

Joachim Richau

FRAGMENT

oder die Gegenwart des Zweifels

KEHRER

DIE PROVOKANTE AURA DES ZEITLOSEN

Als 1989 in Deutschland die Mauer fiel, begann Joachim Richau, der die ostdeutsche Staatsbürgerschaft besaß, seine regelmäßigen Arbeitsaufenthalte in Skandinavien. Nach ersten Erkundungen in Norwegen reiste er bald nach Schweden. Er hatte sich dort seit Mitte der 1990er Jahre verstärkt mit Strukturen des landschaftlichen Raums auseinandergesetzt, ab Anfang der 2000er Jahre fotografierte er nur noch in dem Land, das für lange Zeit seine zweite Heimat werden sollte. Mehr als zehn Jahre, von 2005 bis 2016, hatte Richau ein Atelier in der Waldhütte seines Freundes Sten Olsson, weit entfernt von bewohnter Gegend, wohin er jedes Jahr zu mehrmonatigem Arbeiten reiste. Dort entstanden neben unzähligen Bildfolgen und Einzelbildern auch sämtliche Aufnahmen des Zyklus *FRAGMENT oder die Gegenwart des Zweifels*.

„In Schweden war ich zu Hause in der Fremde. Ich war dort viel näher bei mir als je zuvor“, so Richau. „Fern dem Vertrauten fühle ich mich wohl, bin ich ruhig. Und in der Ferne habe ich Distanz zum Gegenstand.“ Noch betonter als in seinem früheren Werk ist bei den in Schweden entstandenen Arbeiten der Zustand des Unterwegsseins das bestimmende Element, das ihm erlaubt, sich berühren zu lassen und seiner Wahrnehmung ein Bild zu geben. Dabei ist auch ihm klar: Reisen gibt keine Antworten, sondern bringt nur neue Fragen hervor.

Ein wesentliches Merkmal des fotografischen Werkes von Joachim Richau ist die seit jeher enge Verwobenheit von künstlerischer und privater Biografie. Auch Anfang, Mitte und Ende des Zyklus *FRAGMENT* sind bestimmt von einer Chronologie existentieller Einschnitte in seinem Leben, die diesen Bildern zwar innewohnt, die sich aber erst erschließt, wenn man die biografischen Hintergründe kennt. *ROST IS I* entstand nach seiner Krebserkrankung 2005. *STEN BROTT I* war 2010 die erste Arbeit nach dem Tod seiner Tochter. *SVART IS I* entstand 2016 am Tag, an dem sein schwedischer Freund starb. Dennoch werden diese Hintergründe nicht zum Thema. Eingeschrieben in die Bilder sind sie allemal. Die Bildfolge in diesem Buch beginnt mit einer Steinwand, deren Spiegelung im Wasser ein Kreuz zeichnet — eine Hommage an den Freund. Sie endet mit einem schneebedeckten Steinblock, der einem Sarkophag gleicht — ein Monument für seine Tochter. Zwischen diesen Seiten liegt das Leben.

Richaus Dasein in Schweden hatte für ihn nichts Besonderes, so anstrengend und mitunter gefährlich sein Arbeiten dort auch war. Für ihn war es völlig natürlich, im Winter in einem Waldhaus ohne Strom und Wasser zu leben, nachts tief im Schlafsack verborgen, tagsüber bei bis zu minus dreißig Grad unterwegs. Er hat die Situation als vollkommen adäquat zu seiner künstlerischen Intention empfunden. In Schweden zu leben bedeutete für ihn nicht Rückzug, sondern Hinwendung zu sich selbst. Erst dieser Lebensraum ermöglichte ihm ein Höchstmaß an künstlerischer Versenkung, Kontemplation und Konzentration mit dem Ziel, die Bilder zu sich finden zu lassen. „Ich fühle ohnehin keine Trennung zwischen Natur und mir, und in Schweden erfüllt sich das. Die Behauptung einer Trennung Mensch/Natur halte ich für zeitgeistigen Unsinn. Der Mensch kommt aus der Natur und geht in die Natur“, sagt Richau. Seine intensive, unmittelbare und langjährige Auseinandersetzung mit der Struktur der Landschaft war zwingende Voraussetzung, um diese Bilder zu erschaffen.

Der Künstler bezeichnet seine langsame Arbeitsweise als „meditativ-forschende Sammlungs-tätigkeit“. Das heißt: Warten, situativ agieren, abhängig vom Wetter, immer wieder die gleichen Orte aufsuchen, vieles fotografisch skizzieren, das wieder gelöscht wird. Richau war bestimmt zehn Mal in dem achtzig Kilometer von seiner Basis entfernten Steinbruch in Mångsbodarna, bevor *STEN BROTT* entstand (und später *BLOCK*, *STEN VIT*, *STEN RÖD* und *MASSIV*). Irgendwann wusste er: heute ist der Tag. Der Schnee war in der Sonne des Vortages angetaut und nach einem Temperatursturz wieder blitzartig gefroren. Nun lag er wie dicke Schlagsahne mit kristallinen Kanten auf den Felsen.

Richau war schon immer der Gesellschaft etwas außen vor, völlig autark, ein wenig menschenscheu, schüchtern, an sich selber zweifelnd. Beginnend in den frühen 1980er Jahren hatte ihm ein großväterlicher Freund Skandinavien nahe gebracht. Er las bei ihm Knut Hamsun, später die Schweden Gunnar Ekelöf, Tomas Tranströmer, Lars Gustafsson. Am meisten beeinflusst hat ihn Per Olov Enquists Autobiografie *Ein anderes Leben*. Wie dieser macht auch Richau sein eigenes Leben zum Gegenstand künstlerischer Auseinander-setzung. Seine Bilder sind visuelle Metaphern existentieller Zustände. Mehr noch als seine vorherigen, weniger abstrakten Serien kann man *FRAGMENT* als Selbstporträt verstehen. „Wenn ich ein Bild mache, meine ich, im Hier und Jetzt zu sein. Ich mühe mich, dieses Anwesend-Sein im Viereck des Bildes wiederzufinden. Letztlich ist das alles nur der vergeb-liche Versuch, den Klang eines Tages in die Ewigkeit zu retten. Aber das Bild entsteht aus Gestern und Morgen – der Moment bedeutet nichts.“

Beeinflusst und angeregt wurde Richau von vielen seiner Zunft – gefolgt ist er keinem. Bestärkt und ermuntert hingegen wurde und wird er seinem Bekunden nach auch von Alfred Ehrhardt, dessen Werk er 2010 entdeckte. Nicht nur Ehrhardts abstrakte Landschaftsdetails von Sandstrukturen im Watt oder isländischen Lavaformationen, sondern vor allem dessen auf wenige Bildelemente reduziertes malerisches und zeichnerisches Werk hat ihn ermutigt, seinen Weg in Richtung Abstraktion weiter zu verfolgen. Kein Wunder, wenn auch die radikale Konsequenz eines Künstlers wie Detlef Orlopp bei ihm einen starken Eindruck hinterlässt. Auch sein Werk benötigt die Erfahrung des wiederholten Sehens. Jedes Bild korrespondiert mit dem nächsten, in der vergleichenden Anschauung tritt ihr struktureller Aufbau hervor. Man muss diesen Bildern Zeit geben, damit sie sich entfalten können.

Im Wort „Fragment“ klingt etwas Verletzliches, Feines, Zartes an. Eine Fragmentierung geht mit einem Bruch einher. In einem Steinbruch wird Stein fragmentiert. Vom Menschen geöffnet oder durch Erosion frei gelegt, kann man dort ins Innere des Berges schauen. Gestein bewegt sich, Sedimentschichten verschieben sich. Man schaut ins Innere des Ichs. In *STEN RÖD* sind die Bruchstellen mit Moos und Flechten überwachsen. Die Natur ist zeitlos. Der Steinbruch ist Sinnbild für die Verletzlichkeit des Massiven, des scheinbar Unverrück-baren, des vorgeblich Starken – und in diesem Sinne auch Ebenbild des zwei Meter großen Künstlers, der dennoch nichts von einem Monolith hat. Seine Fragilität und Sensibilität sind genauso wie die Brüche, derer es in seiner Biografie viele gibt, diesen Bildern immanent.

Aber die an der Oberfläche sichtbaren Kanten, Scharten und Kratzer zeugen nicht allein von menschlichen Eingriffen und natürlichen Metamorphosen. Die grafisch abstrakte Reduktion, kompositorisch harmonische Perfektion und farbliche Zurückhaltung ist auch schlicht von immenser Schönheit.

Bestimmend in diesen Bildkompositionen ist die Dualität zwischen einer annähernd opaken Oberfläche einer mehrschichtigen Schneedecke und dem darunter liegenden rotbraunen Gestein. Dabei ist das Ziel nicht die Dokumentation konkreter Orte. Vielmehr erreichen die zum Teil extremen Nahaufnahmen von Eisoberflächen oder Steinwänden eine Abstraktion, die das jeweilige Bildsujet jeglichem zeitlichen und räumlichen Kontext enthebt. Joachim Richaus Aufnahmen oszillieren an der Grenze zwischen Figuration und Abstraktion und entfalten eine malerische Wirkung.

Die Abstraktion, die mit der Fragmentierung des Blicks einhergeht, gründet auf einer Verweigerung jeder Form von Zeitgeist. Für Richau ist das Eindringen des genuin Journalistischen ein Fluch der zeitgenössischen Fotografie. Ihm geht es nicht um ein Thema, sondern um das Bild als solches. Für ihn ist der Bildgegenstand nicht der konkrete Steinbruch, sondern die „absolut selbstverständliche Erhabenheit der Natur als Ort menschlichen Lebens“. Seine minimalistischen Naturfragmente sind in langem Arbeitsprozess reduzierte Konzentrate, die eine provokante Aura des Zeitlosen umgibt. Sie bilden ein poetisches Bildreservoir, das mit Assoziationen gefüllt werden kann. Unser Blick klammert sich an Steinhänge, durchforstet Strukturen von Gesteinsformationen, tastet das Raster aus horizontalen und vertikalen Sedimentlinien und Bohrlöchern ab, wandert über Risse, Furchen, Ritzen, Spalten, Klüfte und gräbt sich in Schneewehen und Eisformationen. Dann aber findet er räumliche Orientierung, wenn sich Vegetation auf die Steine legt, die Sonne starke Schlagschatten wirft und der Himmel nicht nur graue Flächen bietet, sondern auch Wolken erkennen lässt. Zwischen Distanz und Nähe gewinnt das Detail die Oberhand.

Richaus letztes Künstlerbuch im *ex pose* verlag trug den Titel *weiss*, ein Topos, der seit Jahren seinem Gesamtwerk zugrunde liegt. *weiss* bedeutet vollkommene Freiheit von einem Thema. Es bedeutet Unschuld, Reinheit und Anfang. *weiss* bezeichnet das Ideal einer größtmöglichen Reduktion. *weiss* ist das Dilemma des Malers, der vor der leeren Leinwand steht. *weiss* ist die größte Herausforderung. „Wenn mich *weiss* als Zustand interessiert, als bildliches Ziel, dann muss ich auch in Kauf nehmen, dass es kalt wird“.

Nach dem Tod seines Freundes Sten Olsson im April 2016 verließ Joachim Richau sein Atelier im Waldhaus. Nun – ortlos in der zweiten Heimat – beginnt etwas Neues, ein anderes Unterwegs-Sein und Sich-Finden-Lassen im Norden. Man kann sich gut vorstellen, warum Richau plant, in Schneestürmen zu fotografieren. Das Fragment versinkt in der Leere, und der Fantasie ist freier Lauf gelassen.

Christiane Stahl, Alfred Ehrhardt Stiftung Berlin, März 2017

THE PROVOCATIVE AURA OF TIMELESSNESS

After the Berlin Wall fell in 1989, Joachim Richau, then a citizen of East Germany, began making regular work visits to Scandinavia. Following initial explorations in Norway, he soon travelled to Sweden, where, since the mid-1990s, he began analysing structures of the landscape. Beginning in the early 2000s, he photographed exclusively in this country, which, for quite some time, would become his second home. For more than ten years, from 2005 to 2016, Richau had a studio in the forest cabin of his friend Sten Olsson, far away from any inhabited regions, and returned there to work for several months each year. In addition to countless series and individual pictures, all photos from the work complex *FRAGMENT or The Presence of Doubt* were shot there.

'In Sweden, I was at home in a foreign place. There, I was much closer to myself than ever before,' Richau recalls. 'Far away from my familiar surroundings, I feel comfortable; I am calm. And at this faraway place, I maintain a distance to my subject.' More accentuated than in his earlier works, for those shot in Sweden the state of being itinerant is the determining factor, which enables him to let himself be touched and visualise his perception. It is nevertheless clear to him that travelling itself provides no answers, but rather always only leads to new facets of the same questions.

An essential characteristic of the photographic work of Joachim Richau is the long-established, close interconnection of his artistic and private biographies. The beginning, middle, and end of the *FRAGMENT* work complex are also determined by a chronology of existential turning points in his life, which is inherent in these pictures, but only reveals itself when one has knowledge of the respective biographical background. *ROST IS I* was created after his bout with cancer in 2005. In 2010, *STENBROTT I* was the first work he made after the death of his daughter. *SVART IS I* was shot in 2016, on the day his Swedish friend died. Nevertheless, these backgrounds are not the themes – even though they are of course inscribed into the pictures. The sequence of images in this book begins with a stone wall, the reflection of which in the water creates a cross – an homage to his friend. It ends with a snow-covered block of stone reminiscent of a sarcophagus – a monument for his daughter. Between these pages lies life.

Richau's presence in Sweden was nothing special to him, even though his work there was strenuous and at times also dangerous. For him, it was completely natural to live during the winter in a forest cabin without electricity and running water – hidden deep within his sleeping bag at night and underway during the daytime in temperatures of up to minus thirty degrees. He experienced the situation as completely suitable to his artistic intention. For him, living in Sweden did not mean withdrawal from, but rather a turning towards his own self. This living environment enabled him to experience maximum artistic immersion, contemplation, and concentration, with the goal of allowing the images to find themselves.

'I don't feel a separation between nature and myself anyway, and in Sweden this becomes fulfilled. I consider the assertion of a separation between humankind and nature to be contemporary nonsense. Mankind comes from nature and goes into nature,' Richau explains.

His intensive, direct, and long-standing analysis of the structure of the landscape was an essential precondition for the creation of these pictures.

The artist describes his slow working method as a 'meditatively explorative collecting activity'. This means: waiting, acting in accordance with the situation, being dependent on weather, continuously returning to the same places, making photographic sketches of many things, which are then only deleted again. Richau visited the stone quarry in Mångsbodarna, eighty kilometres away from his base, at least ten times before he created *STEN BROTT* (and later *BLOCK*, *STEN VIT*, *STEN RÖD*, and *MASSIV*). At some point, he knew: Today's the day. The snow had thawed in the sun of the previous day and, following a sudden drop in temperature, once again froze in a flash. It now covered the rocks like thick whipped cream with crystalline edges.

Richau was always somewhat detached from society, completely autonomous, somewhat reclusive, shy, prone to self-doubt. In the early 1980s, a grandfatherly friend introduced him to Scandinavia. He read Knut Hamsun, and later the Swedes: Gunnar Ekelöf, Tomas Tranströmer, Lars Gustafsson. What influenced him the most was Per Olov Enquist's autobiography *A Different Life*. Like him, Richau made his own life the subject of his artistic exploration. His pictures are visual metaphors for existential states. Much more than his previous, less abstract work complexes, *FRAGMENT* can be understood as a self-portrait. 'When I make a picture, I feel as though I am in the here and now. I struggle to once again find this sense of being present in the rectangle of the picture. In the end, it is all just a futile attempt to rescue the sound of a day into eternity. But the picture is comprised of yesterday and tomorrow – the moment means nothing.'

Richau was influenced and inspired by many of his craft – yet he followed no one. Then again, he admits that was and continues to be reassured and encouraged by Alfred Ehrhardt, whose work he discovered in 2010. Not only Ehrhardt's abstract details of sand structures in the tideland or Icelandic lava formations, but especially his paintings and drawings, reduced to only a few pictorial elements, encouraged him to continue to follow his path towards abstraction. It is thus no surprise that the radical consistency of an artist such as Detlef Orlopp also left a strong impression on him. For Orlopp as well, the classical pictorial genre of 'landscape' is not really applicable. His work also requires the experience of repeated seeing. Each picture corresponds with the next; in comparison with each other, their respective structural composition becomes evident. One has to give these pictures time for them to reveal themselves.

The word 'fragment' has something vulnerable, fine, delicate about it. Fragmentation is accompanied by a break. In a stone quarry, rock is fragmented. Opened by man or exposed by erosion, here one can see into the interior of a mountain. Rocks move, sedimentary layers shift. One looks into the interior of the self. In *STEN RÖD*, the breaks are covered in moss and lichen. Nature is timeless. The quarry is a symbol for the vulnerability of the massif, of the ostensibly unshakable, the purportedly strong – and in this sense also an image of the two-

metre-tall artist, who nevertheless has nothing monolithic about him. His fragility and sensitivity are – just like the breaks, of which there are many in his biography – inherent to these pictures. But the ridges, nicks, and scratches visible on the surface are not only evidence of human interventions and natural metamorphoses; the graphically abstract reduction, compositionally harmonious perfection, and reserved colouring are also extremely beautiful.

A determining factor of these compositions is the duality between the nearly opaque surface of the multi-layered blanket of snow and the red-brown stone underneath this. Nevertheless, the goal is not a documentation of concrete sites. On the contrary, the in some cases extreme close-ups of ice surfaces and walls of rock achieve a level of abstraction which divests the respective subject of any temporal and spatial context. Joachim Richau's photographs oscillate between figuration and abstraction and have a painterly effect.

The abstraction that accompanies the fragmentation of the gaze is based on a rejection of any form of *zeitgeist*. For Richau, the infiltration of the genuinely journalistic is the bane of contemporary photography. He is not interested in a theme, but rather in the image as such. For him, the subject of the picture is not the stone quarry, but rather the 'absolutely self-evident sublimity of nature as a place of human life.' His minimalist fragments of nature are concentrates that have been reduced as part of an extended working process and which are surrounded by a provocative aura of timelessness. They form a poetic reservoir of images that can be filled with associations. Our gaze clings to stone escarpments, combs through structures of rock formations, palpates the raster of horizontal and vertical sedimentary lines and boreholes, wanders over fissures, furrows, cracks, crevices, and chasms, and burrows into snow drifts and ice formations. Nevertheless, it finds orientation when vegetation covers the stones, the sun casts strong shadows, and the sky not only offers expanses of grey but also some clouds. Between distance and closeness, the detail gains the upper hand. The monumental fragment is evidence of the artist's respect for his subject.

Richau's last artist book, published by ex pose verlag, is titled *weiss (white)*, a topos that has been at the heart of his oeuvre for many years. White means total freedom from a theme. It means innocence, purity, and beginning. White describes the ideal of the greatest possible reduction. White is the dilemma of the painter who stands in front of a blank canvas. White is the greatest challenge. 'If white interests me as a condition, as a pictorial objective, then I must also take into account that it will be cold.'

After the death of his friend Sten Olsson in April 2016, Joachim Richau left his studio in the forest cabin. Now – placeless in his second home – something new will begin, a different state of being itinerant and of finding himself in the North. One can easily imagine why Richau plans to shoot photographs in snow storms. The fragment sinks into the void and fantasy is given free reign.

Christiane Stahl, Alfred Ehrhardt Stiftung Berlin, March 2017

HETEROGENE HOMOGENITÄT

STEN RÖD – Bilder zerfurchter Steinformationen – zu einem Triptychon zusammengeführt. Die einzelnen Ebenen so ins Bild gesetzt, dass sie ihre ursprüngliche Tiefe verlieren und gleichsam an die Oberfläche drängen. Es existiert kein Vorder-, Mittel-, Hintergrund. Die Komposition einer klassischen Landschaftsfotografie wird fallen gelassen, um ein Bild zu schaffen, das jenseits des fotografisch Aufgenommenen nicht erklärend auf Weiteres verweist. Es ist der fokussierte Blick, der aus dem Ganzen das subjektiv Wesentliche herauskristallisiert. Die Bildgründe zu einer Fläche verschränkt, setzen sich die komplementär angelegten Farben rot und grün der Steine und des Moores deutlich voneinander ab, um sich gleichzeitig ausgewogen zusammenzufügen. Die Bildform des Triptychons ist seit jeher darauf angelegt, eine Erzählung zu entwickeln. In seinem Ursprung, dem klassischen Altarbild, sind es stets die Seitenteile, die auf das Mittelbild hinweisen. Ein derart narrativer Aufbau ist hier nicht zu erkennen. Vielmehr ist es die Konzentration auf das einzelne Bild, durch seine serielle Anordnung jedoch wird eine Blickverschiebung ermöglicht.

Spricht man über Fotografie im Allgemeinen und über den Reiz, der sie bestimmt und ihren Kern ausmacht, stößt man immer wieder auf die beiden Antipoden, die ihren Rahmen definieren: das enge Wechselverhältnis und Spiel zwischen objektiv und subjektiv. Es sind diese beiden extremen Auffassungen zwischen unterschiedlichsten fotografischen Bildsprachen. Durchweg findet man Gegensatzpaare und Dichotomien, zwischen denen das fotografische Feld definiert wird; sei es dokumentarische Fotografie im Unterschied zu subjektiver Fotografie oder künstlerische Fotografie in ihrem Gegensatz zur angewandten Fotografie.

Was haben diese Gedanken mit dem fotografischen Werk von Joachim Richau zu tun? Was haben sie zu tun mit *STEN RÖD* und den anderen Arbeiten seines jüngsten Werkkomplexes *FRAGMENT oder die Gegenwart des Zweifels*? Sie sind die Grundlage, die Folie, vor der sein gesamtes, fast vierzig Jahre währendes künstlerisches Schaffen betrachtet und reflektiert werden kann und sie sind hilfreich, die jüngeren Bilder darin einzuordnen.

Als Autodidakt hat Joachim Richau 1979 mit dem Fotografieren begonnen, seit 1983 ist er freischaffend tätig. 1984–1987 waren seine Lehrjahre. Beerfelde – ein kleines ostdeutsches Dorf in Brandenburg. Immer wieder fährt Joachim Richau in diesen Jahren dorthin, nähert sich dem Ort, den Menschen. Die Kamera ist hier Mittel zum Zweck: um das Fremde zu erkunden und gleichermaßen die eigenen künstlerischen Intentionen zu erproben. Entstanden sind Bilder, die, klassischen sozialdokumentarischen Fotografien gleich, das dortige Leben widerspiegeln; nicht moralisierend, nicht wertend. Die Kamera wird zwar als objektives Aufzeichnungsmittel verwendet, die Bilder vermitteln aber jenseits jeder Stereotypisierung die subjektive Erfahrung des Künstlers. Die Fotografierten und der Fotograf gehen Hand in Hand, sind gleichwertiger Bestandteil der Erzählung.

Es folgen zwei weitere Projekte: *Berliner Traum* sowie *Land ohne Übergang – Deutschlands neue Grenze*. Auch diese Bildfolgen sind Studien, die sich scheinbar dokumentarisch dem Fremden, dem Umbruch widmen. Im Unterschied zu *Bilder aus Beerfelde* liegt der Fokus jedoch nicht mehr auf der Darstellung des Menschen. Vielmehr tritt jetzt das Auge des

Fotografen, sein persönlicher Blick als gestalterisches Element noch deutlicher zu Tage. *Berliner Traum* ist eine Sammlung von Fotografien aus den Jahren 1986–1990, die das Gefühl der „bleiernen Schwere“ der letzten Jahre im ostdeutschen Staat in radikal subjektiven Bildern reflektiert, dann aber – nach dem Fall der Mauer – auch zu einem Zeugnis des Verlierens, des Orientierens, des existentiellen Umbruchs wird. Diese Aufnahmen entstehen zum größten Teil nicht mehr in der DDR, sondern auf Reisen. Der Blick auf das Fremde gibt dem Künstler die Freiheit, das eigene Suchen ganz direkt zu zeigen. Durch die Arbeit an diesen Bildern entdeckt Richau für sich auch den Kern seiner künstlerischen Arbeitsweise, dessen, was sie unabhängig jeder Motivik für ihn bedeutet: „Es ist egal, wo und was ich fotografiere, ich fotografiere immer mich.“ In *Berliner Traum* zeigt sich sein äußerst subjektives Verständnis des fotografischen Mediums und des Bildes; was sich in *Beerfelde* bereits angekündigt hatte und was sich durch sein gesamtes weiteres Werk zieht.

So auch in *Land ohne Übergang – Deutschlands neue Grenze*, einer weiteren Bildfolge des ersten Werkkomplexes *HORIZONT oder die Illusion der Fremde*. Im Gegensatz zu den vielen Fotografen, die in diesen Jahren die Reste der innerdeutschen Grenze ablichten, zieht es Richau an die zwischen Polen und Deutschland – die neue Ostgrenze des Landes. Entstanden sind visuelle Fundstücke, die noch einmal die unheimliche Atmosphäre des soeben zu Ende gegangenen kalten Krieges heraufbeschwören, aber auch hoffnungsvoll mahnende Fragen nach künftigem Umgang mit den Nachbarn implizieren: abgebrochene Brücken, versperrte Übergänge, zugeschüttete Bahngleise – detaillierte Blicke auf Stacheldraht und Panzersperren ebenso wie auf scheinbar friedliche Naturlandschaften.

Etwa Mitte der 1990er Jahre zeigt sich eine Veränderung in Joachim Richaus Bildsprache: *Lenas Küche* sowie *Schwarzer Morgen – Lachender Tag*, die ersten beiden Teile des zweiten Werkkomplexes *STAMMBUCH oder die Irritation der Erfahrung*, an dem er zwanzig Jahre lang arbeitet. Das mit der Kamera Aufgezeichnete tritt in den Hintergrund und die narrativen Elemente und Möglichkeiten des fotografischen Bildes werden kritisch befragt. Der stete Wandel sowohl der Bildfindungen als auch der technischen Mittel manifestiert sich nunmehr als künstlerisches Prinzip. *Lenas Küche* – entstanden 1994 auf der bis kurz zuvor von den sowjetischen Streitkräften besetzten Insel Küstrin in der Oder – Bilder, die das fotografierte Objekt bis zur Unkenntlichkeit auflösen. Der Fokus liegt auf dem winzigen Detail, im direkten Zugriff mit der Technik des Polaroids; die Fixierung des Blicks, bevor dieser das eigentliche Objekt erfasst hat. Erinnerungsarbeit in höchst präziser Form.

Detailaufnahmen aus seinem persönlichen Umfeld, die in ihrer Zusammenstellung als Bildfolge eine atmosphärisch sehr dichte Geschichte erzählen, finden sich in *Schwarzer Morgen – Lachender Tag*. Dies ist Joachim Richaus erste Arbeit, in der das Einzelbild zurücktritt und erst in der Blockbildung mit anderen seine Bedeutung erhält. Die tiefschwarzen Fotografien zeugen von großer Nähe; Versatzstücke der Intimität; Gesichter in Nahaufnahme, die Augen im Schwarzen verborgen oder durch Unschärfe und Anschnitt unkenntlich; undefinierbare Kanten und Flächen; ein Wasserstrahl, eine Spinne im Lichtstrahl; alles ein Festhalten des Blicks, der Begegnungen.

Viel lichter sind die Momente in *heim suche*, für Joachim Richau sein persönlichster Zyklus. Auch hier tritt das Einzelbild in ein Spannungsverhältnis zu den umgebenden, findet in ihnen seine Ergänzung, seinen Gegenpart, seine Stärkung. Alles scheint eine Suche nach Herkunft zu sein, in Bildern, die das eigene Umfeld und den Ursprung des eigenen Seins eruieren. Porträts seiner Eltern werden mit Landschaftsdetails in Beziehung gesetzt. Ein Grenzpfiler, ein Sprung in der Fensterscheibe, Spuren im Sand und Markierungen an Bäumen werden auf ihre strukturelle Analogie zu den Gesichtern befragt.

weiss: Joachim Richau wendet sich nun endgültig dem Außenraum zu. Dies ist auch die erste Arbeit, in der er die – nunmehr schwedische – Landschaft zum Bildgegenstand macht. Diese wird allerdings nicht in ihrer Gesamtheit wiedergegeben. Richaus Intention ist es nicht, den landschaftlichen Raum in seiner Komplexität zu erfassen. Vielmehr ist es ein konzentrierter, sezierender Blick, der den Fokus auf strukturelle und bildstiftende Formen legt und sich durch das Bild selbst zu erkennen gibt.

Zwei Bildgruppen fallen aus Richaus Gesamtwerk scheinbar heraus: *transit* (2005–2008) und *desaster* (2009–2010). Beide entstanden – im Gegensatz zu seinen sonst eher langfristig erarbeiteten Zyklen – als sehr direktes Reagieren auf einschneidende Ereignisse in seinem Leben, vergleichbar mit *Lenas Küche* fast zwanzig Jahre zuvor. Skizzenhaft und tagebuchartig finden wir hier die Fixierung des Sehens im Moment, das den Zufall zulässt und – insbesondere in *transit* – nicht das eine, gültige Bild zum Ziel hat, sondern die Vergewisserung der eigenen Existenz. Beide Arbeiten sind dennoch von großer Bedeutung in seinem Werk, sind sie doch Synonym für den Blick, der nicht sucht, sondern offen ist; der sich im Bruchstück verliert und sich im Eigenen wiederfindet.

Gerade an diesem Punkt der retrospektiven Betrachtung des umfangreichen Werkes von Joachim Richau wird besonders deutlich, wie sehr die einzelnen Bildfolgen und Zyklen mit- und ineinander verwoben sind, zeigen sich das aufeinander Bezügliche ebenso wie die vielfachen Vor- und Rückgriffe auf Sujets und Arbeitsweisen. Heterogene Homogenität.

FRAGMENT oder die Gegenwart des Zweifels: Joachim Richaus dritter Werkkomplex. Ein Steinbruch im Norden Schwedens. Allein in der Natur, nutzt er die Felsformationen, um fotografische Dispositive zu verhandeln. Durch zum Teil extreme Nahsicht lotet er die Grenzen des Ab-Bildens aus, in der die Abstraktion noch ihren Ursprung im Vor-Bildlichen erkennen lässt. Das Einzelbild wird in seinem Verhältnis zur Serialität genauso befragt, wie die Fotografie in ihren malerischen und grafischen Qualitäten.

Was die Bilder dieses jüngsten Werkkomplexes mit all den früheren Arbeiten Joachim Richaus verbindet, ist ihre Authentizität – eine Authentizität, die nicht im objektiven Wahrheitsgehalt liegt, sondern im radikal subjektiven Blick, der das Äußere zum Anlass nimmt, das Innere zu suchen.

Peter Kruska, Stadtgalerie Kiel, April 2017

HETEROGENEOUS HOMOGENEITY

STEN RÖD – pictures of furrowed rock formations, united to form a triptych. The individual levels depicted in such a way that they lose their original depth and penetrate to the surface, so to speak. There is no foreground, middle ground, or background. The composition of a classical landscape photograph is abandoned to create an image that – beyond the photographically recorded – non-explanatorily refers to something else. It is the focused gaze, which extracts from the whole that which is subjectively essential. The pictorial grounds interwoven into one surface, the red and green complementary colours of the rock and moss clearly distinguish themselves from each other, only to come together again in a state of balance. The pictorial format of the triptych has always been used to develop a narration. In its original form, the classical altarpiece, there are always side elements that refer to the central image. This kind of narrative construction cannot be found here. Instead, we have the concentration on the individual picture, whereby the serial arrangement facilitates a shift of perspective.

When one speaks of photography in general, as well as of its appeal, which determines it and constitutes its core, one repeatedly comes across the two antipodes that define its framework: the close interrelationship and play between the objective and the subjective: these two extreme views between the most divergent pictorial languages of photography. One invariably finds pairs of opposites and dichotomies, between which the field of photography is defined; be it documentary photography in contrast to subjective photography or artistic photography as opposed to applied photography.

What do these considerations have to do with the photographic work of Joachim Richau? What do they have to do with *STEN RÖD* and the other works of his most recent work complex, *FRAGMENT or The Presence of Doubt*? They are the foundation, the basis, in the context of which his entire oeuvre, which spans nearly forty years, can be regarded and reflected upon, and they are helpful when it comes to categorising the more recent pictures within this oeuvre.

Joachim Richau began working as a self-taught photographer in 1979 – and on a freelance basis since 1983. His years of ‘training’ were from 1984 to 1987. Beerfelde – a small East German village in Brandenburg. During this time, Joachim Richau travels repeatedly there, becomes acquainted with the town and its people. Here, the camera is a means to an end: to both explore the foreign and test his own artistic intentions. The result are pictures which, like classical social-documentary photographs, reflect the life there – neither moralising, nor judgemental. Although the camera is used as an objective recording medium, the pictures convey the subjective experience of the artist, far beyond any stereotyping. The photographed and the photographer go hand in hand, are equivalent components of the narration.

Two further projects follow: *Berlin Dream* and *A Land without Checkpoints – Germany's New Borders*. These series are also studies dedicated in an ostensibly documentary manner to the foreign, to transition. Unlike the pictures from Beerfelde, however, the focus here is no longer the depiction of people. Instead, the photographer's eye, his personal perspective now comes much more clearly to the fore as a formative element. *Berlin Dream* is comprised of a collection

of photographs from 1986 to 1990, which reflects the sense of the 'leaden severity' of the final years of the East German state in radically subjective images, and then – after the fall of the Wall – bears witness to the loss, the orientation, the existential upheaval. For the most part, these photos are no longer shot in the GDR, but rather during his travels. The view of the foreign gives the artist the freedom to depict his own search more directly. Through his work on these pictures, Richau also discovers the quintessence of his working method as an artist – what this means to him, regardless of his choice of motif: 'It doesn't matter where and what I photograph, I always photograph myself.' In *Berlin Dream*, his extremely subjective understanding of the photographic medium and the image manifests itself; that is what had already been anticipated in *Beerfelde* and what runs like a thread throughout his entire subsequent oeuvre.

The same holds true for *A Land without Checkpoints – Germany's New Borders*, a further series within the first complex of works titled *HORIZON or The Illusion of Foreignness*. Unlike many other photographers who, during these years, photograph the remains of the inner-German border, Richau turns his attention to the border between Poland and Germany – the country's new eastern border. The result are visual *objets trouvés*, which once again evoke the uncanny atmosphere of the recently ended Cold War, but also imply optimistically admonishing questions regarding the way neighbours will be dealt with in the future: discontinued bridges, blocked border crossings, defunct railway tracks, detailed views of barbed wire and tank barriers, as well as of seemingly peaceful natural landscapes.

Around the mid-1990s, a change can be observed in Joachim Richau's visual language: *Lena's Kitchen* and *Black Morning – Laughing Day*, the first two parts of the second work complex, *FAMILY REGISTER or The Irritation of Experience*, which he works on for twenty years. That which he records with the camera recedes into the background, and the narrative elements and possibilities of the photographic image are critically questioned. The constant change of both the imagery and the technical means now manifests itself as an artistic principle. *Lena's Kitchen* – created in 1994 in Kostrzyn nad Odra, which until shortly before had been occupied by the Soviet forces: pictures that break down the photographed object to the point where it can no longer be recognised. The focus is laid on the minutest of details, directly accessed with the technique of the Polaroid; the fixing of the gaze, before this has captured the actual object. Memory work in a highly precise form.

Close-ups from his personal surroundings, which, in their arrangement as a sequence of images, narrate an atmospherically dense story, can be found in *Black Morning – Laughing Day*. This is Joachim Richau's first work in which the individual image steps back and is given meaning only in the context of other images. The deep black photographs are evidence of a great sense of closeness; elements of intimacy; close-ups of faces with eyes concealed in the blackness or unrecognisable as a result of blurring and cropping; indefinable corners, edges, surfaces; a jet of water, a spider in a ray of light; everything a fixing of the gaze, of the encounters.

Much lighter are the moments in *home search*, Joachim Richau's most personal series. Here as well, the individual image enters into a charged relationship with those that surround it, finding its complement in them, its counterpart, its consolidation. Everything seems to reflect the photographer's search for ancestry, in images that elicit his own surroundings and the origins of his own being. Portraits of his parents are juxtaposed with details of landscapes. A border post, a crack in a window pane, traces in sand, and markings on trees are questioned with regard to their structural analogy to the faces.

white: Joachim Richau now turns once and for all to outdoor spaces. This is also the first work in which he makes the – by now Swedish – landscape the primary subject matter. This is, however, not reproduced in its entirety. It is not Richau's intention to capture the landscape in its complexity. It is much more a concentrated, dissecting gaze, which focuses on structural and image-generating forms and reveals itself through the image as such.

Two series do not seem to fit into Richau's oeuvre as a whole: *transit* (2005–2008) and *disaster* (2009–2010). Both are created – in contrast to his otherwise long-term series – as highly direct reactions to significant events in his life, comparable with *Lena's Kitchen* nearly twenty years earlier. Sketchy and diary-like, we find here a fixing of the gaze in the moment, which leaves things to chance and – especially in *transit* – does not aim at the one valid picture but rather at the reassurance of his own existence. Nevertheless, both works are very important for his oeuvre, since they serve as a synonym for the gaze, which does not search, but is instead open, which loses itself in the fragment and finds itself again in his own self.

It is especially at this point in the retrospective analysis of the comprehensive oeuvre of Joachim Richau that it becomes particularly clear how much the individual series and work groups are interconnected with each other, reveal their mutual references as well as their repeated anticipation of and recourse to subjects and working methods. Heterogeneous homogeneity.

FRAGMENT or The Presence of Doubt: Joachim Richau's third work complex. A stone quarry in the north of Sweden. Alone in nature, he uses the rock formations to negotiate photographic countermeasures. Through at times extreme close-ups, he tests the limits of re-production, in which the abstraction still reveals its origin in the pre-pictorial. The individual image is questioned with regard to its relationship to seriality, as photography itself is questioned with regard to its painterly and graphic qualities.

What unites these pictures from the most recent work complex with all earlier works by Joachim Richau is their authenticity – an authenticity that does not lie in objective veracity, but rather in the radically subjective gaze, which the external takes as an opportunity to search for the internal.

Peter Kruska, Stadtgalerie Kiel, April 2017

Joachim Richau (b. 1952) lives in Berlin and in the Uckermark. Since the early 2000s, his pictures have been created predominantly during numerous months-long sojourns in Sweden, where, from 2005 to 2016, he also had a studio in the forest cabin of his friend Sten Olsson. He has presented his multiple award-winning works – often comprising long-term comprehensive work complexes – in numerous exhibitions in Germany and abroad and has published several artist books in cooperation with expose verlag, Berlin.

WORK COMPLEXES

HORIZON or The Illusion of Foreignness (1984–1996)

FAMILY REGISTER or The Irritation of Experience (1994–2010)

FRAGMENT or The Presence of Doubt (2005– 2016)

Works by Richau can be found in the collections of, among others, the Berlinische Galerie – Museum of Modern Art, Photography and Architecture, Berlin; the Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst, Cottbus; the Stadtgalerie Kiel; the Stiftung Moritzburg, Halle; the Collection Regard, Berlin, and various private collections in Germany, Sweden, and Switzerland.

www.joachim-richau.de

Joachim Richau, geboren 1952, lebt in Berlin und in der Uckermark. Seine Bilder entstehen seit Anfang der 2000er Jahre vornehmlich während zahlreicher mehrmonatiger Arbeitsaufenthalte in Schweden, wo er von 2005 bis 2016 auch ein Atelier im Waldhaus seines Freundes Sten Olsson hatte. Er präsentierte seine mehrfach ausgezeichneten, in langfristigen und umfangreichen Zyklen angelegten Arbeiten in zahlreichen Ausstellungen im In- und Ausland und veröffentlichte mehrere Künstlerbücher im ex pose verlag, Berlin.

WERKKOMPLEXE

HORIZONT oder die Illusion der Fremde (1984–1996)

STAMMBUCH oder die Irritation der Erfahrung (1994–2010)

FRAGMENT oder die Gegenwart des Zweifels (2005– 2016)

Arbeiten von Joachim Richau befinden sich unter anderem in den Sammlungen der Berlinischen Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin; dem Brandenburgischen Landesmuseum für moderne Kunst, Cottbus; der Stadtgalerie Kiel; der Stiftung Moritzburg, Halle; der Collection Regard, Berlin sowie in privaten Sammlungen in Deutschland, Schweden und der Schweiz.

www.joachim-richau.de

Das Booklet begleitet die Edition des Buches
This booklet accompanies the book

Joachim Richau
FRAGMENT oder die Gegenwart des Zweifels
FRAGMENT or The Presence of Doubt

Publiziert im / Published by: Kehrler Verlag Heidelberg

© 2017 Kehrler Verlag Heidelberg Berlin
© bei den Autoren / the authors
Übersetzung / Translation: Gérard A. Goodrow, Köln

ISBN 978-3-86828-780-6



Kehrler Heidelberg Berlin
www.kehrerverlag.com