotional aspect in these pictures. They have to trigger something for me. It is also about the people portrayed. We take them from this huge sea of memories and make them significant. For me they are not just some representation of the population of the GDR but also this one particular person. Maybe this is the way back. This is how I always feel when I see or collect pictures that are not from my immediate environment. I explore an emotional approach: Why do I feel touched by this image? What effect does it have on me?

In the work *Die helle Kammer* Roland Barthes stresses that by its very nature a the photo can never be a memory but instead it has a blocking effect and hence becomes a counter-memory. Based on this it would be paradoxical to reconstruct memory with the help of images.

That is plausible. However, I find that a highly emotional connection to photographs can still be created. An experiment of the mind helps illustrate this: if we were only allowed to keep three pictures, which ones would it be? And what would they mean to us? For me, photographs are often a key, to a thought, a person or an emotion. The specific visual language of the pictures from the brigade diaries reflect the era they are drawn from of their time and convey information simply as a result of this.

So they do this simply in the form of aesthetic objects from that time?

Exactly. And it is possible to project something into these pictures and emotionally charge them. Perhaps these are the two most important aspects

Aufarbeitens. Damit anzufangen, kann manchmal vielleicht zu früh sein. Oder aber zu spät. Diese Arbeit soll anregen, sich mit dem Verhältnis von Gemeinschaft und Individuum in der ehemaligen DDR zu beschäftigen. Meine Eltern haben dieses System miterlebt und sind davon geprägt, deswegen ist diese Auseinandersetzung auch für mich persönlich so wichtig. Außerdem lebe ich selbst in Leipzig und finde es faszinierend, dass diese noch nicht so lang zurückliegende Lebenswirklichkeit scheinbar komplett verschwunden ist.

Neben Bildern hast du aus den Brigadebüchern auch Textstellen ausgewählt. Du hast Dich für die Abmahnungen von Mitarbeitern entschieden. Warum?

Weil darin das Individuum sichtbar wird, und zwar auf negative Weise. Damit stechen diese Textstellen deutlich aus dem Rest der Texte hervor. Die Abmahnungen hatten eine erzieherische Funktion: Der Abgemahnte musste sich vor dem Kollektiv verantworten. Ich habe ein Buch gefunden, einen Leitfaden aus den 1960er-Jahren, in dem beschrieben wird, wie man ein gutes Brigadebuch gestaltet. Die Devise lautete: vom Ich zum Wir. Es ging immer um das Kollektiv. In den Formulierungen der Abmahnungen wird das Kollektiv immer wieder erwähnt, es wird „geschädigt“, Versprechen gegenüber dem Kollektiv werden „nicht gehalten“. Ich habe mich gefragt, welche Geschichten hinter diesen „Fehlritten“ stecken. Das ist ein großes Möglichkeitsfeld.

Du präsentierst die handschriftlich notierten Abmahnungen in ihrer Originalform und -farbigkeit, auf Baumwolle gestickt, über einem Haken hängend und mit Wäschestärke behandelt, so dass der Wurf der Stoffbahnen erstarrt. Den Text kann man so schwerer lesen als auf den Seiten selbst. Warum hast Du dich für diese Art der Präsentation entschieden?

Für mich ist das eine besondere Form des Porträts. Dargestellt ist die Person, die abgemahnt wird, aber auch der Verfasser, ein Vertreter des Kollektivs. Ich will den Blick des Betrachters bewusst auf den Duktus der Handschrift und die Unterstreichungen lenken. Sie spiegeln die Persönlichkeit des Autors. Die Baumwolltücher habe ich mit Wäschestärke behandelt, um den Aspekt des eingefrorenen Moments aufzugreifen, der auch für die Fotografie von Bedeutung ist. Außerdem ist für mich jedes Stück bestickter Stoff, so wie es da hängt, auch eine Art Stellvertreter für eine Person. Der Haken hängt ungefähr auf Kopfhöhe, das Tuch erinnert an ein Gewand.

Die Arbeit heißt *Kunst, Freiheit und Lebensfreude*, das steht in krassem Kontrast zu dem, wie man sich den Arbeits- und Lebensalltag in der DDR vorstellt. Warum dieser Titel?

Das ist eine Variante eines Ausstellungstitels, den ich in einem Zeitungsausschnitt in einem der Brigadebücher gefunden habe. Die Ausstellung fand 1988 unter dem Titel *Freizeit, Kunst und Lebensfreude* statt. Die

of the work with found images: understanding them to be aesthetic objects that can be emotionally charged.

When processing history, for example traumatic events such as the holocaust, a shift takes place. Within the family this is rarely spoken about and in fact it is usually the generation that has inherited the trauma that first begins to process it. This also applies to the generation that was still in childhood at the time of the German reunification. Although here we are speaking of a past that is not so far away.

I am also interested in the way these documents are dealt with in particular because they are examples of contemporary history. There are phases of processing. It can sometimes be too early to begin with this. But also too late. This work aims to inspire people to take an interest in the relationship between the community and the individual in the former GDR. My parents also witnessed this system and were influenced by it, which is why it is so important for me personally to explore it. Also, I myself live in Leipzig and I find it fascinating that this form of life, which took place not so long ago, seems to have vanished completely.

In addition to the pictures you have also selected text excerpts from the brigade diaries. You chose the written warnings received by employees. Why?

Because here the individual is visible, in fact in a negative way. As a result, these text passages clearly stand out from the rest of the text. The warnings had an educational function: the person being warned had to account for themselves in front of the collective. I found a book, a guideline from the 1960s, which explained how to design a good brigade diary. The motto was: From I to we. It was always about the collective. In the wording of the written warnings, the collective is constantly mentioned. For example, it was said to be “damaged” or it was stated that promises to the collective were “breached”. I asked myself what the stories were behind these “acts of misconduct”. There is a great range of potential here.

You present the warnings and the handwritten comments in their original form and colors, embroidered on cotton, hanging on a hook and treated with starch in such a way that the folds of the lengths of material are frozen. As a result it is more difficult to read the text than on the pages themselves. Why did you choose this form of presentation?

For me it is a special form of portrait. It portrays the person who has received the warning but also the author of the warning, a representative of the collective. I want to consciously direct the gaze of the author to the style of the handwriting and the emphasis. This reflects the personality of the author. I treated the cotton fabric with starch in order to take up the aspect of the frozen moment, which is also important for photography.

Baumwollspinnerei hatte Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter dazu aufgerufen, künstlerische Arbeiten wie Malerei, Grafik, Stickereien und anderes dafür einzureichen. Etwas später habe ich „Kunst, Freiheit und Lebensfreude“ notiert – das hatte ich einfach falsch in Erinnerung. Als ich den Fehler entdeckte, habe ich überlegt, das zu ändern, mich aber dann dagegen entschieden. Denn dieser Fehler sagt ja auch etwas über Erinnerung aus.

In addition, each piece of embroidered cloth, the way it hangs there, is kind of representative for a person. The hook hangs more or less at head-level while the cloth is reminiscent of a robe.

The work is called *Kunst, Freiheit und Lebensfreude* (Art, freedom and a zest for life), which is a strong contrast to how one imagines work and everyday life in the GDR. Why did you choose this title?

It is a variation of an exhibition title that I found in a newspaper cutting in one of the brigade books. The exhibition took place in 1988 and was entitled *Freizeit, Kunst und Lebensfreude* (free time, art and zest for life). The Baumwollspinnerei called for employees to submit artistic works such as painting, graphic works, embroidery and the like. Somewhat later I noted “Kunst, Freiheit und Lebensfreude” (art, freedom and zest for life)—I had remembered it wrongly. When I discovered my mistake I considered changing it however I decided against it because this mistake says something about the nature of memory.

Biografien

Emanuel Mathias geboren 1981 . lebt in Leipzig

Studierte Fotografie bei Timm Rautert und Christopher Muller in Leipzig. Nach dem Diplom 2009 beendete er im September 2011 sein Studium als Meisterschüler von Tina Bara. Seit 2003 nahm er an verschiedenen Ausstellungen teil, zuletzt in *Kino und der kinematografische Blick*, Kunsthalle Memmingen und *Gold* (Einzelausstellung) in der Galerie M2A, Dresden (beide 2013). Unterstützt von der IFA und dem DAAD verbrachte er 2011 und 2012 mehrere Monate in Istanbul, Türkei. 2011 erhielt er den Marion-Ermer Preis und 2013 den SYN Award der SYN Stiftung in Kooperation mit der Stiftung Bauhaus Dessau und einen damit verbundenen dreimonatigen Aufenthalt am Bauhaus.

Sabine Weier geboren 1980 . lebt in Berlin

Studierte Medien- und Kommunikationswissenschaft, Anglistik und Hispanistik mit den Schwerpunkten Medientheorie und Bildwissenschaft. Seit einigen Jahren schreibt sie als freie Journalistin und Autorin über zeitgenössische Kunst. Für verschiedene Zeitschriften und Zeitungen bespricht sie Ausstellungen und berichtet von internationalen Kunstveranstaltungen. Festivals wie die *Transmediale* oder *Tanz im August* hat sie in festival-eigenen Blogs mit kunstkritischen Texten begleitet. Darüber hinaus verfasst sie Essays für Publikationen und Ausstellungsbeiträge für Institutionen wie die Schirn Kunsthalle in Frankfurt.

Biographies

Emanuel Mathias born 1981 . lives in Leipzig

Studied Photography in the classes of Timm Rautert and Christopher Muller in Leipzig. After graduating with a diploma in 2009, he completed his studies in September 2011 as a Masters student of Tina Bara. Since 2003 he has participated in different exhibitions, the most recent one being *Kino und der kinematografische Blick* (The Cinema and the Cinematographic Perspective) in Kunsthalle Memmingen and *Gold* (solo exhibition) at Galerie M2A, Dresden (both in 2013). Supported by the IFA and the DAAD, he spent several months in Istanbul in Turkey in 2011 and 2012. He was awarded the Marion-Ermer Prize in 2011 and in 2013 he received the SYN Award of the SYN Foundation in cooperation with the Foundation Bauhaus Dessau, which included a three-month Bauhaus residency.

Sabine Weier born in 1980 . lives in Berlin

Studied Media and Communication Science, English and Hispanic Language and Literature, specializing in Media Theory and Visual Culture. For several years now she has been writing about contemporary art as a freelance journalist and author. She reviews exhibitions and reports on international art events for various newspapers and magazines. She has contributed to festivals such as the *Transmediale* or *Tanz im August* (Dance in August) with art-critical texts in the festival blogs. In addition, she writes essays for publications and exhibition texts for institutions such as the Schirn Kunsthalle in Frankfurt.

Dank

Das Nachwuchsprogramm *Talents* wurde in enger Partnerschaft mit der Deutsche Börse Group initiiert. Unser spezieller Dank gilt hier insbesondere Anne-Marie Beckmann für ihr persönliches Engagement. Wir danken außerdem Christiane Rothe von DruckConcept für Rat und Tat, Grieger Düsseldorf und AV-Aussenwerbung für ihre kontinuierliche Unterstützung sowie dem Goethe-Institut für die Empfehlung des *Talents*-Programms an die Goethe-Institute weltweit.

C/O Berlin

Thanks

The programme for young artists, *Talents*, was initiated in close cooperation with Deutsche Börse Group. Thanks are due in particular to Anne-Marie Beckmann for her personal engagement. We are also grateful to Christiane Rothe of DruckConcept for her help and assistance as well as Grieger Düsseldorf and AV-Aussenwerbung for their continuous support and the Goethe-Institut for its recommendation of the *Talents* program to the Goethe-Instituts worldwide.

C/O Berlin

Impressum/Imprint

Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung/
The catalog is published in conjunction with the exhibition

Talents 32

Kunst, Freiheit und Lebensfreude Emanuel Mathias/Sabine Weier
C/O Berlin Foundation . Amerika Haus . Hardenbergstr. 22–24 . 10623 Berlin

Konzept/Concept Felix Hoffmann (Hg.) für C/O Berlin Foundation.

in Zusammenarbeit mit der Fotografin und der Autorin/
Felix Hoffmann (ed.) for C/O Berlin Foundation in cooperation with
the photographer and the author

Projektleitung/Project Management, Redaktion/Editing Ann-Christin Bertrand

Übersetzung/Translation Gillian Morris

Lektorat/Editor Hans Georg Hiller von Gaertringen

Gestaltung/Design Naroska . www.naroska.de

Reproduktion/Reproduction DruckConcept . Christiane Rothe . Berlin

Druck/Printing Buch- und Offsetdruckerei H. Heenemann GmbH & Co. KG . Berlin

Coverabbildung/ Cover Image Emanuel Mathias

a. d. S./from the series *Kunst, Freiheit und Lebensfreude* . 50 Farb- und Schwarzweißfotografien
archival pigment print . 2013

Katalog/Catalog, Exponate/Exhibition Emanuel Mathias

a. d. S./from the series *Kunst, Freiheit und Lebensfreude* Bildtafeln . Titelbild/S. 3–31

50 Farb- und Schwarzweißfotografien . archival pigment print . 2013

Abmahnungen . S. 33/34–35 . 10 Stickereien auf Baumwolle . mehrfarbig . 100 cm × 150 cm
mit Wäschestärke gestärkt . auf Haken drapiert . 2013

Diese Arbeit entstand im Rahmen der Ausstellungsreihe bildarchive im *Spinnerei archiv massiv*.

© 2013 C/O Berlin Foundation und Deutscher Kunstverlag Berlin München

für Bild und Text bei dem Fotografen und der Autorin/

C/O Berlin Foundation and Deutscher Kunstverlag, Berlin Munich

images and text copyright by the photographer and the author

Alle Rechte vorbehalten. Sämtliche Arten der Vervielfältigung oder Wiedergabe sind ohne
vorherige schriftliche Zustimmung des Herausgebers unzulässig und strafbar. Dies gilt für
alle Arten der Nutzung, den Nachdruck, deren Vortrag, die Verfilmung, die Mikroverfilmung,
die Sendung, Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Medien./

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or
by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other storage
and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher.

Limitierte Auflage/Limited Edition 500 Stück/copies

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek.

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://ddb.de> abrufbar.

Bibliographic information of the German National Library.

The German National Library lists this publication in the German National Bibliography;
detailed bibliographic data can be found on the Internet at <http://ddb.de>.

Mathias/ Weier

ISBN: 978-3-422-07245-9

Nº /500

Ein Programm des/A Program by C/O Berlin Foundation

C/O Berlin

In Partnerschaft mit/In Partnership with



Unterstützt von/Supported by



DruckConcept
Kirchner & Rothe GmbH

Grieger G

AVTOUR GMBH
KULTURWERBUNG AN DER SPREE
www.av-tour.de

