

Die Arbeit an der individuellen Handschrift Hans-Christian Schink im Gespräch mit Simone Förster

Simone Förster: Bei Deiner umfassenden Werkschau diesen Sommer im MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst in Duisburg werden erstmals auch Fotografien aus den frühen Achtzigerjahren, also aus der Zeit vor Beginn Deines Studiums an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig (HGB) zu sehen sein. Aus diesem Anlass möchte ich mit Dir über Deine fotografischen Anfänge sprechen. Du bist 1961 geboren und hast schon früh begonnen zu fotografieren. Wie bist Du zur Fotografie gekommen, und wie hat sich Dein Interesse an dem Medium entwickelt?

Hans-Christian Schink: Das Geschenk meines Lebens war vermutlich eine simple Rollfilmkamera, die ich zu meinem 7. Geburtstag bekommen habe. Fotografie spielte in meinem Elternhaus, außer für die üblichen Familienfotos, bis dahin keine besondere Rolle. Bilder gab es aber von klein auf viel zu sehen, denn meine Eltern arbeiteten als Kunsterzieherin und Hochschullehrer für Kunst und Kunstgeschichte. Diese erste Kamera kam ausgiebig zum Einsatz, also wurde sie im Laufe der Jahre durch anspruchsvollere Modelle ersetzt. Ich entwickelte mich zum ambitionierten Hobbyfotografen. Dabei blieb es lange Zeit.

Der Wunsch, die Fotografie zum Lebensinhalt zu machen, entstand erst während meiner Arbeit als Monteur für Mess-, Steuer- und Regelungsanlagen. Diese eher unfreiwillige Berufswahl, diesen Knick in der Biografie, verdanke ich meiner Weigerung, als Schüler eine Verpflichtungserklärung für einen dreijährigen Armeedienst zu unterschreiben, was mich die Zulassung zur Abiturstufe kostete. Mein Studienwunsch Paläontologie war damit hinfällig. Letztlich ist es aber sicher so, dass nur durch die sieben Jahre in dem ungeliebten Beruf die Fotografie für mich zu einer bewusst angestrebten Alternative werden konnte.

SF: Zu Deinen ersten Fotografien zählen sehr grafisch aufgefasste Stadtansichten von Deiner Geburtsstadt Erfurt und von Prag sowie wenig später Straßenszenen aus Halle an der Saale und Leipzig (Abb. S. 154/155). Es sind alltägliche Motive, aufgenommen meist aus einer gewissen Distanz. Bei der 1983 entstandenen kleinen Serie spielender Kinder, fotografiert auf der Baustelle eines Neubaugebietes in Schneeberg (Abb. S. 156) erinnert die Bildsprache an sozialdokumentarische Traditionen in der Fotografie, an die amerikanische Fotografie der Dreißigerjahre und der direkten Nachkriegszeit. Wie weit war Dir die Fotografiegeschichte bekannt, wer und was hat Dich inspiriert?

HCS: Aus der heutigen Sicht des Zeitalters der Bilderflut und des Informationsüberschusses ist kaum mehr vorstellbar, dass mir zwar die Namen von wichtigen internationalen Fotografen geläufig waren, ich aber praktisch kaum Bilder von ihnen gesehen hatte. Selbst die Arbeiten der bekannten DDR-Fotografen waren schon aufgrund der extrem eingeschränkten Publikationsmöglichkeiten nicht wirklich verbreitet. Es existierte mit *Fotografie* eine einzige relevante Fotozeitschrift, die Veröffentlichung eines Bildbandes gehörte für die allermeisten Fotografen eindeutig ins Reich der Fantasie. Abgesehen von verschiedenen Fotoschauen auf regionaler und nationaler Ebene, die von Amateuren wie Profis gleichermaßen als Plattform genutzt wurden, gab es nur wenige öffentliche Institutionen, in denen Fotografie gezeigt wurde. Immerhin konnte ich 1980 in einer Ausstellung in Halle erstmals Fotografien von Henri Cartier-Bresson sehen, der natürlich auch in der DDR als einer der bedeutendsten Fotografen der Welt galt und eine Art Leitfigur darstellte. Von Josef Sudek

Working on the Individual Signature Hans-Christian Schink in Conversation with Simone Förster

Simone Förster: Your comprehensive retrospective this summer at the MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst in Duisburg will also feature, for the first time, photographs from the early nineteen-eighties, which were taken before you began studying at the Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig (HGB). In view of this, I'd like to talk with you about your early days in photography. You were born in 1961 and started taking pictures at a young age. How did you decide on photography, and how has your interest in the medium developed?

Hans-Christian Schink: The best gift I've ever received in my life was probably just a simple film roll camera I got for my seventh birthday. Up until then, photography was not particularly important in my parents' house, except for the usual family photos. As I was growing up, however, there were plenty of pictures to be seen because my parents taught art: my mother was an art teacher, and my father taught art and art history at a college. This first camera saw a lot of use, so over the years, it was replaced by a series of increasingly sophisticated models. I developed into an ambitious amateur photographer and stayed that way for a long time.

My desire to make photography the center of my life arose when I was working as a meter technician. This rather involuntary choice of profession, this kink in my career, resulted from my refusal to commit myself, at thirteen, to later serve three years in the military, which ultimately kept me from entering college. That put an end to my ambition to study paleontology. In the end, however, spending seven years in a job that I disliked certainly made me want to pursue photography as an alternative.

SF: Among your early photographs are some very graphic views of the city of your birth, Erfurt, and of Prague, as well as some street scenes taken a little while later in Halle an der Saale and Leipzig (figs. pp. 154–55). They involve everyday subjects, most of them shot from a certain distance. In the little series of children playing at a new housing construction site in Schneeberg, taken in 1983 (figs. p. 156), the visual vocabulary recalls the tradition of social documentary photography as well as American photography of the nineteen-thirties and the period directly after the war. How much did you know about the history of photography—and who and what inspired you?

HCS: From today's point of view, with the flood of images and excess information surrounding us, it's hard to imagine that even though I was familiar with the names of important international photographers, I had hardly seen any of their pictures. Even the works of famous East German photographers were not really widely distributed, since publishing opportunities were extremely limited. *Fotografie* was the only relevant photography magazine, while the thought of publishing a book of photos obviously belonged in the realm of fantasy for most photographers. Apart from a number of regional and national photography shows, used as a platform by both amateurs and professionals, there were just a few public institutions that exhibited photography. Still, I was able to see photographs by Henri Cartier-Bresson for the first time at a show in Halle in 1980; naturally, even in the GDR, he was considered one of the most important photographers in the world and a kind of leading figure. In 1982 the Fotokinoverlag in Leipzig published a little volume of photographs by Josef Sudek. His atmospheric views of Prague—especially the ones taken from his own studio window—also really affected me.

erschien 1982 im Fotokinoverlag Leipzig ein kleiner Bildband. Seine atmosphärischen Stadtansichten von Prag, besonders aber seine Aufnahmen aus dem eigenen Atelierfenster haben mich ebenfalls sehr berührt.

Für die Serie aus Schneeberg von 1983 erhielt ich übrigens meine erste internationale Auszeichnung. Auf der ifo scanbaltic, einer jährlichen Fotoschau aller Ostseeanrainerstaaten, die 1984 in Rostock stattfand, wurde mir der Sonderpreis des Nordischen Fotografenverbandes verliehen – ein Kristallglasmodell einer Hasselblad-Kamera in Originalgröße. Es war sicher nicht zynisch gemeint.

SF: Seit den Sechzigerjahren hatte sich in der DDR neben der offiziellen Fotografie auch eine Szene entwickelt, die entgegengesetzt zu den inszenierten Bilderwelten der sozialistischen Propaganda eine eigenständige Perspektive auf die DDR-Wirklichkeit formulierte. Ich denke beispielsweise an Arno Fischer und Evelyn Richter, beide lehrten in den Achtzigerjahren an der HGB in Leipzig. Hast Du vor Deinem Studium Kontakt in diese Szene gefunden?

HCS: Nein, ich war mir meiner Position nicht so sicher, dass ich von mir aus Kontakt aufgenommen hätte. Ich verstand mich noch immer als Hobbyfotograf und bewegte mich in der eher beschaulichen Erfurter Szene. Neben Evelyn Richter und Arno Fischer wurde aber auch dort viel über die Arbeiten jüngerer Fotografen diskutiert. Beispielsweise über Erasmus Schröter oder Gundula Schulze, die einen radikalen und auch im Wortsinn entblößenden Blick auf die Absurditäten und Verwerfungen des DDR-Alltags hatten. Oder über Klaus Elle, der mit seinen inszenierten und übermalten Werken einen dezidierten Kunstanspruch vertrat. Der grundlegende Streit, ob Fotografie Kunst sei, erhitze auch bei uns die Gemüter, gerade auch vor dem Hintergrund, dass sich eine Fotografieszene entwickelt hatte, die sich von der ideologischen Vereinnahmung emanzipieren konnte und viele Fotografen ihre Arbeit nun als Regulativ zur staatlichen Propaganda ansahen.

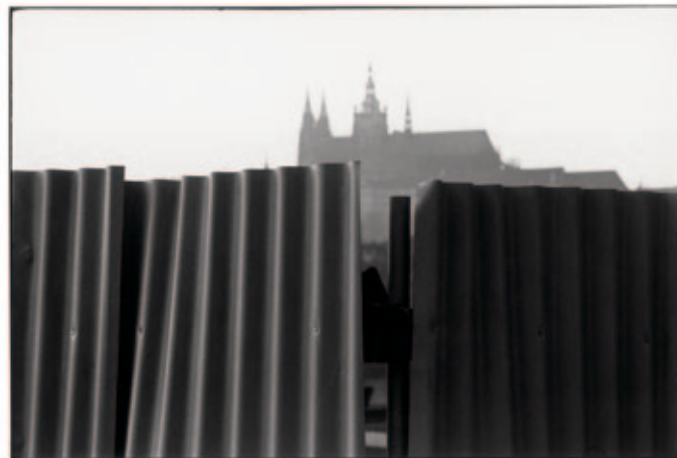
Für mich war aber zu dieser Zeit die Begegnung mit dem Werk eines anderen Fotografen noch wichtiger: Ulrich Wüst hatte innerhalb der DDR-Fotoszene eine gewisse Sonderstellung inne.

By the way, I received my first international prize for the 1983 Schneeberg series. At the ifo scanbaltic, an annual photo show for all of the Baltic rim countries, which took place in Rostock in 1984, I was awarded a special prize from the Nordischer Fotografenverband—a life-size, crystal glass model of a Hasselblad camera. I'm sure it wasn't meant to be cynical.

SF: Besides the official East German photography, an alternative scene developed in the GDR starting in the nineteen-sixties; it opposed the staged scenes produced for Socialist propaganda and formulated its own perspective of GDR reality. I'm thinking of Arno Fischer and Evelyn Richter, for instance; both of them taught at the HGB in Leipzig during the eighties. Before you started studying photography, did you have contact to this scene?

HCS: No, I was not sure enough about my position to try to make any contacts. I still considered myself an amateur photographer and was part of the more humble Erfurt scene. Besides Evelyn Richter and Arno Fischer, though, there was a lot of discussion there about the works of younger photographers. For example, Erasmus Schröter or Gundula Schulze, who had a radical, literally revealing, view of the absurdities and faults of everyday life in East Germany. Or we talked about Klaus Elle, whose staged and painted photos displayed decidedly artistic ambitions. The fundamental argument about whether or not photography is art also made tempers flare, especially when you remember that the photography scene in development had managed to stay free of ideology, and many photographers of the time saw their work as a counterbalance to state propaganda.

For me, however, at that time my encounter with the work of another photographer was even more important: Ulrich Wüst occupied a certain special position on the East German photography scene. He was an architect and urban planner with a wonderful feeling for space and surfaces. Humanity itself was not the theme of his pictures; rather, he was interested in the constructed environment around people, the space in which we live, which, of course, also carried traces of everyday life.



Als ausgebildeter Architekt und Stadtplaner arbeitete er mit einem wunderbaren Gespür für Raum und Fläche. In seinen Bildern war nicht der Mensch selbst das Thema, sondern die gebaute Umwelt, der Lebensraum, der natürlich ebenso die Spuren des Alltags trug.

SF: 1986 hast Du an der HGB Dein Studium begonnen. Die Hochschule, bekannt für ihre Malereiausbildung, war die einzige akademische Ausbildungsstätte der DDR für Fotografen. Die künstlerische Ausbildung schloss dort mit einem Diplom ab. Bei wem hast Du studiert und wer waren Deine Studienkollegen? Wie intensiv war der Austausch? Wie habt Ihr Euch über Fotografie informiert, welche Fotografen oder fotografischen Entwicklungen wurden diskutiert?

HCS: Da in jedem Jahr nur vier Studenten im Fachbereich Fotografie aufgenommen wurden, war man recht gut informiert, was die anderen taten. Fotografen sind aber naturgemäß eher Einzelgänger, ein intensiverer persönlicher Austausch musste also bewusst gestaltet werden. Ab Mitte der Achtzigerjahre wurde das Spektrum fotografischer Handschriften an der HGB breiter. Gerhard Gäbler, der ein genauer und sarkastischer Beobachter des DDR-Alltags war, Olaf Martens, der mit ironisch gebrochenen erotischen Inszenierungen in ostdeutschem Ambiente bekannt wurde, oder Frank Gaudlitz, dem es gelang, den Abzug der sowjetischen Truppen hautnah zu begleiten, sind nur drei Beispiele aus einer ganzen Reihe interessanter Positionen dieser Zeit. Matthias Hoch, der wie ich bei Joachim Jansong studierte, war 1988 der Erste, der für seine Diplomarbeit über Bahnhöfe mit einer Großformatkamera ausschließlich in Farbe fotografierte und dabei die dokumentarische Tradition der Hochschule mit künstlerischem Anspruch verband.

Diese Entwicklung war auch darauf zurückzuführen, dass die Möglichkeiten, sich über internationale Tendenzen der Fotografie zu informieren, allmählich vielfältiger wurden. Es war eine Vorlesungsreihe zur Geschichte der Fotografie, gehalten von Andreas Krase, eingerichtet worden, es gab Ausstellungen in der Galerie der HGB und eine für damalige Verhältnisse gut ausgestattete Hochschulbibliothek. Wichtiger Anlaufpunkt war außerdem die Deutsche Bücherei in Leipzig, die

SF: You started studying at the HGB in 1986. The school, known for its painting department, was the only place to get an academic education in photography in the GDR. Students were awarded a diploma upon graduation. Who were your teachers and fellow students? How intense were debates? How did you learn about photography, and which photographers or developments in photography were discussed?

HCS: Since the photography department only accepted four students every year, we were very well informed about what the others were doing. Photographers, however, tend to be loners by nature, so you really have to make an effort to set up more intense personal conversations. In the mid-nineteen-eighties the spectrum of individual photographic styles at the HGB widened. There was Gerhard Gäbler, who was a precise and sarcastic observer of everyday East German life; Olaf Martens, who became known for his ironic, fragmented, erotic scenarios set in an East German ambience; and Frank Gaudlitz, who managed to follow the withdrawal of the Soviet troops up close and personally. Those are just three examples out of a whole row of interesting artists of that period. In 1988, Matthias Hoch, who, like me, studied under Joachim Jansong, was the first to take exclusively large-format color photos, of train stations, for his final project, mixing the school's documentary tradition with artistic ambition.

This development could also be traced back to the gradual increase in diverse opportunities to become informed about directions in international photography. Andreas Krase held a series of lectures on the history of photography; there were exhibitions at the HGB gallery, and the school library was relatively large, considering the conditions at the time. Another important source of information was the Deutsche Bücherei (German Library) in Leipzig, although it collected only German-language publications. Some of the books there could only be viewed if you were doing research, and only with special permission, which led to almost absurd situations. In order to look at a book of photos by Robert Mapplethorpe, I had to climb up to the so-called poison tower, to a tiny little reading room in the attic of the library, where I sat next to historians who were researching literature from the Nazi era.



allerdings nur deutschsprachige Publikationen sammelte. Manche Bücher durften dort nur mit besonderer Genehmigung zu Studienzwecken eingesehen werden, was zu fast absurden Situationen führte: Zum Betrachten eines Bildbandes von Robert Mapplethorpe musste ich in den sogenannten Giffturm steigen, einen winzigen Lesesaal im Dachbereich der Bücherei, wo ich dann neben Historikern saß, die für ihre Forschungen Literatur aus der Zeit des Nationalsozialismus studierten.

Nach und nach fanden immer mehr Bildbände westlicher Verlage ihren Weg in die DDR, und wer einen davon selbst besaß, machte ihn allen anderen zugänglich. Positionen mit eher sozialdokumentarischen Wurzeln wie bei Robert Frank, Josef Koudelka oder Michael Schmidt standen noch im Zentrum des Interesses; Arbeiten von Lee Friedlander, Garry Winogrand, Stephen Shore und Richard Avedon wurden aufmerksam registriert. Um 1990 nahm ich dann zum ersten Mal die Arbeiten von Bernd und Hilla Becher wahr. Ihre typologische und extrem nüchterne Arbeitsweise war mir eher fremd. Was mich aber faszinierte, war das Licht, besser gesagt dessen scheinbare Abwesenheit, in ihren Bildern. Unter dem gleichmäßig hellen, grauen Himmel, der die Fläche um die fotografierten Objekte öffnete, standen diese ganz für sich, in einer undramatisierten, dafür umso stärkeren Präsenz. Später habe ich versucht, eine Balance aus diesem scheinbar emotionslosen Licht und einer oft auch bewusst dramatischen Bildkomposition zu finden.

SF: Für die Serie *Leipziger Bäder* hast Du 1988 erstmals gezielt mit einer Großformatkamera und konsequent in Farbe fotografiert (Abb. S. 162–165). Ab diesem Zeitpunkt finden sich Menschen in Deinen Bildern fast nur noch durch die Spuren ihrer Eingriffe in die Umwelt repräsentiert. Was war ausschlaggebend dafür?

HCS: Schon in der Anfangsphase des Studiums war mir klar geworden, dass die Art, wie ich bisher fotografiert hatte, nämlich eher ziellos mit der Kleinbildkamera auf der Suche nach Motiven umherstreifend, mir im Grunde gar nicht lag. Es folgte eine längere Phase der Verunsicherung und des Ausprobierens, bis mir schließlich die einzige kompakte Großformatkamera der Hochschule, eine damals sicher schon vierzig Jahre alte Linhof Technika, in die Hände fiel. Bei der im Grundstudium vorgeschriebenen Arbeit im Studio hatte ich mich mit den unhandlichen Großformatkameras tschechischer Bauart nie anfreunden können. Nun jedoch eröffnete sich mir eine völlig andere Welt: Sich einem einmal gefundenen Motiv auf so ganz andere Weise zu nähern, entsprach offensichtlich viel mehr meinem Naturell. Die Erkenntnis, dass der entscheidende Moment, nämlich das Wahrnehmen eines Bildes, nicht zwangsläufig in eins fallen muss mit dem Auslösen der Kamera, war eine wichtige Zäsur. Das Thema Bäder bot sich an, weil es unabhängig von Wetterbedingungen und Tageslicht war und der Zustand der Einrichtungen für mich symptomatisch für die allgemeine Verwahrlosung stand. Die morbide Ästhetik der Motive verlangte geradezu danach, in Farbe fotografiert zu werden.

Es war eine faszinierende Arbeit, allerdings mit einer gewissen Wehmut verbunden, denn bis zum Ende der DDR konnte ich nicht davon ausgehen, jemals eine professionelle Großformatkamera zu besitzen. Ich verfügte weder über die finanziellen Mittel noch über die nötigen Beziehungen zum Kauf einer Kamera aus westlicher Produktion.

Bit by bit, more and more photography books from Western publishers found their way to the GDR, and anyone who owned one allowed other people access to it. Artists whose work tended to be rooted in social documentary style, like Robert Frank, Josef Koudelka, or Michael Schmidt, were still the focal point; works by Lee Friedlander, Garry Winogrand, Stephen Shore, and Richard Avedon were attentively noted. It was around 1990 that I first became aware of the works of Bernd and Hilla Becher. Their typological, extremely unemotional method seemed strange to me. I was fascinated, however, by the light, or, to put it another way, the apparent absence of light in their pictures. Beneath an even, light gray sky, which opened up the plane for the objects in the photograph, the objects were autonomous, with a nontheatrical presence that was even stronger because of its lack of drama. Later, I tried to find a balance between this apparently unemotional light and an often deliberately theatrical kind of visual composition.

SF: You worked persistently and purposefully with a large-format camera for the first time in 1988, for the series *Leipziger Bäder* (Swimming Pools in Leipzig, figs. pp. 162–65). From then on, people are almost only ever represented in your pictures by the marks they have left behind in the environment. What determined this?

HCS: Even in my early years of study, it was clear to me that the way I had photographed before—that is, drifting around aimlessly, with a small camera, looking for subjects—did not suit me, fundamentally. That was followed by a longer phase of uncertainty and experimentation, until I finally got my hands on the school's only compact, large-format camera, an old Linhof Technika, which must have been at least forty years old at the time. During basic studies, when we were doing studio assignments, I never felt comfortable with the unwieldy, Czech-built, large-format cameras. Now, however, a whole new world opened up: once I had found a subject, approaching it in such a completely different way was obviously more in accordance with my nature. Realizing that the decisive moment—namely, the perception of an image—did not necessarily coincide with the release of the shutter was an important breakthrough for me. The theme of the pools seemed right because it did not depend on weather conditions and daylight, and the state of the equipment and interiors was, to me, symptomatic of the general neglect all around. The morbid aesthetics of the subjects practically demanded to be photographed in color.

It was fascinating work, although it was linked with a certain sense of melancholy because, until the end of the GDR, I couldn't assume that I would ever be able to own a professional, large-format camera. I didn't have much money, nor did I have the connections needed to buy a Western-made camera.

SF: How did you experience that year, 1989, in Leipzig? What kind of a role did photography play in your life at the time “the wall fell?”

HCS: 1989 was an extremely intense year in every respect. My own perception of political developments fluctuated between fatalism and the certainty that things could not go on like this; something had to happen. And the general atmosphere affected the school; there was a palpable,

SF: Wie hast Du das Jahr 1989 in Leipzig erlebt? Welche Rolle hat für Dich das Fotografieren zur Zeit der »Wende« gespielt?

HCS: 1989 war in jeder Hinsicht ein extrem intensives Jahr. Meine eigene Wahrnehmung der politischen Entwicklung schwankte zwischen Fatalismus und der Gewissheit, dass es so nicht weitergehen konnte, dass irgendetwas passieren musste. Auch an der Hochschule wirkte sich die allgemeine Stimmung aus, eine unbestimmte Atmosphäre des Aufbruchs war spürbar, auch das Gefühl einer gewissen Sonderstellung, nicht zuletzt deshalb, weil der überwiegende Teil des Lehrkörpers die kritische Haltung der Studentenschaft teilte.

Für mich persönlich entstand 1989 eine besondere Situation. Im Sommer sollten in Nordkorea die sogenannten Weltfestspiele der Jugend und Studenten stattfinden. Im Herbst 1988 war die Idee geboren worden, einen Fotografiestudenten in der Delegation, die die DDR entsenden würde, unterzubringen, um diese aus damaliger Sicht einmalige Chance zu nutzen, in dem hermetisch abgeschlossenen Land zu fotografieren (Abb. S. 159). Mithilfe der Hochschulleitung war dies tatsächlich gelungen. Die Wahl fiel auf mich. Die zwei Wochen dieser Reise gehören zu den absurdesten Erlebnissen meines Lebens überhaupt. Einquartiert in einem komplett neuen Stadtviertel von Pjöngjang, das mit zahlreichen Sportstätten in der irrigen Annahme der nordkoreanischen Führung errichtet worden war, 1988 an den Olympischen Sommerspielen in Südkorea partizipieren zu können, wurde ich nicht nur mit dem System aus kaum verhohlener Repression und bedrückender Isolation des Gastgeberlandes konfrontiert, sondern auch dem fast militärisch durchorganisierten Tagesablauf durch die Leitung der DDR-Delegation unterworfen. Das reichte bis zur Festlegung einer Kleiderordnung aus der eigens entworfenen Festivalkollektion. Vor allem aber für die Nordkoreaner selbst müssen diese Tage ein permanenter Ausnahmezustand gewesen sein. Denn es war tatsächlich ein Festival mit internationaler Beteiligung: Jamaikanische Steelbands machten in den Straßen die Nacht zum Tage, westdeutsche Studenten protestierten mit riesigen Transparenten gegen die Massaker auf dem Platz des Himmlischen Friedens in Peking, die Staatsmacht feierte sich in pompösen Inszenierungen selbst, und Coca-Cola und Sony traten als Sponsoren auf.

Das Surreale der Situation wurde für mich noch durch die Tatsache verstärkt, dass meine Fotos von der Verhaftung zweier junger Männer, die in Leipzig auf der offiziellen Kundgebung zum 1. Mai ein Transparent mit einer regimekritischen Losung getragen hatten und von Mitarbeitern der Staatssicherheit aus der Menschenmenge gezerrt wurden, nur wenige Tage vor meiner Abreise nach Nordkorea im westdeutschen Magazin *Stern* veröffentlicht worden waren. Ich wusste also nicht, was mich bei meiner Rückkehr erwarten würde. Glücklicherweise blieb meine Urheberschaft an den Bildern unentdeckt, und ich konnte unmittelbar im Anschluss an die Nordkoreareise am letztmaligen Studentenaustausch zwischen der HGB und der Kunstakademie von Sankt Petersburg teilnehmen. Nachdem der Druck der vorherigen Wochen gewichen war, hatte ich dort nur das Bedürfnis, von all diesen Ereignissen Abstand zu gewinnen. Der spielerische Umgang mit den typisch russischen Farben und Oberflächen in den dort entstandenen Fotografien war der reine Eskapismus (Abb. S. 160/161). Bei den eigentlichen Ereignissen des Herbstes 1989 habe ich dann nur wenig fotografiert. Diesmal wollte ich nicht mit der Kamera beobachten, sondern einfach nur dabei sein.

yet indefinable, feeling that a new time was coming—and there was a sense that we occupied a special position, not least because the overwhelming majority of the faculty shared the students' critical attitude.

For me, personally, a special situation came up in 1989. That summer, the so-called Youth and Student World Festival was scheduled to take place in North Korea. In autumn 1988 someone came up with the idea of embedding a photography student in the GDR delegation; the student would be given what was, at the time, a unique chance to photograph the hermetically sealed country (figs. p. 159). This actually came about, with the assistance of the school administration. I was selected. This two-week journey was one of the most absurd experiences of my life—ever. I was housed in a completely new district of Pyongyang, where many sports facilities had been erected because the North Korean leaders had mistakenly assumed that they would be able to participate in the 1988 summer Olympics in South Korea; here, I was not only confronted with the system of ill-concealed repression and oppressive isolation in my host country, but I was also subjected to the daily routine devised by the head of the GDR delegation, which was almost military in its organization. There was even a dress code, with clothes designed especially for the festival. The North Koreans, above all, must have experienced these days as a kind of permanent state of emergency, because there were actually many participants from around the world at the festival: Jamaican steel drum bands in the streets turned night into day, West German students with gigantic banners protested against the massacre at Tiananmen Square in Beijing, the government celebrated itself in pompous presentations, while Coca-Cola and Sony were sponsors.

For me, the situation became even more surreal because my photos of the arrest of two young men who had marched in the official May Day parade in Leipzig carrying a banner critical of the regime, and who were torn away from the crowd by members of the state security police, were published in *Stern*, a West German magazine, just a few days before I was supposed to leave for North Korea. So I didn't know what to expect on my return. Fortunately, nobody ever found out that I had taken the pictures, and so, right after I came back from North Korea, I was able to participate in the last student exchange between the HGB and the art academy in St. Petersburg. There, after the pressure of the previous weeks had subsided, I just needed to get a sense of distance from all of these experiences. My playful treatment of the typically Russian colors and textures in the photographs I took there (figs. pp. 160–61) was pure escapism. During the actual events in autumn 1989, I did not take many photographs. This time, I didn't want to observe everything through the camera—I just wanted to be there, experiencing it all.

SF: Your diploma project for the HGB, produced in 1990–91, is a series of interior views of department stores in the East and West. Among other things, you have an eye for the commodities and the interior details, which still existed in the East at that moment but were actually already historical. What is the concept behind this series?

HCS: The basic idea was to document the diverse aesthetics of the displays. I spent almost a year working on this series, and showed a large selection of these pictures at my thesis defense, but it

SF: Deine Diplomarbeit, entstanden in den Jahren 1990/91, ist eine Serie mit Innenansichten aus Kaufhäusern in Ost und West. Dein Blick fällt unter anderem auf die Waren und Ausstattungsdetails, die im Osten in diesem Moment schon historisch, aber eben noch existent waren. Was ist das Konzept dieser Arbeit?

HCS: Die Grundidee war, die unterschiedliche Ästhetik der Warenpräsentation zu dokumentieren. Ich habe zwar fast ein Jahr an dieser Serie gearbeitet und eine umfangreiche Auswahl zu meiner Diplomverteidigung gezeigt, dennoch war mir ziemlich bald klar, mit dieser Arbeit eigentlich gescheitert zu sein. Das hatte verschiedene Ursachen. Ich hatte unterschätzt, in welcher kurzen Zeit und wie radikal die Warenwelt der DDR verschwinden würde. Mir blieb also gar nicht ausreichend Gelegenheit für eine intensive Bestandsaufnahme. Andererseits war es mir nicht gelungen, mich der so perfekt scheinenden Inszenierung der westdeutschen Konsumtempel zu entziehen. Zu oft wirkten die dort entstandenen Aufnahmen, als hätten sie ebenso gut im Auftrag entstanden sein können. Zudem habe ich es versäumt, meine Arbeit ausreichend zu reflektieren, Abstand zu gewinnen und das Projekt konsequent weiterzuentwickeln. Ich halte heute nur noch wenige Aufnahmen aus der Serie für zeigenswert. Diese Einsicht des Scheiterns hat wohl auch dazu beigetragen, dass ich mich nach dem Abschluss des Studiums erst einmal ganz der Auftragsfotografie gewidmet habe.

SF: Neben diesen Auftragsarbeiten entstand 1993 die Serie *Von Leipzig nach Günthersdorf* (Abb. S. 167–171). Sie zeigt eine Art Abwicklung der Bundesstraße 181 von Leipzig in Richtung Merseburg, aus der Stadt hinaus zum Saalepark, dem damals größten Einkaufszentrum Deutschlands. Die Veränderung von städtischem Umfeld, Landschaft und Straßenraum ist das Thema dieser ruhigen, fast statischen Ansichten mit niedrig liegendem Horizont. Wie kam es dazu?

HCS: Zu dieser Zeit arbeitete ich praktisch auf drei verschiedenen Ebenen. Bereits seit 1990 war ich Mitglied der Fotoagentur PUNCTUM, einem Zusammenschluss mehrerer Absolventen der HGB, deren Konzept es war, mit verschiedenen Handschriften ein breites Spektrum an Auftraggebern zu

soon became clear to me that this piece was actually a failure. There were various reasons for this. I had underestimated how fast and how completely the East German goods would disappear. So there were not enough opportunities to take a thorough inventory. On the other hand, I did not succeed in escaping the perfectionism of the displays in the West German temples of consumerism. Too often the pictures I took there look as if they had been commissioned for ads. Also, I neglected to reflect on my work enough, to gain a sense of distance from it, and to develop the project systematically. Today, I don't think that many of the photos from that series are worth showing. Having this kind of insight into failure probably also contributed to my decision, after I graduated, to devote myself entirely to working on commission at first.

SF: Besides these commissioned works, there is the 1993 series *Von Leipzig nach Günthersdorf* (From Leipzig to Günthersdorf, figs. pp. 167–71). It seems to unroll the federal highway 181, leading from Leipzig to Merseburg, as it goes from the city to Saale Park, the largest shopping center in Germany at the time. The changing of the urban environment, the landscape, and the sides of the road is the theme of these calm, almost still prospects with low-lying horizons. How did they come about?

HCS: At the time I was practically working on three different levels. I had been a member of the PUNCTUM photo agency since 1990, a group of HGB graduates whose concept was to offer different kinds of photography in order to acquire a wide spectrum of clients. Most of my clients were architects and construction companies, which suited my own tendencies; in accordance with professional demands, I worked almost exclusively in color. On the side, I had started pursuing my own interests, photographing historical industrial architecture—a theme that expanded over time and eventually became a series of books about industrial architecture in Leipzig, Chemnitz, and Dresden. In 1993–94, I also did the photographs for a little book on churches in Prignitz, an almost forgotten area of Brandenburg. The photographs for both projects were in black and white and strongly influenced by the Bechers' aesthetic. These works formed a counterweight to the commissioned work,



erreichen. Ich arbeitete hauptsächlich für Architekten und Bauunternehmen, was meinen Neigungen entgegenkam, den professionellen Anforderungen entsprechend natürlich fast ausschließlich in Farbe. Nebenher hatte ich begonnen, aus eigenem Interesse historische Industriearchitektur zu fotografieren – ein Thema, das sich im Laufe der Zeit ausweitete und aus dem dann eine Buchreihe über Industriearchitektur in Leipzig, Chemnitz und Dresden hervorging. In den Jahren 1993/94 entstanden außerdem Aufnahmen für ein kleines Buch über Kirchen der Prignitz, eines fast vergessenen Landstrichs in Brandenburg. Für beide Projekte fotografierte ich in Schwarz-Weiß, dabei stark von der becherschen Ästhetik beeinflusst. Diese Arbeiten bildeten einen Gegenpol zur Auftragsstätigkeit, waren aber klar einem Thema untergeordnet. Es bedeutete trotzdem eine wichtige Erfahrung für mich, die Bildstrecke für ein Buch zu konzipieren, die Dramaturgie der eigenen Fotografien festzulegen.

Doch ich war eben auch noch Meisterschüler an der HGB. Der Anspruch, den ich daraus an mich selbst ableitete, führte natürlich zu der Frage nach einem persönlichen Ansatz, nach dem ganz Eigenen. Und ein spannendes Thema, das sich direkt vor meiner Haustür abspielte, war die Entwicklung des suburbanen Raums. Auch wenn die Serie *Von Leipzig nach Günthersdorf* formal nicht wirklich stringent umgesetzt ist, hatte ich damit doch das Gefühl, einen Ausgangspunkt für die Arbeit an einer individuellen Handschrift gefunden zu haben.

but still followed a clear theme. Nevertheless, it was still an important experience for me, conceiving the photos for a book, establishing a dramatic arc for my own photographs.

But, after all, I was still a master student at the HGB. My own ambition naturally led to the question of a personal approach, something entirely my own. And an intriguing theme, right there in front of my house, was the development of the suburban space. Even though the series *Von Leipzig nach Günthersdorf* is not really compelling in formal terms, I still had the feeling that I had found a point from which I could start working on my own, individual signature.

