LICHT RAUM MAGIE

Klaus Dierßen

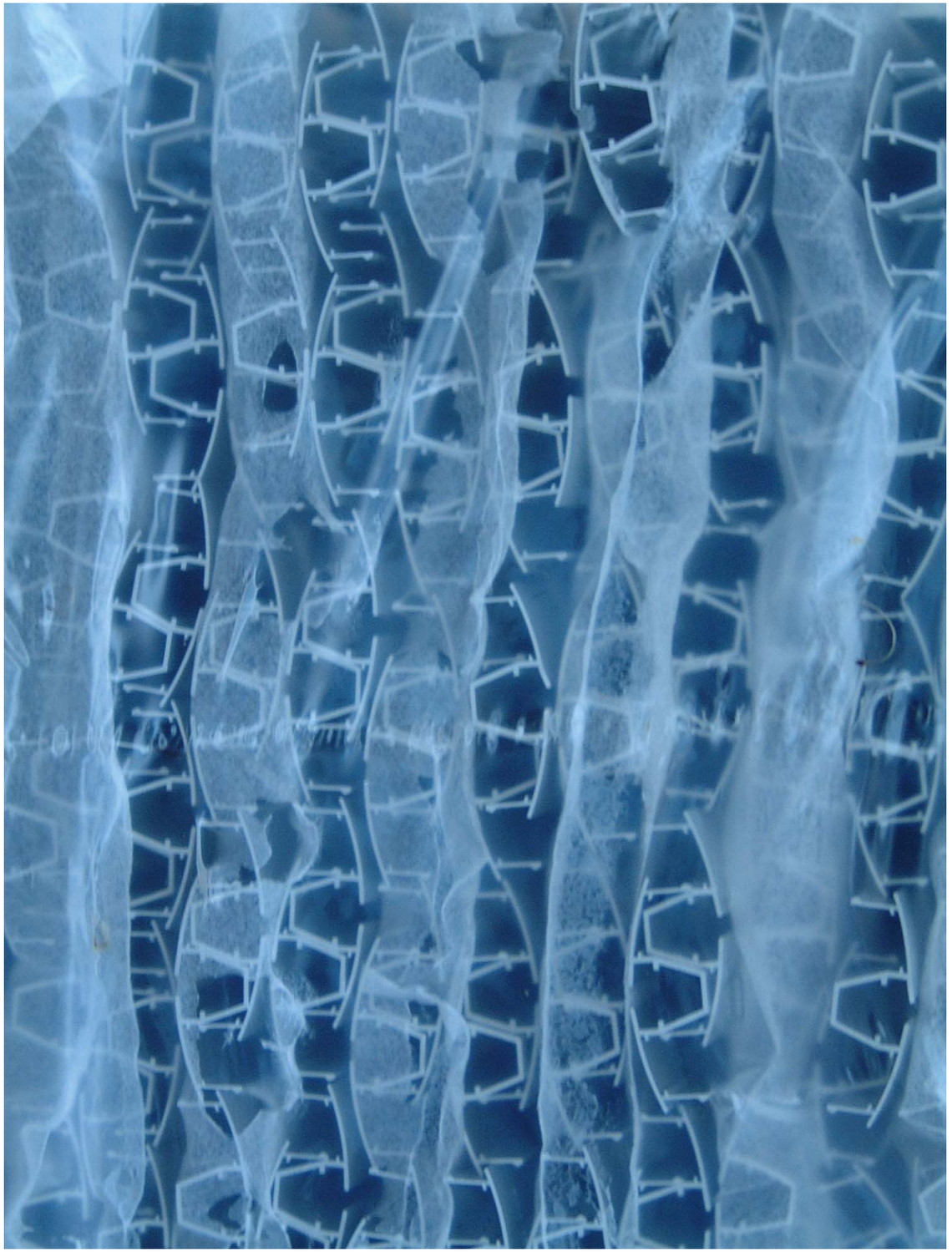
FOTOGRAFIE | FOTOGRAFIK

LYONEL-FEININGER GALERIE
MUSEUM FÜR GRAFISCHE KÜNSTE

KULTUR STIFTUNG SACHSEN-ANHALT

LICHT
RAUM
MAGIE

KULTURSTIFTUNG SACHSEN_ANHALT



LICHT RAUM MAGIE

Klaus Dierßen

FOTOGRAFIE | FOTOGRAFIK

Herausgegeben von Dr. Christian Philipsen
in Verbindung mit Michael Freitag

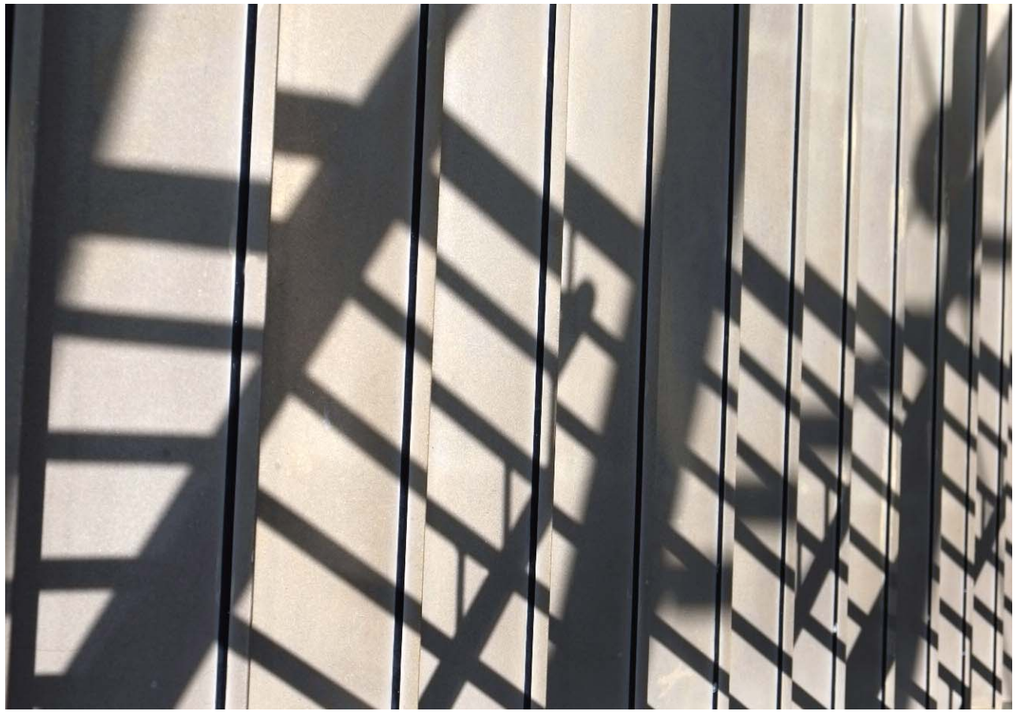
LYONEL-FEININGER GALERIE
MUSEUM FÜR GRAFISCHE KÜNSTE
KULTUR STIFTUNG SACHSEN-ANHALT

VORERINNERUNG

Über die Bestimmung des neuen Fotografierens sind heftige Diskussionen entbrannt. Das Foto wurde einst als analoge Materialisation von Licht verstanden, während dessen digitalisierte Variante das Licht in Daten verwandelt. Die Theoretiker interessiert nun, inwiefern die Fotografie dadurch einen anderen Charakter bekommt. Andererseits kümmert gerade diese Frage die meisten Menschen nicht. Sie greifen zum Handy oder zu sonstigen Geräten und fotografieren drauflos. Analog oder digital, ist für sie längst entschieden: Die voraussetzungslose Handhabbarkeit der Apparate und deren Kompatibilität mit anderen Sphären der der digitalen Welt macht die Fotografie zu einer Alltagstechnik der zeitgenössischen Selbstwahrnehmung. Niemand sorgt sich darum, ob Knipsen Kunst sei, solange das, was sich zeigt, nach irgendwas aussieht. Die Unwissenheit darüber, was Fotografieren eigentlich ist, wird nur noch von der Gleichgültigkeit übertroffen, mit der man der Frage übergeht, welche Art von Wirklichkeit das Foto generiert. Was macht es schon, dass die Fotografie gerade nicht der Abklatsch eines Anblicks ist, sondern wie jede Kunst die Konstruktion einer eigenen Wirklichkeit, die als dreidimensionales Ereignis auf die zwei Dimensionen eines Bildes (oder Abzugs) zurückfällt. Spielt es wirklich eine Rolle, dass mit der Datenfotografie die Instanz des Abbildes endgültig dahin ist, weil das Foto durch die Operationen einer Software durchgehend manipuliert werden kann? Das Auslösen des Bildes bleibt der entscheidende Akt. Der Fingerdruck, das Klicken ist das egalisierende Ereignis der Fotografie.

Der einsamere Punkt, wie der Auslösende sein Bild definiert und mit dem Foto das Dispositiv seiner Absichten erstellt, aktiviert erst den, der ein Publikum mit den geistigen Implikationen technisch erzeugter Bilder vertraut machen will. Museumsleute gehören dazu. Für sie bietet sich das Schaffen des Foto-Grafikers Klaus Dierßen geradezu an, weil es für interne Analysen glänzend geeignet ist. Seine Serien, Folgen und Reihen stellen die Konstruktionsweisen, denen er das Gesehene unterwirft, auch dann scharf heraus, wenn er Gegenstände, etwa Sitzmöbel porträtiert. Er betrachtet das Vorkommnis eines Anblicks stets als das Ereignis einer Form, so dass Gestalt und Gestaltung in eine Vorstellung münden, die dann zum Bild werden kann. Licht und Schatten, Transparenz und Blickdichte, Tiefenanmutung und Ausdehnungseffekte werden so zu konstituierenden Themen seines Bilddenkens, weshalb für ihn das Phänomen der Oberfläche und die Wandelbarkeit ihrer Bedeutungen eine zentrale Rolle spielt. Der Übergang von der Fotografie zur Fotografik, wie ihn etwa die Heliogravüren repräsentieren, ist für ihn nur noch eine Entscheidung darüber, in welcher Weise das Foto sein Wesen als Grafik bekennt. Damit fügt sich das Werk von Klaus Dierßen aufs schönste in den Reigen der Fotografie-Ausstellungen, die unser Haus seit 2014 regelmäßig zeigt. Sein Werk ist ein feinsinniger Beitrag zur Formarbeit am Sichtbaren, die dem scheinbar Vertrauten unserer Umwelt die Poesie des Unverhofften und den Reiz des Verborgenen entlockt.

MICHAEL FREITAG



vorherige Seite
BLISTER
Bannerdruck auf Gaze
200 x 150 cm, 2014

FEIGA 2 (4)
40 x 60 cm
2016

SEH-STÜCKE

Zu den Bildern von Klaus Dierßen

„It's not what you look at,
that matters,
it's what you see."
(HENRY DAVID THOREAU)

Der Mensch ist ein ‚Augentier", ein Wesen, das sich sehend die Welt aneignet und versteht. Das Sehen ist der Sinn, auf den wir Menschen uns am meisten verlassen, der uns die Welt in ihren Konturen, Formen und Farben, aber auch in Nähe- und Distanzverhältnissen zeigt. Die Welt wird anschaulich, indem wir unseren Blick auf sie richten und sie sehend erfahren und erfassen.
Kinder können bereits unmittelbar nach der Geburt schemenhaft sehen. Das erste, was sie erkennen, sind Gesichter. Intuitiv ahmen sie die Mimik der Mutter oder anderer Menschen nach und treten damit in zwischenmenschlichen Kontakt. In das Gesicht eines anderen Menschen zu sehen und gleichzeitig für ihn sichtbar zu werden, ist die Grundkonstellation des Sehens – darin manifestiert sich das Sehen als etwas intersubjektiv Verbindendes.
Weil die Erfahrung des Sehens und Gesehen-Werdens uns unmittelbar verbindet, machen wir uns Gedanken darüber, wie wir sehen und ob andere Menschen ähnlich sehen wie wir selbst. Die Kunst eröffnet einen Raum, um über das Sehen zu reflektieren und sich gemeinsam mit anderen über das Sehen zu verständigen.

Die Bilder von Klaus Dierßen sind in diesem Sinne Seh-Stücke, die sich als Projektionsfläche anbieten. Sie wollen gesehen werden und fordern das Sehen zugleich in besonderer Weise heraus. Die meisten der in dieser Ausstellung versammelten Arbeiten sind Fotografien. Doch würde es zu kurz greifen, die Bilder als Fotografien zu behandeln. Vielmehr scheint es mir angebracht, die Fotografien als Bilder zu betrachten und in ihnen aufzuspüren, was sie – allgemein und gattungsübergreifend – über Bildlichkeit und Sichtbarkeit erzählen oder besser: ansichtig machen.

Am Anfang dieses Textes steht ein Zitat des amerikanischen Schriftstellers Henry David Thoreau, das eine Art Anleitung für die Rezeption der Bilder von Klaus Dierßen sein kann. Thoreau unterscheidet zwischen „look at", was so viel heißt, wie den Blick direkt auf etwas richten, und „see", als ein verlangsamtes, vertieftes Sehen. Während der „schnelle" Blick lediglich auf die visuelle Erfassung einer sichtbaren oder dargestellten Sache aus ist, lässt sich das „to see" auf das zu Sehende ein, wird „langsam" und verweilt in der Betrachtung. Thoreau, der als Aussteiger abgeschieden und auf sich gestellt in der Natur lebte, bezieht seine Anleitung zum Sehen vor allem auf die intensive Betrachtung der Natur und verbindet damit das Bedürfnis, nicht im Hier und Jetzt zu sein, sondern beyond, dahinter. Er möchte hinter die Sachen sehen, was bedeutet, dass er sich nicht damit zufriedengibt, einen Baum, seine Äste und Blätter zu erkennen, vielmehr möchte er die vielschichtigen visuellen Qualitäten (Farbigkeit, Lichtspiel, Oberfläche, Form u.a.) eines Baumes erfassen. Diese Art des Sehens ermöglicht es auch, bei sich selbst dahinter zu kommen, indem das Sehen selbst zum Gegenstand der Betrachtung wird.
Klaus Dierßens Bilder entstehen in urbanen Zusammenhängen, sie zeigen (auf) Gebautes, Architektur, Räume, Dingliches. Doch zeigen sie nie die Sache an sich. Durch gezielte Anschnitte, Ausschnitte und Fokussierungen deuten sie räumliche und architektonische Zusammenhänge an, entziehen sie jedoch dem unmittelbaren visuellen Zugriff, dem „look at". Die Bilder lassen sich nicht anders als langsam sehend erschließen. Anders als bei Thoreau, der wohl das Panorama einer weiten Landschaft vor Augen hatte, die sich unmittelbar und auffordernd zur Schau stellte, verwehrt Dierßen in seinen Bildern den Betrachtenden das, was zu sehen ist und fordert sie genau damit zum Sehen heraus. Es entsteht ein eigentümliches Paradox, das durch die Mittel der Fotografie in Szene gesetzt wird. Wir ahnen, dass auf den Bildern etwas Konkretes zu sehen ist und können es doch nicht erkennen. Das Konkrete wird in den Bereich der Ahnung und Vermutung verschoben und bleibt dennoch als Frage an das Bild präsent. Das Nur-zum-Teil-Sichtbare oder Indirekt-Sichtbare erzeugt eine Sphäre für das vertiefte, aufmerksame Sehen und unterläuft damit den Automatismus, in Fotografien das Konkrete – etwa ein Fenster, einen Fußboden, eine Vitrine – zu suchen. Das Motiv-Sehen wird vom Bild-Sehen überlagert. Besonders deutlich ist das in Arbeiten wie NAMEI, HAKU, MEZI oder der FEIGA-, LAWI-, TODT- und DOMUS-Serie. Die eigenwilligen Titel der Bilder unterstützen in gewisser Weise die Aufforderung, genauer hinzusehen, indem sie nicht benennen, sondern uns durch unverständliche Buchstabenspiele oder Codes ins Leere laufen lassen.

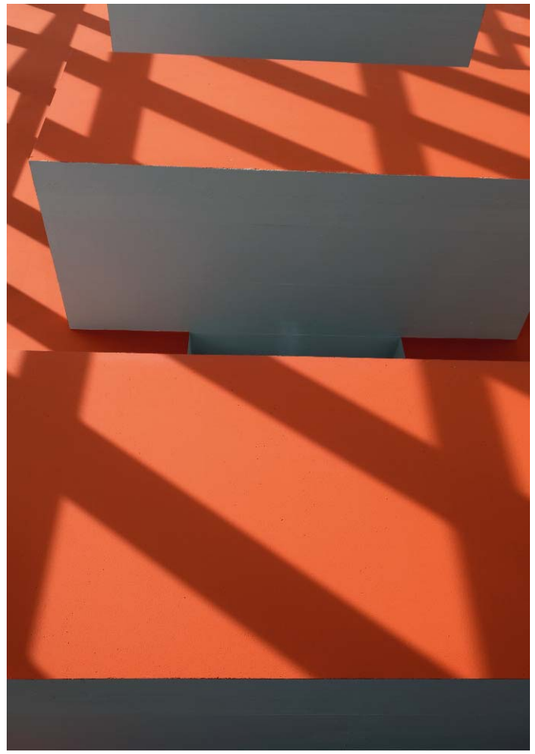
Und doch ist sehr viel zu sehen: Jedes Bild bietet sich als visuelle Oberfläche an, die durch horizontale, vertikale, diagonale Achsen strukturiert ist; in schwarz-weiß-grauen Flächen changiert; Bildebenen hintereinander und ineinander staffelt; Überlappungen, Überlagerungen, Überblendungen in den Blick rückt; mit Schärfe und Unschärfe spielt; Licht-Schatten-Projektionen und transparente Durchsichten aufscheinen lässt. Diese formalen Elemente finden sich in der Mehrzahl der Bilder – immer wieder neu variiert und inszeniert. Sie verbinden die Einzelbilder und Serien zu einem größeren Ganzen, das sich als formales Bildkonzept verstehen lässt. Wesentliches Moment dieses Bildkonzeptes ist es, einen Schwebezustand zwischen abstrakten Seh-Flächen und konkreten Raumsichten zu erzeugen und damit das Bild trotz fotografischer Schärfe im Unklaren zu lassen. Das lässt sich auch auf jenen Bildern beobachten, die „aus der Reihe zu tanzen" scheinen, etwa die farbigen Bilder der WINaware-Serie. Denn auch auf den hochpolierten, reflektierenden, farbigen Oberflächen spielt sich jenes interessante Spiel der Formen, Linien und Flächen ab, das indirekte Raumansichten simuliert und deshalb für Klaus Dierßen bildwürdig ist.

Wo liegen die inhaltlichen Dimensionen dieses Bildkonzeptes? Aus meiner Sicht lassen sich zwei inhaltliche Bezugspunkte markieren: Abwesenheit und Introspektion. Die Bilder sind menschen-leer, obwohl sie in gebauten Räumen und in von Menschen gemachten Arrangements fotografiert sind. Wäre jedoch auf einem dieser Bilder ein Kind, eine Frau, ein Mann zu sehen, sie würden sofort ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken und alles andere visuell verdrängen. Gerade weil keine Menschen anwesend sind, ist der Blick frei gegeben, auf den

Bildflächen und in den Bildräumen umherzuschweifen und sie wirken zu lassen. Der Schriftsteller und Kunsttheoretiker John Berger erkennt in der Abwesenheit (von Menschen) ein zentrales Movens zum Bildermachen. Er schreibt in einem Essay über den Ursprung der Bilder, dass Bilder zuerst hergestellt wurden, um die Erscheinung von Abwesenheit zu beschwören. Allmählich merkte man, so Berger weiter, dass ein Bild das Dargestellte überdauern kann und damit nicht nur zeigen kann, wie Personen und Sachen einmal ausgesehen haben, sondern vor allem, wie sie von anderen Menschen einmal gesehen wurden. Das Bild kann also durch die Thematisierung von Abwesenheit auf den Zustand von Nicht-Anwesenheit, die im Bild überdauert, verweisen und gleichermaßen eine Sichtweise auf Abwesenheit transportieren. Deshalb ist die Abwesenheit von Menschen in den Bildern von Klaus Dierßen keine Zufälligkeit und auch keine rein pragmatische Entscheidung, um in Ruhe fotografieren zu können, sondern eine konzeptuelle, inhaltlich aufgeladene Setzung. Die Abwesenheit, in der die Nicht-Anwesenheit inhärent ist, verleiht den Bildern Stille, Unmittelbarkeit und Innerlichkeit. Gleichzeitig fragen sie nach denen, die nicht im Bild zu sehen sind.

Der so inszenierte Zustand der Bilder evoziert etwas, das sich als doppelseitige Introspektion beschreiben lässt. Auf der einen Seite bieten sich die Bilder dem Künstler selbst zur introspektiven Betrachtung an. Sie verweisen zurück auf seine innere Welt, die aufs Engste mit den Bildern verbunden ist. Auf der anderen Seite rufen sie innere Welt der Betrachtenden als einen Resonanzraum der Selbstbeobachtung auf. Bilder wie die von Klaus Dierßen können eine Art Membran für Selbstbeobachtung und -betrachtung sein. Weil sie die Kraft und die Macht haben, auf uns als Betrachtende zurückzublenden, sehen wir in ihnen nicht eine fremde Welt, sondern unsere eigene. Deshalb versetzen uns diese Bilder in Staunen, Verwunderung oder auch Irritation.

Ein weiteres, bewusst inszeniertes Element der Bilder ist die Positionierung des Betrachters und damit die Festlegung eines Sichtfeldes. In der Malerei wird der Bildraum oft als Bühnenraum beschrieben, den der Maler imaginär zunächst so dreht, bis das gewünschte Sichtfeld auf die Szenerie gegeben ist. In der Fotografie entscheidet indes die Position der Kamera über das Sichtfeld des Fotografen, das gleichzeitig auch das Sichtfeld der Betrachtenden ist. Klaus Dierßen betont in Interviews, dass er „exakt" fotografiert und die Bilder nachträglich weder bearbeitet noch beschneidet. Insofern sind diese Bilder auch ein Versprechen, das die Betrachtenden einlädt, gemeinsam mit dem Künstler durch die Linse der Kamera zu sehen. Wir sehen, was er gesehen hat.
Nun ist Sehen immer korresponsives Sehen. Jeder Bildbetrachtung liegt die Gewissheit zugrunde, dass andere Menschen das Bild so (ähnlich) sehen, wie ich es sehe. Ansonsten wäre eine Verständigung über Bilder unmöglich. Der Philosoph Helmut Pape formuliert: „Wir können nur gemeinsam sehen". Damit meint er, dass das Sehen eine intersubjektive, kulturelle Leistung ist, die im Bereich des Zwischenmenschlichen verankert ist. Doch Kunstwerken – und insbesondere künstlerischen Fotografien – kommt in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung zu, weil sie sich von alltäglichen Seherfahrungen abheben und das Gemeinsam-Sehen im Sinne einer Reflexion über Sehen und Sehgewohnheiten reklamieren. Wir schauen Klaus Dierßen eben nicht über die Schulter, sondern mit ihm durch die Kamera. Wir sehen mit, was er gesehen hat, auf welche Stelle im Sehfeld er den Schärfepunkt der Kamera ausgerichtet hat, was er ins Zentrum



EXBI
60 x 40 cm
2017

holt oder in den Hintergrund des Bildes rückt und wir ahnen, mit welch visueller Aufmerksamkeit er beobachtet, wie er die Position der Kamera minutiös verändert, auf den Lichteinfall achtet, die Reflexionen und Schattenwürfe an Wänden und auf Textilien einbezieht – bis er schließlich auf den Auslöser drückt. In diesem Moment des Auslösens, wenn alles Sehen im „perfekten" Moment kulminiert, liegt das Magische dieser Bilder.

An dieser Stelle soll ein Blick zurück (in den künstlerischen Werdegang des Künstlers) und nach links und rechts (zu anderen künstlerischen Positionen) erfolgen, um die Bilder der Ausstellung in den Kontext anderer Bilder einzurücken. Am Anfang des künstlerischen Weges von Klaus Dierßen steht nicht die Fotografie, sondern die Grafik, vor allem die Druckgrafik. Seine Faszination gilt den Zeichnungen und Radierungen von Giovanni Battista Piranesi und Charles Meryon. In den Arbeiten beider Künstler spielen Raum und Architektur eine große

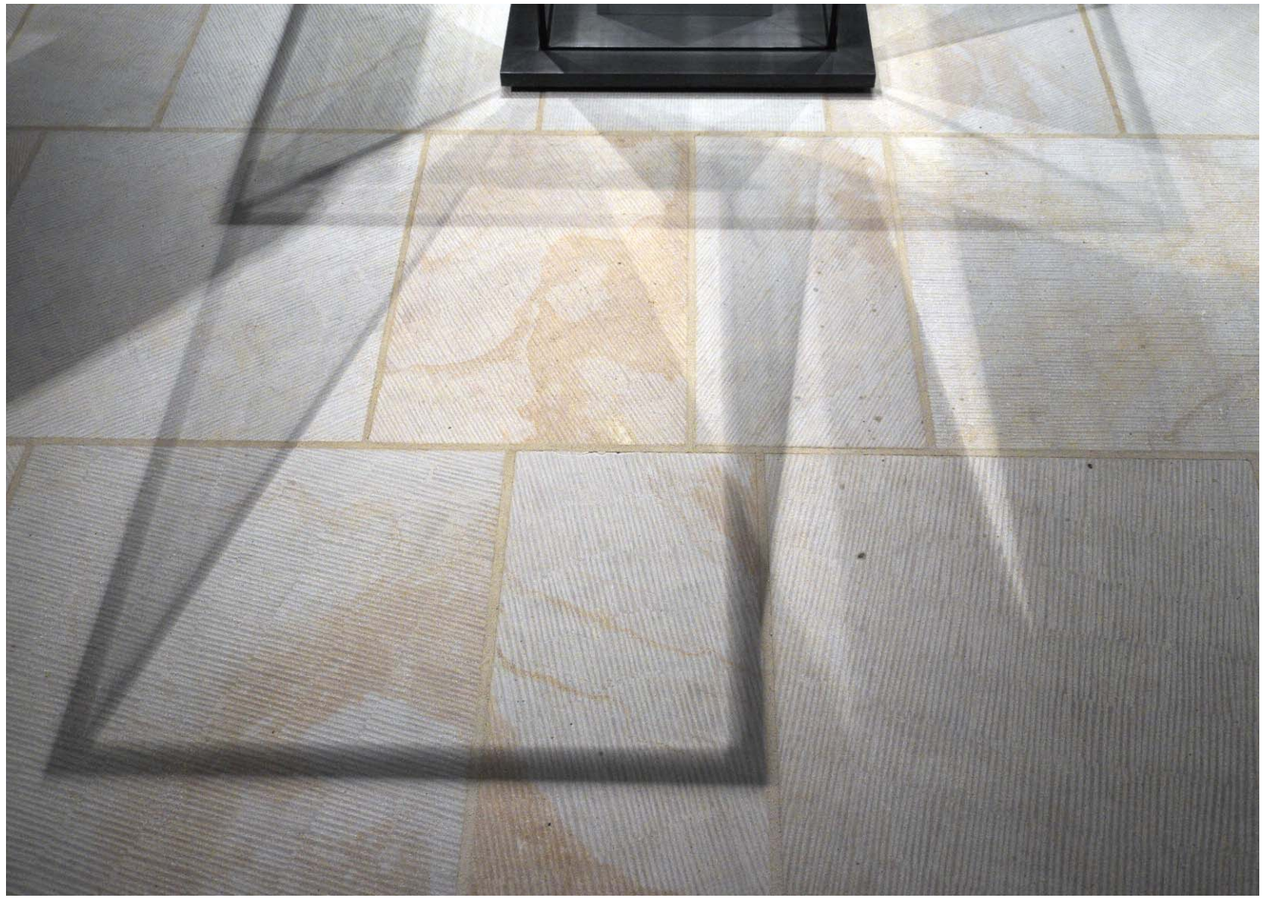
Rolle. Beide zeigen Stadtansichten, Profan- und Sakralbauten, Innenansichten von Räumen in Licht und Schatten. Während Meryon auf ein gotisches Fenster der Pariser Kathedrale Notre Dame blickt und das gleißende Licht sowie den starken Schlagschatten einfängt, die auf die steinerne Fassade fallen, zeigen Piranesis Carcerie-Radierungen imaginäre Innenansichten verschachtelter Kerkerräume. Auch bei Piranesi sind Licht und Schatten kontrastierend ausgearbeitet. Nimmt man Malte Sartorius hinzu, bei dem Klaus Dierßen Meisterschüler war, so drängt sich bei aller Unterschiedlichkeit der drei Künstler ein verbindendes formales Element geradezu auf: die Dichte. Meryon arbeitet ehrfurchtsvoll sakrale Räume aus und schafft durch den gekonnten Einsatz von Hell und Dunkel dreidimensional wirkende Ansichten. Piranesis Räume sind gewaltig, düster, leidenschaftlich und heftig in ihrer Hell-Dunkel-Kontrastierung. Leichter, unaufgeregter doch zugleich von haarscharfer Präzision sind hingegen die Zeichnungen und Radierungen von Malte Sartorius. Das geradezu exzessive grafische Verdichten von Bildflächen ist indes allen drei Künstlern eigen. Offenbar war und ist dies eine große Inspirationsquelle für Klaus Dierßen, denn die linear-grafische Verdichtung zieht sich auf unterschiedliche Art und Weise auch durch Dierßens Werk: In den Zeichnungen von Malte Sartorius entsteht durch die lineare Verdichtung in hochgradig nuancierten Grauflächen ein geradezu fotografischer Eindruck. Die Zeichnungen wirken als hätte man eine alte Schwarz-Weiß-Fotografie vor sich. Klaus Dierßens Heliogravüren (frühe Arbeiten von ihm, davon sind einige in dieser Ausstellung anzutreffen) sprechen diese Sprache. Die Heliogravüre, ein Edeldruckverfahren aus dem 19. Jahrhundert, ist ein äußerst aufwendiges Verfahren, das belichtete Platten in Druckplatten überführt und wie eine Radierung druckbar macht. Insofern sind Heliogravüren „Zwitter"; sie sind zwischen Grafik und Fotografie angesiedelt und verbinden beide Verfahren miteinander. Kein Wunder also, dass Klaus Dierßen dieses Verfahren für sich entdeckt. Doch auch in späteren Arbeiten, wenn er mit verschiedenen Typen und Arten von Fotoapparaten (von analog bis digital) arbeitet, ist die Dichte der Bildfläche anzutreffen – hier eher mit Bezug auf Piranesi und Meryon. Die durch grafisch-lineare Durcharbeitung und Hell-Dunkel-Kontrastierung erzeugten tiefenräumlichen Wirkungen und irritierenden Verschachtelungen von Bildräumen in Piranesis Bildern finden sich auch bei Dierßen, wenngleich mit Mitteln der Fotografie erzeugt. Und Meryons grafisch eindrucksvoll in Szene gesetztes Spiel von Licht und Schatten, wie es durch Fenster fällt, an Wänden entlanggleitet und sich über die Begrenzungen von Innen- und Außenraum hinwegsetzt, ist ein wesentliches Moment in den Fotografien von Klaus Dierßen. Es scheint naheliegend, dass Dierßens grafisch geschultes Auge Piranesi und Meryon immer mitsieht, wenn er einen Raum aufmerksam betrachtet. So enthalten seine Fotografien etwas Lineares, Grafisches; der Grafiker Dierßen kann nicht aus seiner Haut, auch wenn er fotografiert.

Auch im Umfeld der Fotografie ließen sich zahlreiche Bezüge herstellen. Besonders hervorstechend ist die Serie „Multiple Entry" von Thomas Florschuetz: großformatige Fotografien von Fensteransichten, die 1997/98 entstanden. Auf den ersten Blick zeigt sich eine große Ähnlichkeit zu den Bildern von Klaus Dierßen, doch der zweite Blick und die aufzurufenden Kontexte lassen deutliche Unterschiede erkennen. Während Florschuetz sich auf ein Motiv konzentriert, das Fenster seiner Berliner Wohnung, welches er immer und immer wieder fotografiert,

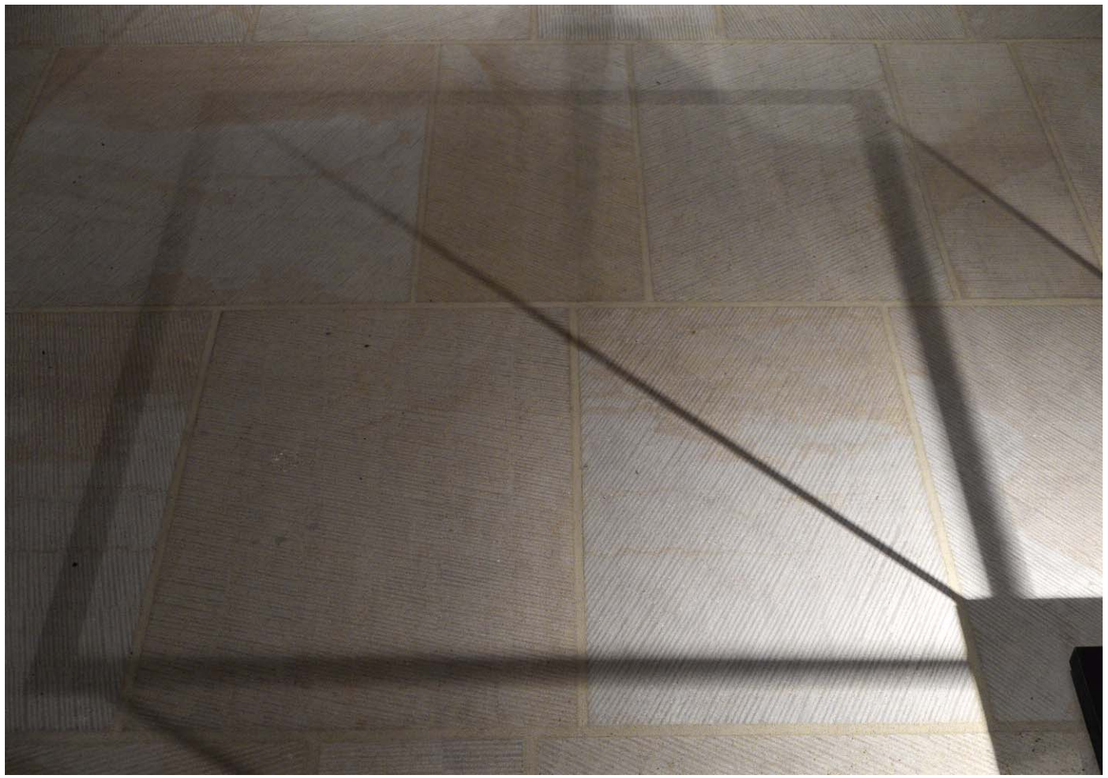
begibt sich Dierßen an andere Orte. Es entsteht ein einzelnes Bild oder eine kleine Serie, dann folgt ein anderer Ort. Florschuetz fotografierte über Jahre hinweg seinen eigenen Körper – es entstanden Bilder von großer Intimimität und unausweichlicher Nähe – das Fenster seiner Wohnung kann als eine weitere Hülle gesehen werden, die den Körper und damit die Intimität nicht aufhebt, sondern verlängert. In Dierßens Bildern sind nicht nur andere Menschen abwesend, sondern auch er selbst. Er möchte verborgen bleiben hinter seiner Kamera. So wie Monet immer und immer wieder einen Heuhaufen malte, um die Veränderlichkeit von Licht, Tages- und Jahreszeiten zu studieren, so fotografiert Florschuetz über Monate hinweg immer wieder dasselbe Fenster. Er beobachtet, ja untersucht mit Ausdauer sein Fenster und lädt Betrachtende dazu ein, die feinen Varianten und Nuancen wahrzunehmen, die sich im unmittelbaren Vergleich der Bilder offenbart. Dierßen fotografiert andere Fenster. Auch er fängt das einfallende Licht zu einer bestimmten Tageszeit ein und beobachtet, wie es sich auf Oberflächen gießt und Einfarbigkeit in Vielfarbigkeit verändert, aber seine Aufnahmen sind Momentaufnahmen. Was zählt, ist das einzelne Bild, in dem sich alles verdichtet. In Florschuetz' Fenster spiegeln sich Innen- und Außenraum. Es sind kleine Ausschnitte der gegenüberliegenden Hausfassaden und des Fußbodens im Inneren der Wohnung zu erkennen, die einen voyeuristischen Impuls auslösen. Doch die Spiegelungen und Reflexionen schieben sich immer wieder dazwischen und so bleiben die Räume unerkennbar. Spiegelungen und Reflexionen sind auch in Dierßens Arbeiten anzutreffen. Sie sind im Vergleich zu Florschuetz' Fensterbildern jedoch mit einer intendierten Klarheit und Deutlichkeit eingesetzt, die Erkennbarkeit von Räumlichkeit (jedoch nicht die Erkennbarkeit eines Fensters) provozieren – auch wenn sie letztlich eine Illusion ist. Florschuetz gewährt multiple entry, multiple Zutritte, Dierßen macht Räume sichtbar, die es nur auf seinen Fotografien gibt.

Und schließlich Feininger: Das Verbindende beider Künstler scheint offensichtlich. Beide sind beeindruckt von der ge- und bebauten Welt und hinterfragen gewohnte Wahrnehmungsweisen mit den Mitteln der Malerei, Grafik, Fotografie, um neue, andere Sichtweisen zu erkunden und in Bildsprachen zu übersetzen. Das Zergliedern, Staffeln, Überblenden, Auflösen und Neu-Zusammensetzen von Fassaden, Flächen, Räumen interessiert beide Künstler und sie finden verschiedene Wege, eine veränderte, vielperspektivische, zum Teil kaleidoskopische Wahrnehmung zur Ansicht zu bringen. Es entstehen Bilder, die die Kraft haben, neue Sehgewohnheiten hervorzubringen. Das Zusammenbringen von Bildern aus unterschiedlichen Zeiten und Entstehungszusammenhängen, die ähnliche Fragestellungen artikulieren, ist letztlich immer ein Gewinn sowohl für die Betrachtenden, die den Horizont ihrer Wahrnehmung gerade durch die vergleichende Betrachtung erweitern können, als auch für die Bilder selbst. Denn Bilder entstehen immer wieder neu innerhalb der Kontexte, in die sie gestellt werden.

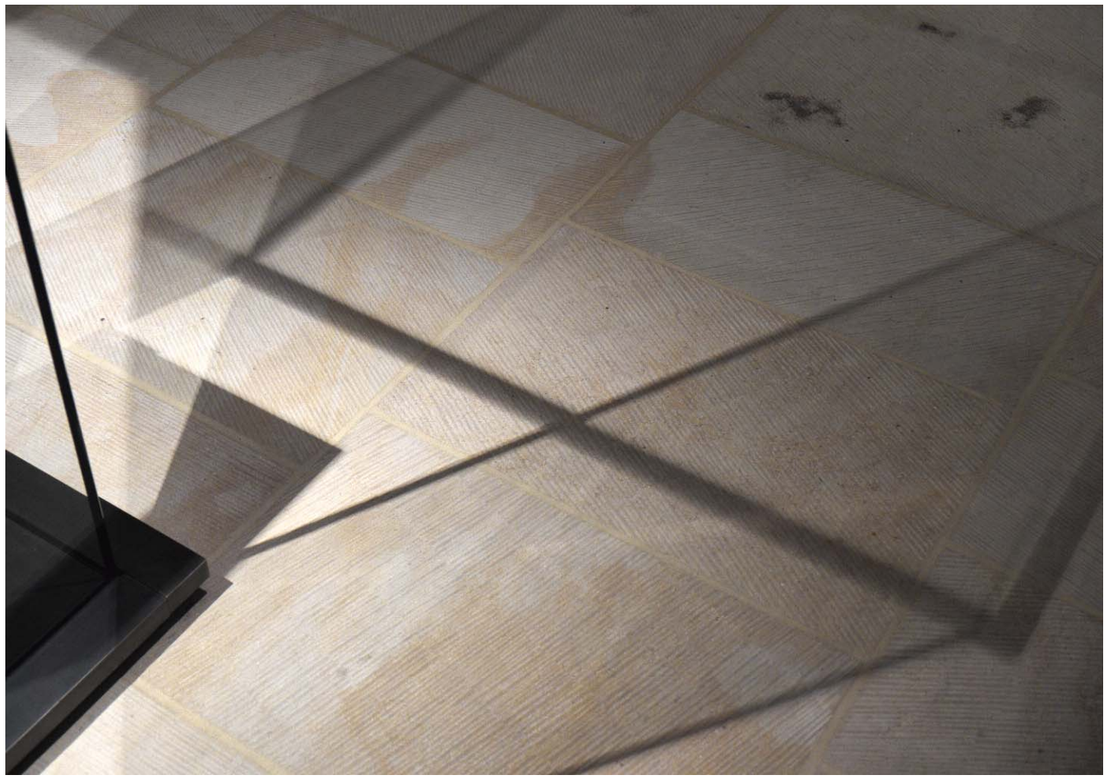
BETTINA UHLIG



DOMUS 1 (7)
40 x 60 cm
2015



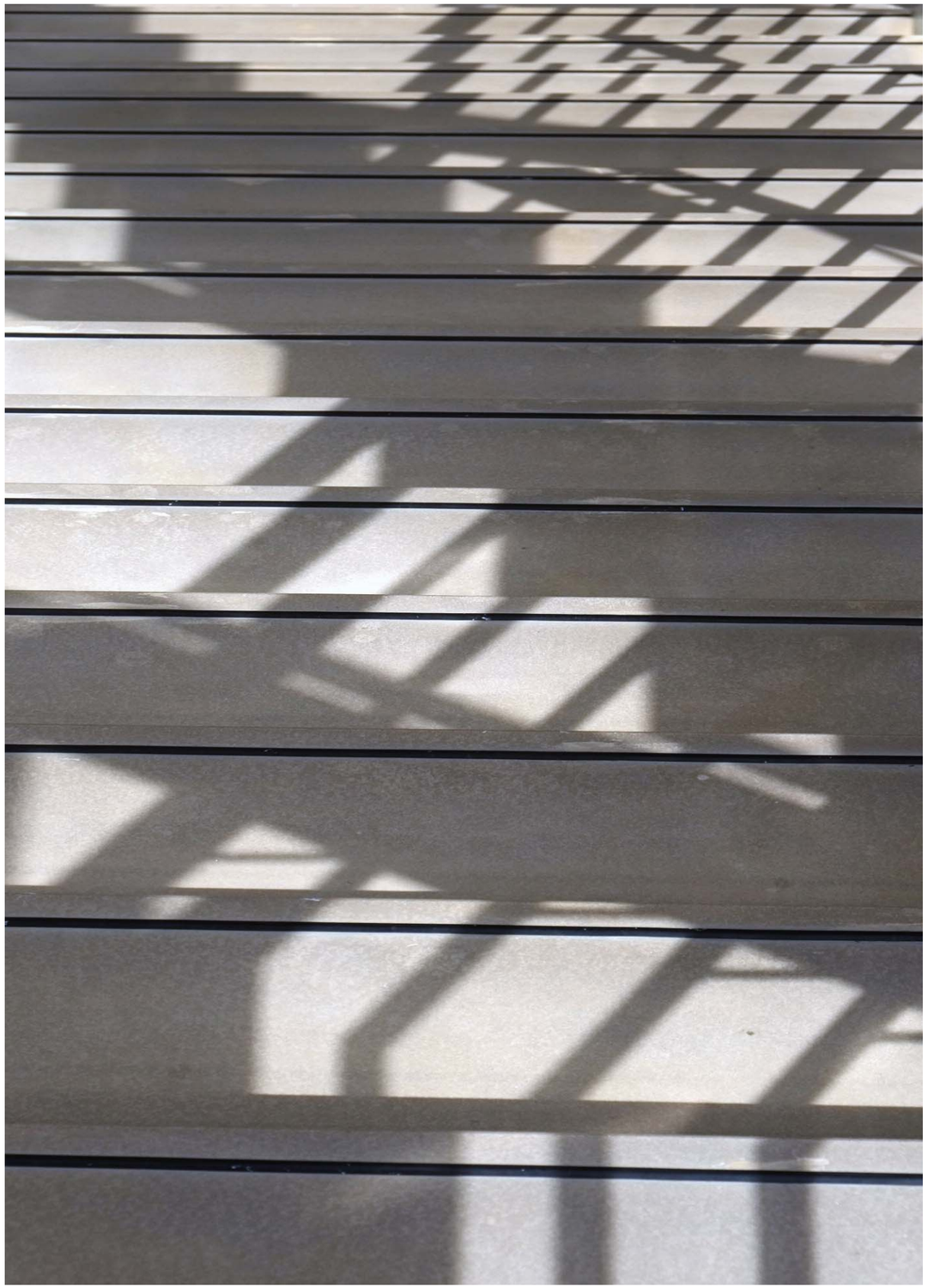
DOMUS 3 (7)
40 x 60 cm
2015



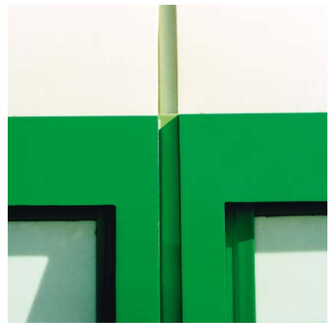
DOMUS 5 (7)
40 x 60 cm
2015

BLISTER
40 x 60 cm
2008

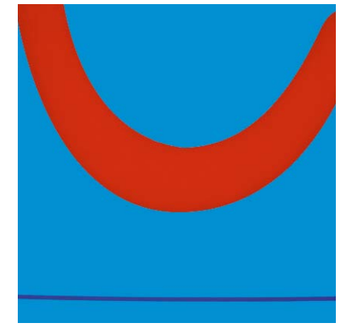
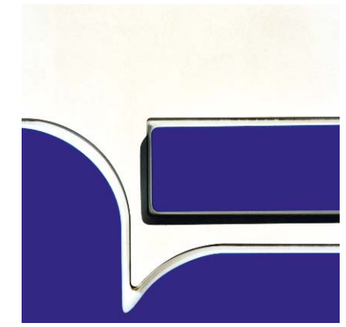
BLISTER
40 x 60 cm
2008

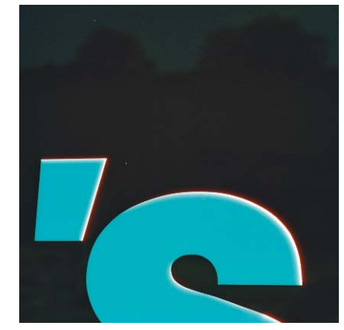


FEIGA 4
40 x 60 cm
2016

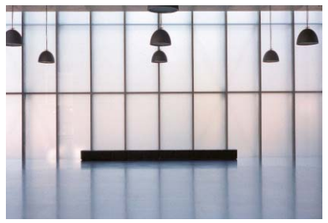


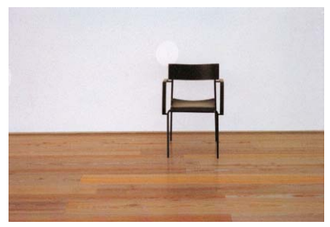
ProSign
je 60 x 60 cm
2006



KUNSTSITZ | 2002

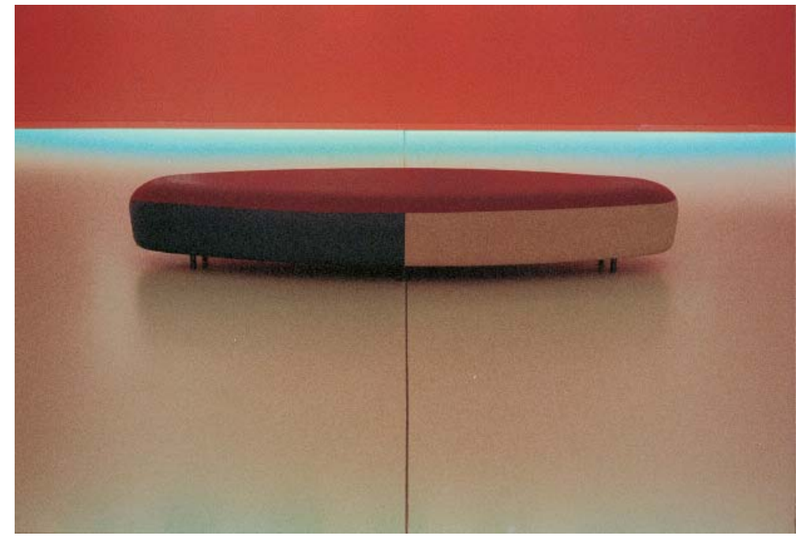
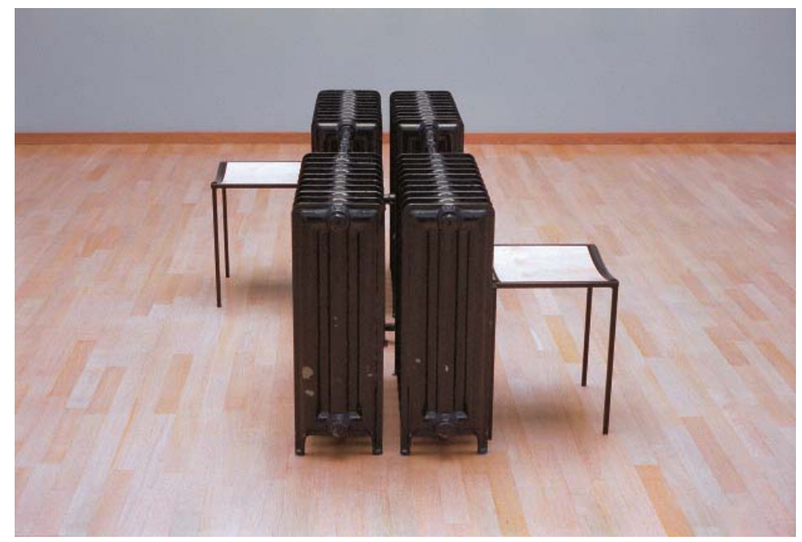




KMB
KB
KHB
MGSS

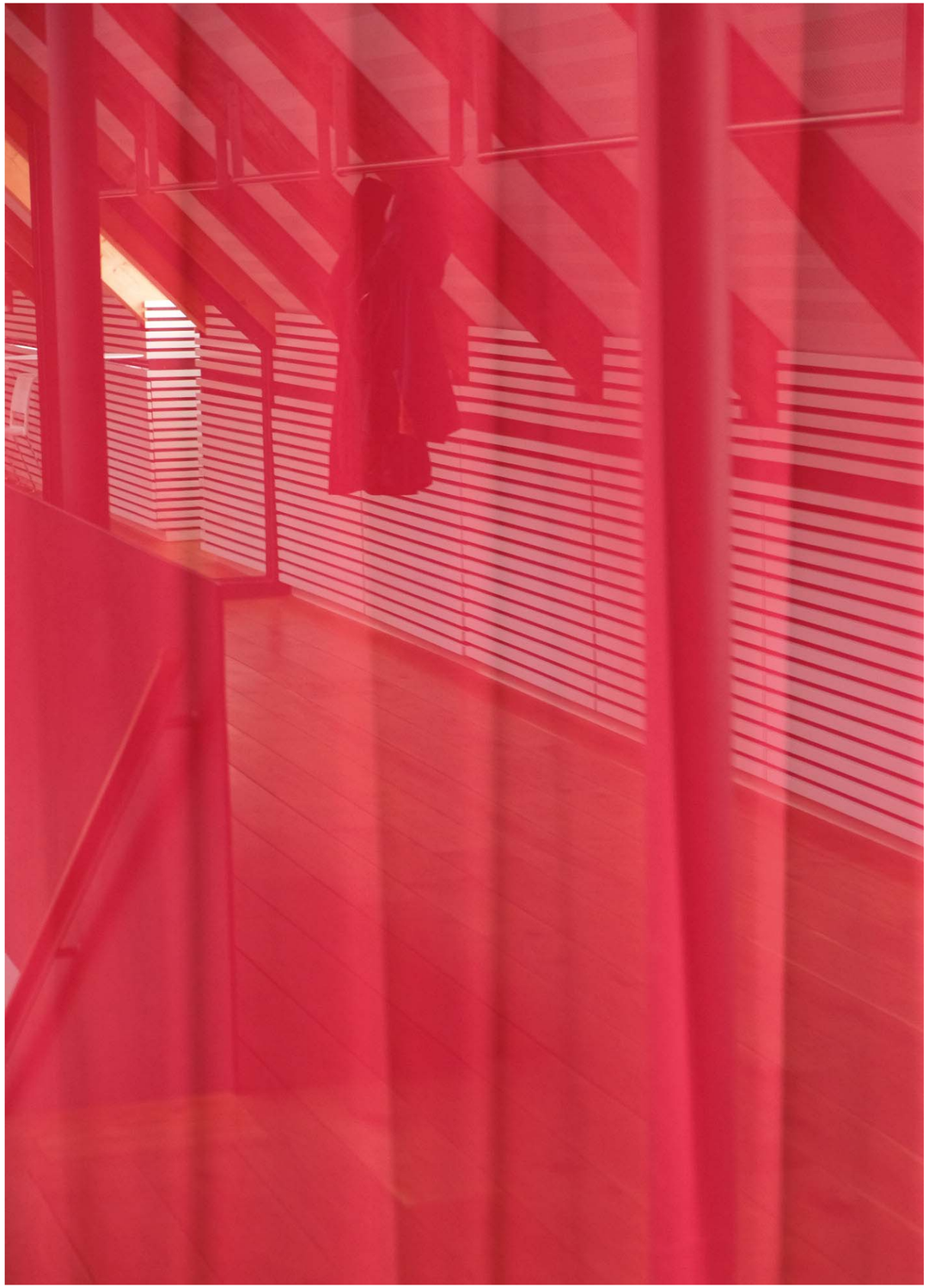
MWB
GSS
NPM
NMN

KNWD
FNHO
WRMK
MJTB

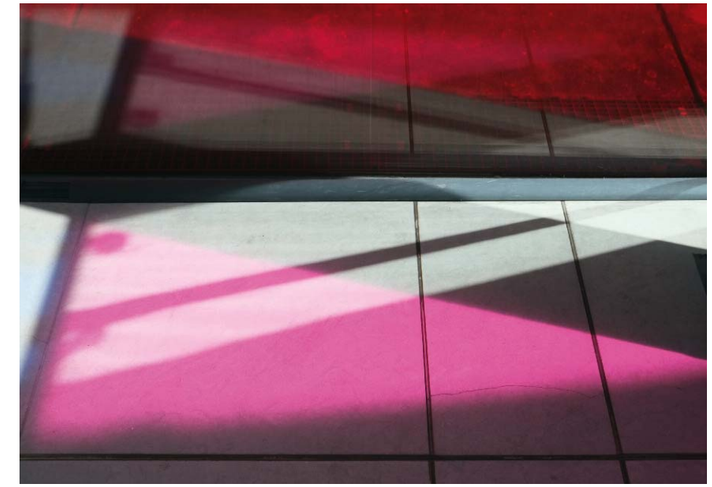



GM
SLMA

Aus dem Buch- und Ausstellungsprojekt
KUNSTSITZ
Rasch Verlag Bramsche 2002

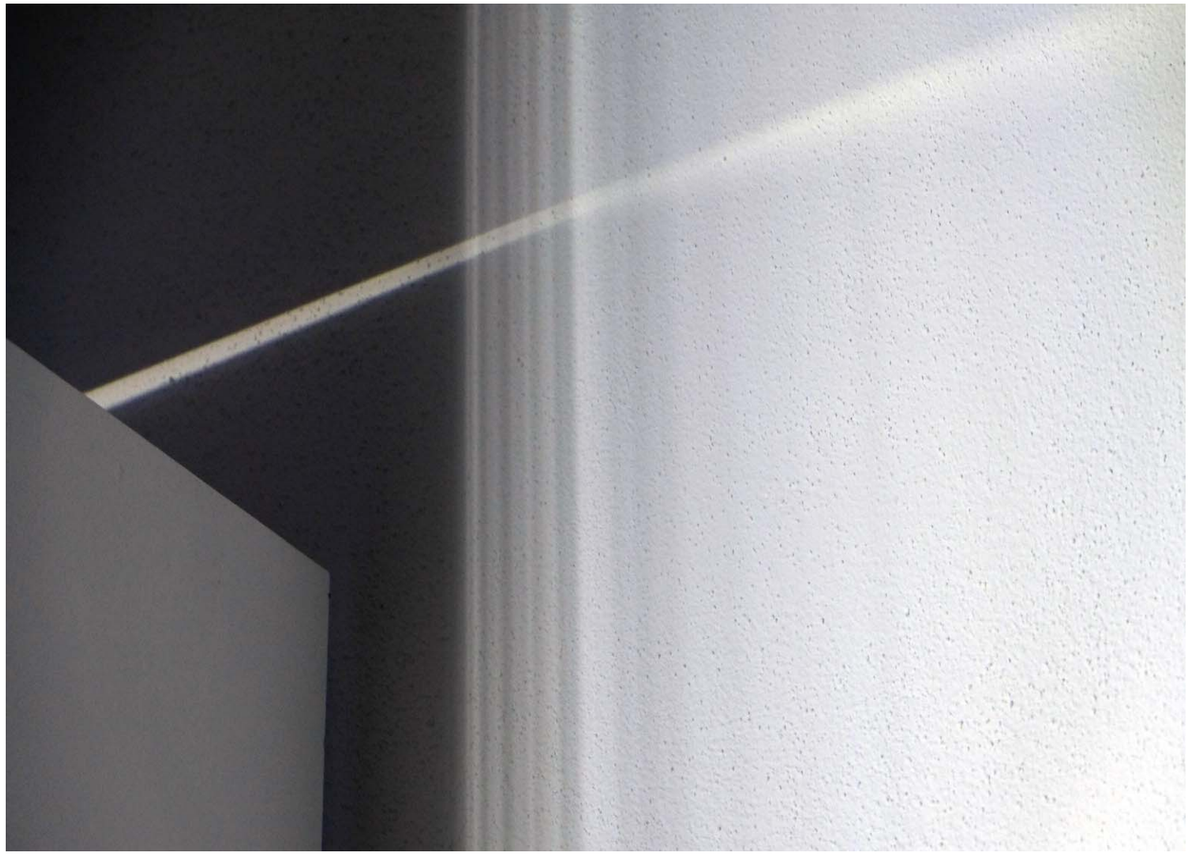


IMBI
60 x 40 cm
2017



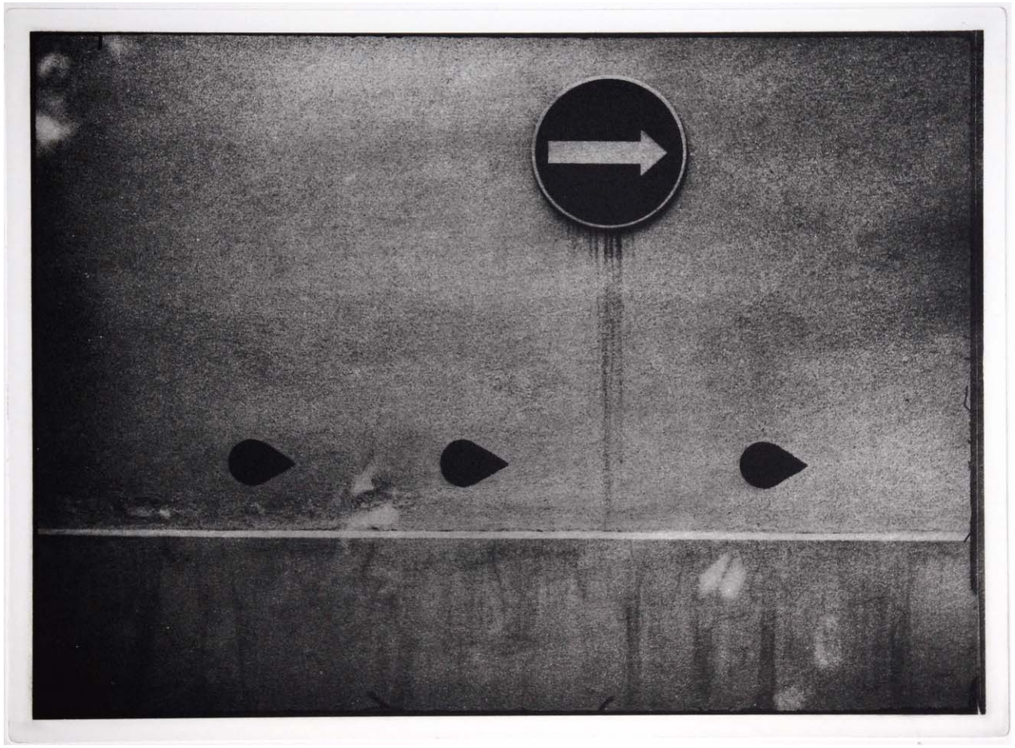
KA 6 (8)
60 x 40 cm
2018

MUBEST 1 (3)
MUBEST 2 (3)
40 x 60 cm
2015



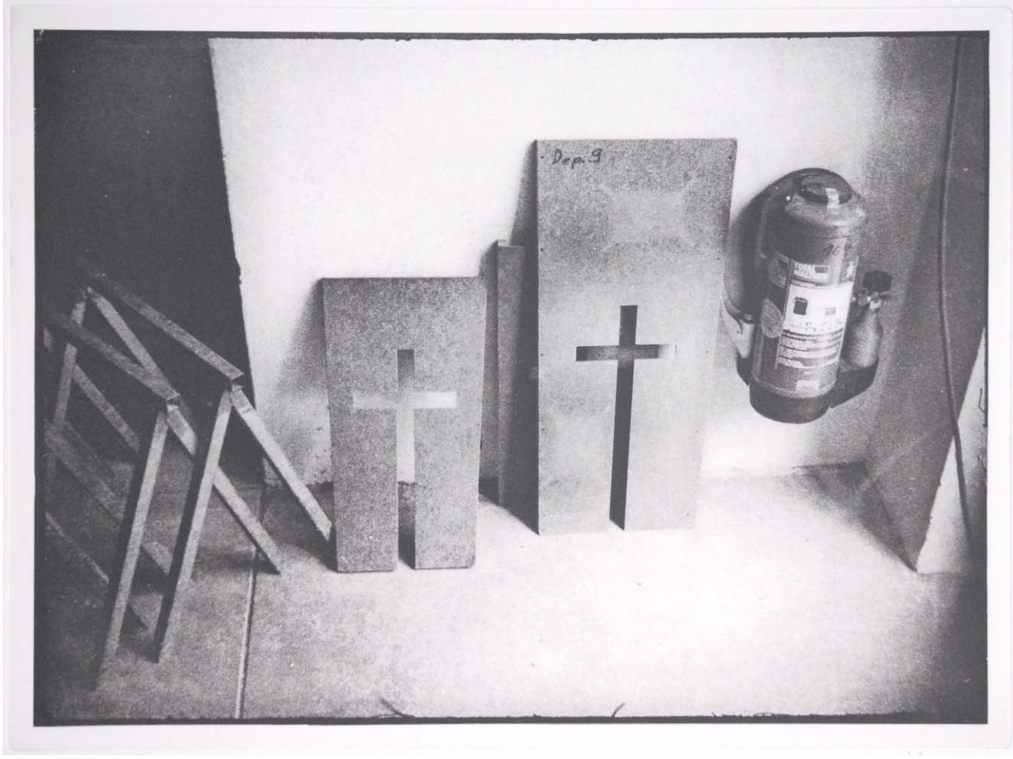
LAWI 2 (5)
40 x 60 cm
2015

LAWI 3 (5)
LAWI 5 (5)
40 x 60 cm
2015



SCHLECHTE BILDER 3 (5)
30 x 40 cm
1994

SCHLECHTE BILDER 2 (5)
30 x 40 cm
1994



SCHLECHTE BILDER 5 (5)
30 x 40 cm
1994

UWE BARZ
TANKSTELLENBESITZER IN QUEDLINBURG

Am 31. März, nächste Woche Freitag um zwölf Uhr, mache ich den letzten. Dann räum' ich das Ding hier, abbauen, entsorgen. Mal sehen. Das wurmt einen, wenn man zwanzig oder fünfundzwanzig Jahre im Geschäft, immer in der gleichen Firma ist. Und dann arbeitslos - alle Mann. Das ist eben das Problem. Das ist zum Kotzen.

Ja, es dampfte. Es war deutlich zu spüren in der letzten Kommunalwahl im Frühjahr vor der Wende, dass irgendwas in der Luft liegt. Ich meine, die Verweigerung der Leute überhaupt zur Wahl zu gehen, war enorm. Und die Leute waren auch bereit, sozusagen ein Risiko einzugehen. So viele Leute wie diesmal in den Wahllokalen selbst stehengeblieben sind, um zu sehen, was ausgezählt wird... Die denn auch massiv drauf gedrungen haben, drinne zu bleiben. Und dann kam eben Ungarn, da war's zu spüren, dass es jetzt knackt. Das konnte die DDR nicht ab.

Ende Oktober 1989 gab's die erste große Demo in Quedlinburg. Da waren wir hier - die Tankstelle - mit Dreh- und Angelpunkt. Wir haben sozusagen die Organisation, Logistik mitgemacht. Wir haben die ganzen Flugblätter gehabt hier, und die gingen dann sofort an die Leute, die hier tankten, dann gingen die sofort ab in den Harz, das war natürlich toll. Das hat Spaß gemacht, an der Stelle. In was für'm Risiko man eigentlich auch geschwebt hat! Es hätte ja innerhalb weniger Sekunden vorbei sein können. Wir haben selbst Stasi-Leuten, die wir kannten, das Zeugs reingeschmissen. (...)

Euphorisch, traumhaft - dieses Gefühl zur Wende. Die Menschen waren so intensiv damit beschäftigt, was Neues zu machen. Sie waren alle wirklich hochmotiviert. Wenn Helmut da nicht gekommen wär', die hätten ihre DDR selbst gemacht hier. Aber mit 'nem wirklichen menschlichen Anblick. Die Leute hätten auch verzichtet. Die waren alle bereit, die haben gesagt, die Karre ist im Dreck, dieses Land ist runtergewirtschaftet, das läuft nicht mehr. Wir wissen es selbst - aber wir wollen endlich unsere Ruhe haben, wollen unsere Freiheit haben, wir wollen mal reisen können, wollen mal zur Tante nach drüben und sowas. Die haben wirklich die unmöglichsten Sachen noch zum Zuge gebracht. Die Produktion aufrechterhalten mit den unmöglichsten Sachen. Das ist nicht das Problem gewesen.

Das Problem war in dem Moment da, wo die zehn Punkte kamen, die Vereinigungspunkte. Da hatte jeder Angst, den Zug zu verpassen. Das war ein Trauma, dass der große Bruder von drüben kommt, der Knete hat. Es ging dann eigentlich darum, uns so schnell wie möglich einzuverleiben. Und das Potential der Bürger, mit ihrem Schatz, den sie eigentlich hatten, bewusst umzugehen, sofort stillzulegen. Und das ist gelungen. (...)

Aus dem Buch- und Ausstellungsprojekt
Klaus Dierßen / Ditmar Schädel
ANGESEHEN - in Ostdeutschland
Rasch Verlag Bramsche 1993

ERIKA GREMPLER
HAUSHALTSWAREN IN QUEDLINBURG

Seit 1978 bin ich Gewerbetreibende in Quedlinburg, wo ich 1950 auch geboren bin. Meine Ausbildung ist Handelskaufmann. Ich bin 1970 zum Studium vier Jahre nach Dresden mit dem Abschluss „Ökonom“ gegangen.

Ich war früher als Abteilungsleiterin im Großhandel. Ich habe da eine Kundin gehabt, die bei uns abgekauft hat. Ihr gehörte dieses Geschäft. Sie war Rentnerin, vierundsiebzig Jahre alt. Ich habe sie einfach mal gefragt, wie lange sie das noch machen möchte. Ich könnte sie doch ablösen. Natürlich gab es da allerhand Probleme von Seiten des Staates. Aber die mussten eben bekämpft werden. Denn eigentlich konnten nur die Familienangehörigen oder Kinder den Laden weiter betreiben. In meinem Fall wurde eine Ausnahme genehmigt, und ich konnte das trotzdem übernehmen. Denn sonst wäre das Geschäft geschlossen worden, und das wollten sie auch nicht, weil es eben Tradition hatte.

Wir nannten uns damals HO-Kommissionär. Es gab praktisch einen Teilhaber, die HO, diese staatliche Firma 'Handelsorganisation'. Die Kaution, die man hinterlegen musste, war damals fünfzehntausend Mark, eine Sicherheit für die HO, weil die HO die Ware abgerechnet hat. Aber wir mussten sie selbst einkaufen. Nur die Rechnungsbezahlung lief über die HO. Das heißt also, wir hatten einen Warenbestand von circa vierzigtausend Mark. Dieser wurde von der HO finanziert. Wir kriegten eine Provision im Monat als Gehalt. (...)

Wir hatten damals ein Auto mit Hänger. Damit haben wir unsere Ware besorgt. Einer ist eben losgefahren, meistens nach Feierabend. Durch die Gegend gefahren, Firmen abgeklappert, wo man Ware bekommen konnte, Industrie sowie Großhandelsfirmen in der ganzen Republik. Natürlich nicht gleich bis nach Rostock, sondern erst mal die nähere Umgebung, Quedlinburg, Halberstadt bis Magdeburg. Das hat eigentlich gereicht, um die Firma so zu führen. (...)

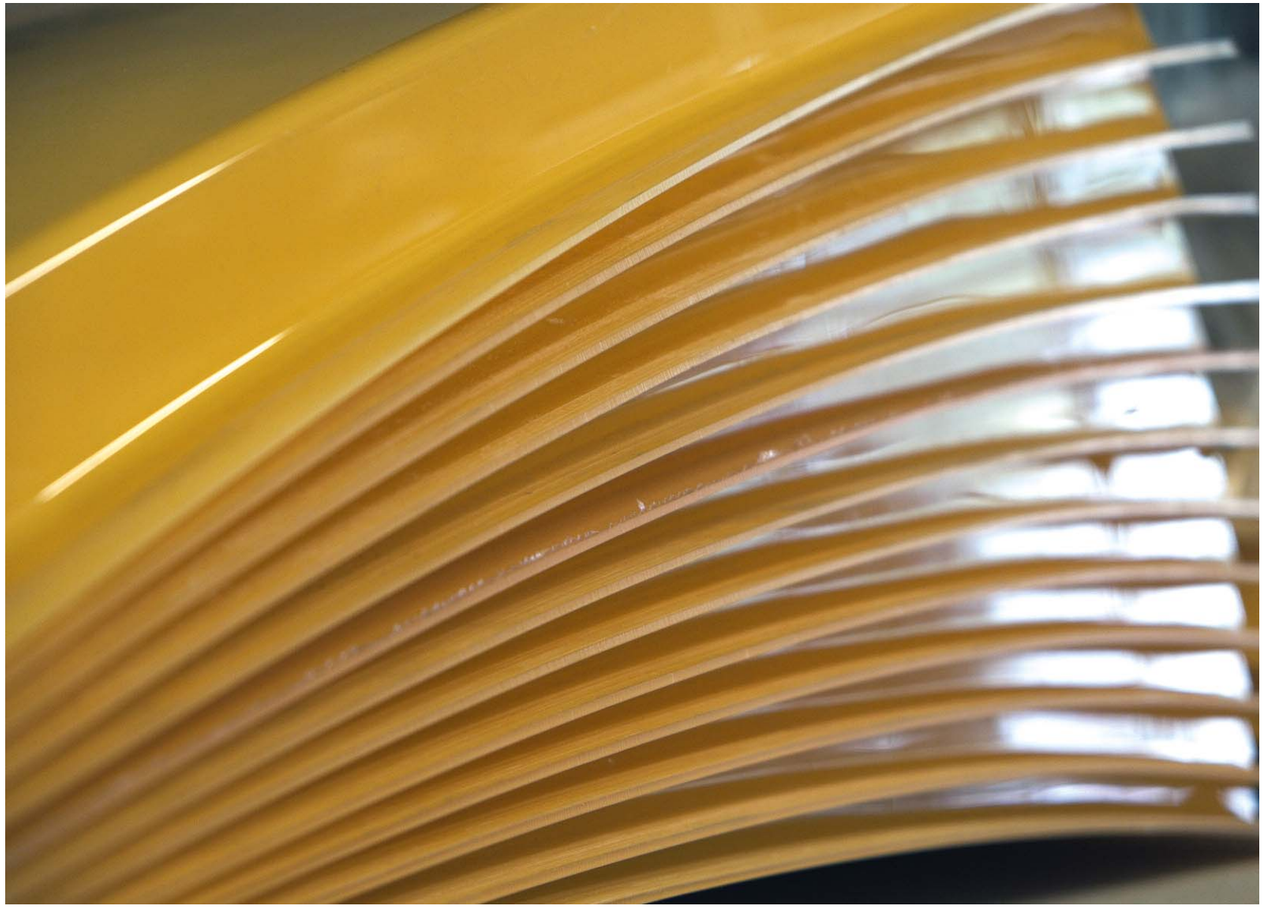
Die Wende, keiner hat geahnt, dass das kommt. Das ist wirklich überraschend für alle gewesen. Wir sind ja auch mit auf die Straße gegangen, um was zu verändern, aber eigentlich nicht, um die Grenzen zu öffnen. (...) Damit wollten wir einfach erreichen, dass wir frei sind, dass wir reisen können wohin wir wollen und dass die Firmen ordentlich unter privater Sache wieder arbeiten und nicht, so wie es war. Wir wollten eben einfach das System verändern. (...)

Also für mich persönlich, die ich schon vor der Wende privat war und auch heute noch bin, hat sich kaum was verändert. (...) Finanziell ging es uns vorher gut und jetzt auch. Noch! Wer weiß, wie es sich entwickelt, das weiß keiner. (...)

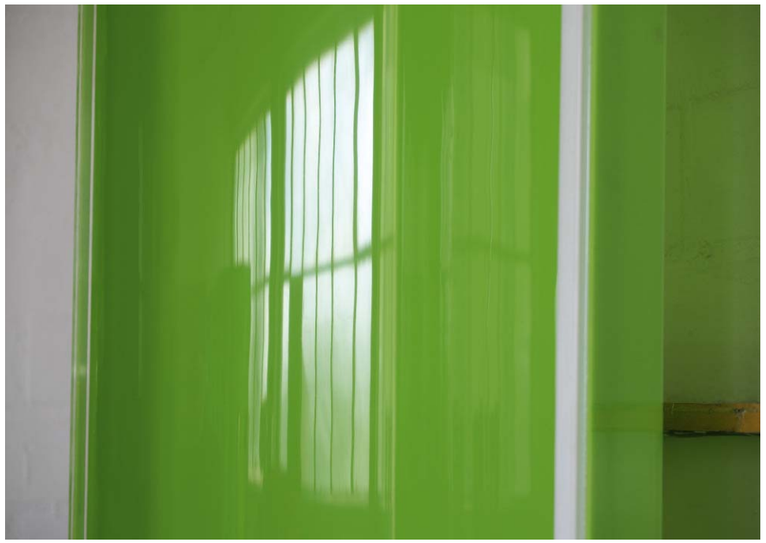
Aus dem Buch- und Ausstellungsprojekt
Klaus Dierßen / Ditmar Schädel
ANGESEHEN – in Ostdeutschland
Rasch Verlag Bramsche 1993

Aus dem Buch- und Ausstellungsprojekt
Klaus Dierßen, Ditmar Schädel
DANACH UND DANACH
Rasch Verlag Bramsche 1993/1995
Kodak Fotobuchpreis 1994

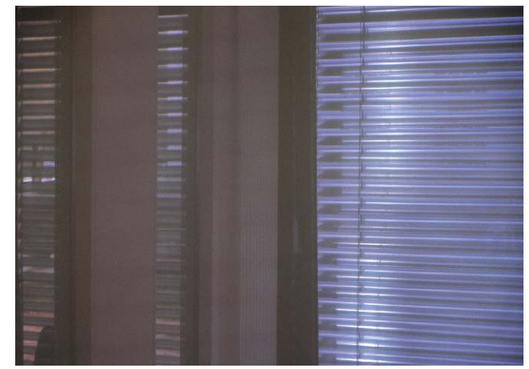
ZAUBERHAFT
je 100 x 100 cm
1993/95

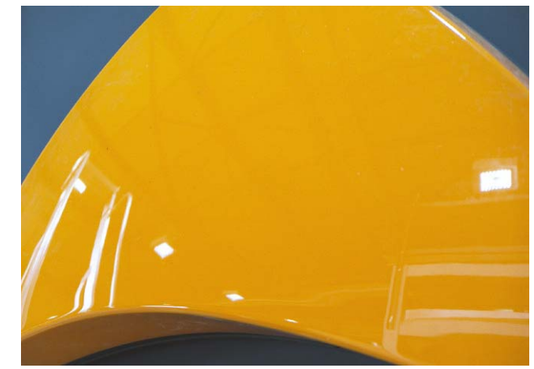


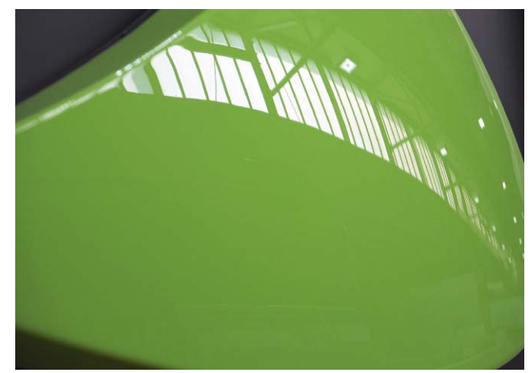
TRAF
40 x 60 cm
2016

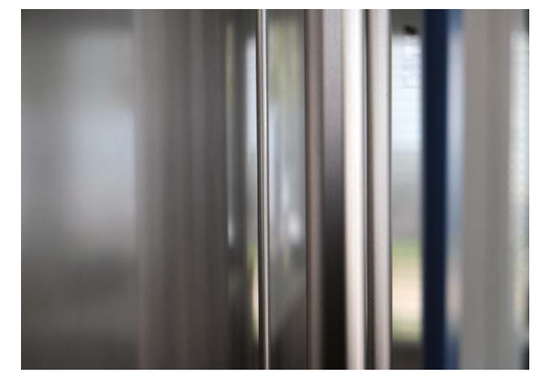


SPIF
PLAS





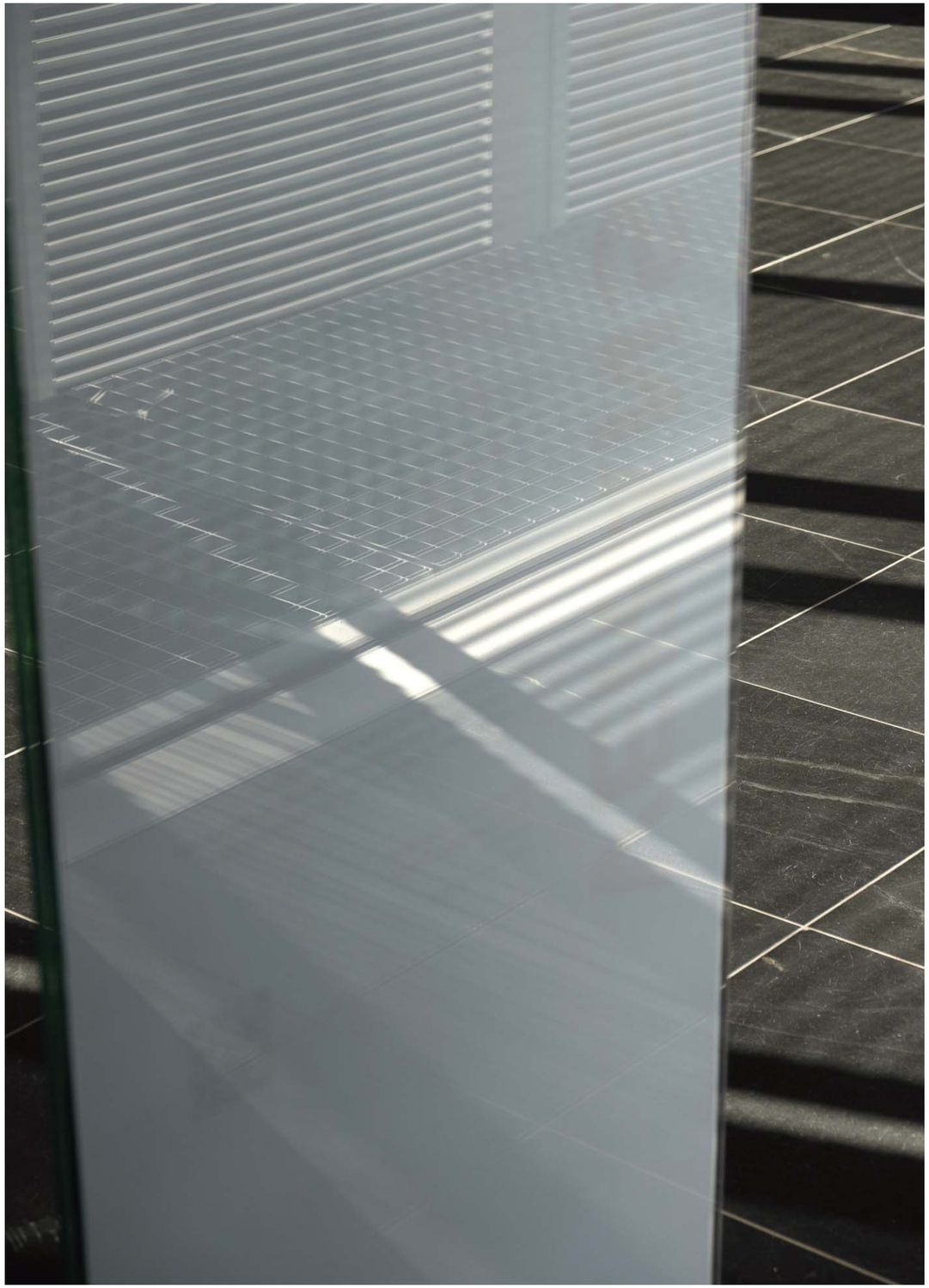




KALA JELI
BOF STAT

je 40 x 60 cm
2016

TODT | 2014
(Topographie des Terrors)

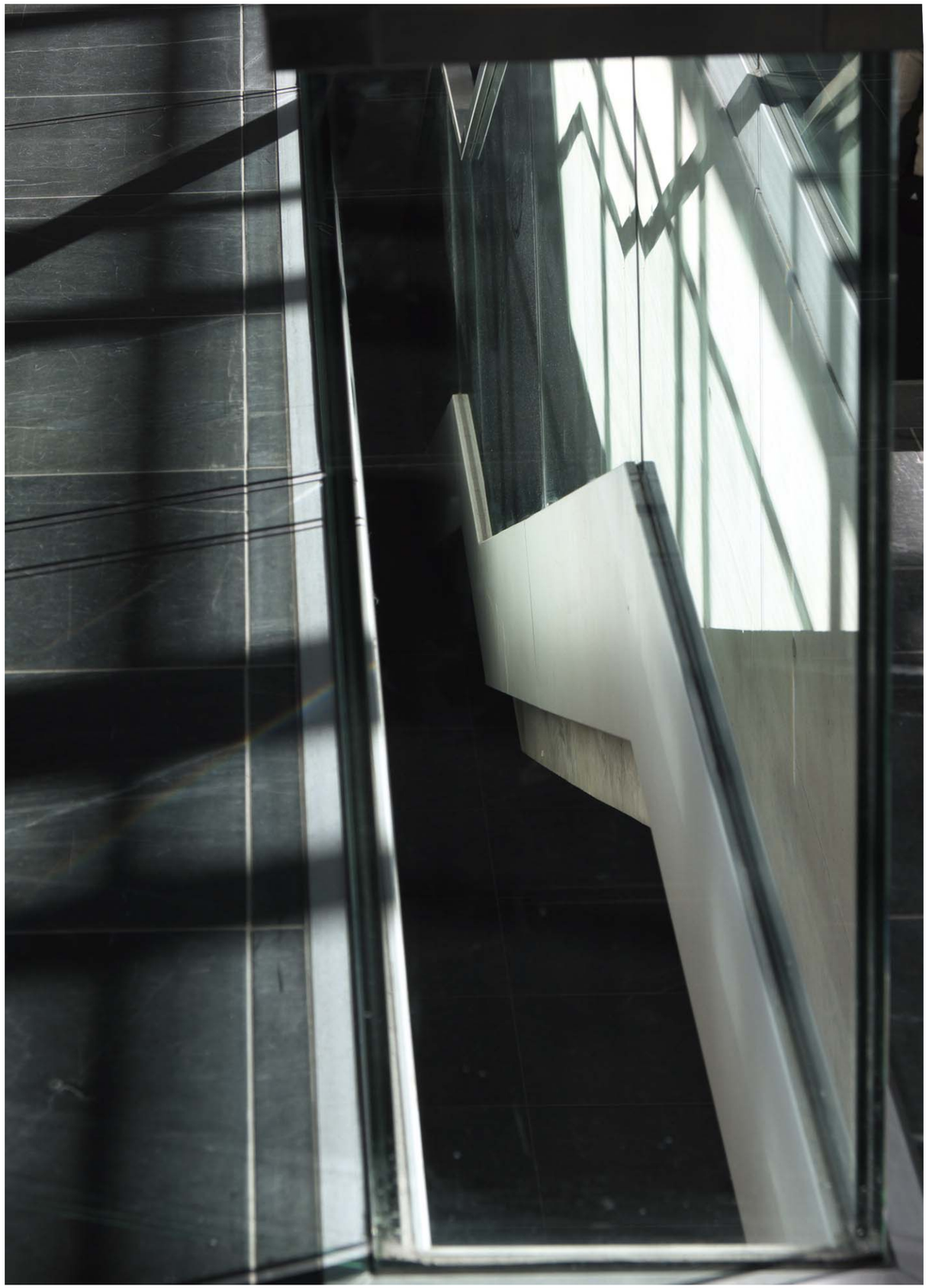


TODT 6 (10)
60 x 40 cm
2014

TODT 5 (10)
40 x 60 cm
2014

TODT 3 (10)
40 x 60 cm
2014

TODT 9 (10)
40 x 60 cm
2014



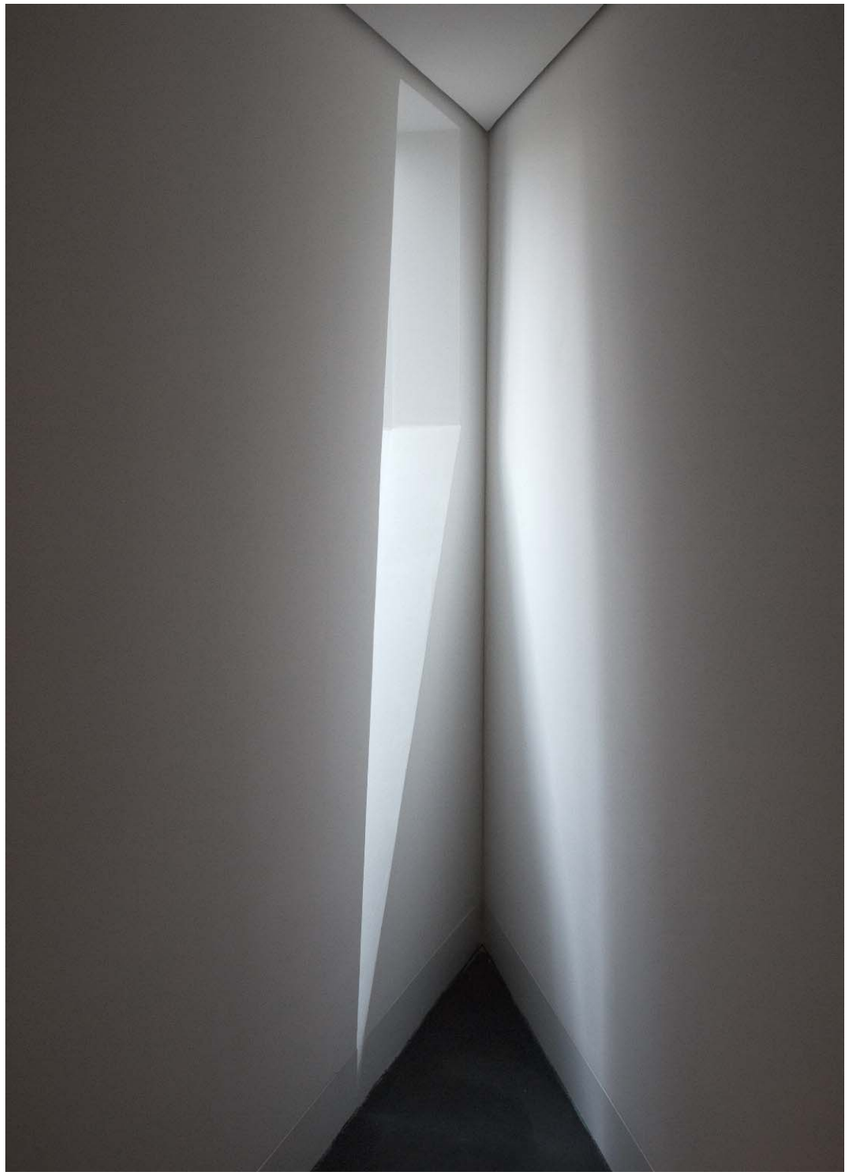
TODT 1 (10)
60 x 40 cm
2014

NAMEI
60 x 40 cm
2011

HAKU
60 x 40 cm
2011

MEZI
40 x 60 cm
2016

PAS
40 x 60 cm
2016



OSHA
60 x 40 cm
2012

GRUPPE 49 - EINE FOTOGRAFIERTE GENERATION
50 Fotografien von Klaus Dierßen
1999
Inkjetprints, Büttenpapier

Wandtableau, 150 x 300 cm
Leinenmappe, 31 x 30 cm
Buch, 23 x 31 cm
Faltkarten in Leinenschatulle, 12 x 22 cm
CD in Leinenschatulle, 18 x 20 cm

Klaus Dierßen

1949	geboren und lebt in Hildesheim
1970 - 1973	Studium Lehramt Bildende Kunst
1976 - 1982	Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig (Studium Kunstpädagogik und Freie Kunst) Grafik, Druckgrafik und Fotografie Staatsexamen, Meisterschülerdiplom bei Prof. Malte Sartorius
1977 - 2012	Dozent / Professor für Bildende Kunst und Fotografie Institut für Bildende Kunst und Kunstwissenschaft Studiengang Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis an der Universität Hildesheim

Bund Bildender Künstlerinnen und Künstler (BBK)
Künstlergruppe ‚arche' Hameln
Deutsche Gesellschaft für Photographie (DGPH)

Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen
Buch- und Katalogpublikationen
Vortrags- und Beratertätigkeiten
Werke in öffentlichen und privaten Sammlungen

WWW.KLAUSDIERSSEN.DE

Einzelausstellungen (seit 1991, Auswahl)

2018	Lyonel-Feininger Galerie. Museum für grafische Künste Quedlinburg Künstlerhaus Göttingen im Lichtenberghaus
2017	Kunstkreis Kloster Brunshausen, Bad Gandersheim imago Kunstverein Wedemark Kunstförderverein Schöningen
2016	Sezession Nordwest Wilhelmhaven
2015	Kunstkreis Holzminden Kunstverein Wunstorf
2014	BBK Artothek Klinikum Hildesheim
2013	Galerie 'arche' Hameln
2012	Meppener Kunstkreis
2009	Galerie im Stammelbachspeicher Hildesheim
2004	Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück, Felix-Nussbaum-Haus
2002	Galerie ‚arche' Hameln galerie barbara vogt / triennale der photographie Hamburg Museum für Photographie Braunschweig
2001	Kunstverein Salzgitter (Kat.)
1997	Cubus Kunsthalle Duisburg Schleswig-Holstein-Haus Schwerin Galerie der Gerhard-Mercator-Universität-Gesamthochschule Duisburg
1996	Städtische Galerie Nordhorn
1995	Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim Galerie ARCHE Hameln
1994	Kreismuseum Senftenberg Museum Ravensburg
1993	Kreismuseum Aschersleben Galerie der Bundesakademie für kulturelle Bildung, Wolfenbüttel Kunstverein Hildesheim
1992	Kreismuseum-Museum für Alltagskultur Peine Galerie für Fotografie, Rotenburg/W.
1991	Kunstkreis Meppen Galerie der Universität der BW, Hamburg Galerie im Künstlerhaus Hannover Kunstkreis Holzminden Landkreis und Kunstverein Hildesheim

ZUKUNFT
Radierung / Heliogravüre
9,5 x 13 cm, 1992

IMPRESSUM

Die Publikation erscheint zur Ausstellung:
Klaus Dierßen
Licht Raum Magie.
Fotografie | Fotografik
19.09.2018 – 07.01.2019

Herausgegeben von Dr. Christian Philipsen
in Verbindung mit Michael Freitag

LYONEL-FEININGER GALERIE
MUSEUM FÜR GRAFISCHE KÜNSTE
KULTUR STIFTUNG SACHSEN-ANHALT

Gefördert durch:
FÖRDERVEREIN LYONEL-FEININGER-GALERIE
Harzsparkasse

Lyonel-Feininger-Galerie
Museum für grafische Künste
Schlossberg 11, 06484 Quedlinburg
www.feininger-galerie.de

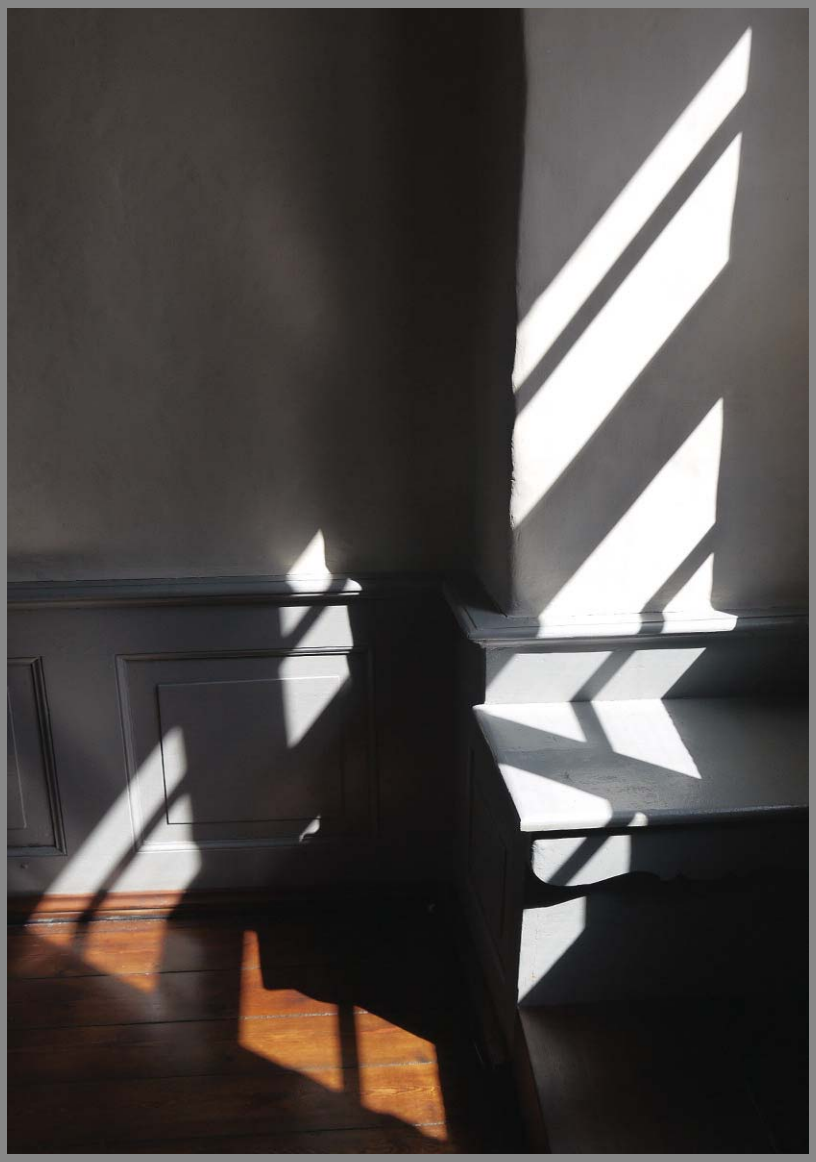
Ausstellung
Konzept: Michael Freitag

Katalog
Konzept: Michael Freitag, Klaus Dierßen
Redaktion: Michael Freitag, Klaus Dierßen
Gestaltung: Matthias Ramme, 300 gramm | Atelier für grafische Medien
Druck: Quedlinburg Druck GmbH
Reproduktionen: Klaus Dierßen
Text: Dr. Bettina Uhlig
Professorin für Kunstpädagogik und Didaktik der Bildenden Kunst
an der Stiftung Universität Hildesheim

Abbildungen:
Titel: TODT 4 (10), 60 x 40 cm, 2014
Rückseite: NAHOLI, 60 x 40 cm, 2011

Kulturstiftung Sachsen-Anhalt.
Vertretungsberechtigt: Dr. Christian Philipsen, Vorstand/Generaldirektor der Kulturstiftung Sachsen-Anhalt;
Aufsichtsbehörde: Staatskanzlei und Ministerium für Kultur des Landes Sachsen-Anhalt,
Hegelstraße 40–42, 39104 Magdeburg.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechts ist ohne Zustimmung der Herausgeber unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Einspeicherung und die Verarbeitung in elektronischen Systemen. Die Herausgeber haften nicht für Schäden, es sei denn, dass ein Schaden durch Vorsatz oder grobe Fahrlässigkeit seitens der Herausgeber verursacht wurde.

© 2018 Kulturstiftung Sachsen-Anhalt
Leitzkau, Am Schloss 4, 39279 Gommern
www.kulturstiftung-st.de
© Klaus Dierßen

ISBN: 978-3-96502-000-9