

Manfred Paul. Na okraji.

Ondřej Staněk

Ondřej Staněk
Manfred Paul
Na okraji

Teoretická bakalářská práce
Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie, 2015

Ondřej Staněk
MANFRED PAUL. NA OKRAJI.
Teoretická bakalářská práce

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Opava, 2015

Slezská univerzita v Opavě

INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

Ondřej Staněk
MANFRED PAUL. NA OKRAJI.
MANFRED PAUL. ON THE EDGE.

Teoretická bakalářská práce
Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Mgr. Josef Moucha
Oponent: MgA. Jan Mahr

Opava, 2015

ABSTRAKT:

Tato teoretická bakalářská práce pojednává o německém fotografovi Manfredu Paulovi. Zabývá se jeho rozsáhlou tvorbou od počátků až do roku 2015. Zvláštní zřetel věnuje rovněž historickým a společenským okolnostem i životním zážitkům autora, které měly na jeho tvorbu vliv.

ABSTRACT:

This theoretical bachelor work deals with the German photographer Manfred Paul. It deals with his photographic work from its beginning until 2015.

Special attention is paid to historical and social circumstances and life experiences affecting his work.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Manfred Paul, fotograf, NDR, Německo, Berlin, Prenzlauer Berg, zátiší

KEYWORDS:

Manfred Paul, photographer, GDR, Germany, Berlin, Prenzlauer Berg, still life

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: **2014/2015**

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**Mgr. Ondřej STANĚK**
Osobní číslo:	**F110726**
Studijní program:	**B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obor:	**Tvůrčí fotografie**
Název tématu:	**T: Manfred Paul. Na okraji.**
Téma anglicky:	**T: Manfred Paul. On the edge.**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

Práce pojednává o německém fotografovi Manfredu Paulovi. Zabývá se jeho životem, dílem a dobou a prostředím, které mělo na jeho tvorbu vliv.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Manfred Paul: Am Rande der stehenden Zeit. Berlin Nordost
Manfred Paul: Grenzenlose Räume
Manfred Paul: Stillleben
Rachow, Yves: Aspekte künstlerischer Fotografie in der DDR unter besonderer Berücksichtigung der 1970er und 80er Jahre, Dissertation, Fakultät Bildende Kunst der Hochschule der Künste Berlin, 1999

Vedoucí bakalářské práce: **Mgr. Josef MOUCHA**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce: **27. června 2015**
Termín odevzdání bakalářské práce: **27. července 2015**

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 27. června 2015

PROHLÁŠENÍ
Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval sám.
Citace z německých a anglických pramenů jsou mým překladem. Veškeré prameny uvádím v poznámkách pod čarou a v přehledu použité literatury.

SOUHLAS SE ZVEŘEJNĚNÍM
Souhlasím se zveřejněním práce formou zařazení do Univerzitní knihovny SU v Opavě, knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.





Ondřej Staněk

Manfred Paul. Na okraji.

PODĚKOVÁNÍ
Pánům Mgr. Josefu Mouchovi a doc. Otakaru Karlasovi za moudré a laskavé rady, paní Elfriede Grimm za nezištnou pomoc při hledání v berlínských knihovnách, panu Manfredu Paulovi za společné hodiny v berlínských kavárnách, které pro mě měly význam daleko hlubší než pouze jako zdroj informací pro tuto práci, a v neposlední řadě své ženě Olze za to, že kolem mne chodila po špičkách...

POKÁNÍ
V kapitole, věnované alternativní umělecké scéně v Berlíně, píšu: „Dobrodružství ducha se v místech, kde Paul žil, odehrávala (...) na želatinových vrstvách filmů a zvětšenin, malířských plátnech, asambláží, či popsaných listech papíru, nezřídka nesoucích stopy červeného vína.“ Občas jsem tam tehdy také pobýval, s některými z protagonistů oné berlínské „bohémy“ se setkával, ale má povrchní pozornost patřila spíš onomu červenému vínu. Rád bych to touto prací alespoň trochu napravil.

Obsah

Prolog: Na okraji stojícího času / 15
1. Ke struktuře této práce / 16
2. Dva zásadní dlouhodobé projekty (1974 — 1989) / 17
2.1. Na okraji stojícího času. Berlín Severovýchod. / 17
2.2. Nalezená zátiší / 21
2.3. Štos novin / 25
3. Stručný přehled: NDR, Berlín, Prenzlauer Berg. / 29
3.1. Školy, zdroje, prostředí. / 29
3.2. Alternativní život v Berlíně / 33
4. Život a práce do roku 1990 / 35
4.1. Hodný žák, méně hodný student / 35
4. 1. 1. Mladý muž u divadla, dálkový student fotografie... / 36
4. 1. 2. Vysoká škola filmu a televize, Postupim, Babelsberg aVysoká škola grafiky a knižního umění v Lipsku / 36
4. 1. 3. Verena / 37
4. 1. 4. Projekt: Verena / 38
4. 1. 5. Projekt: Verena — Geburtsserie (Verena — porodní série) / 40
4. 1. 6. Drobná příhoda životopisná: Zimní krajina z okna vlaku / 40
4. 1. 7. Paul — poprvé učitelem / 41
4. 1. 8. Odborná škola reklamy a designu v Berlíně / 41
4.2. Některé projekty, soubory a témata do r. 1990 / 42
4. 2. 1. Na okraji stojícího času. Berlín Severovýchod. / 42
4. 2. 2. Zátiší (1974 — 1989) / 43
4. 2. 3. Spuren im Goethes Gartenhaus (Stopy v Goethově zahradním domě) / 43
4. 2. 4. Der Englische Garten zu Wörlitz (Anglická zahrada ve Wörlitz) / 43
4. 2. 5. Portréty / 44
4. 2. 6. Discoleute (Lidé na diskotéce, 1984-85) / 44
4. 2. 7. Porträts für einen Kalender (Portréty pro kalendář) 1985 / 45
4. 2. 8. Akty, Körperlandschaften (Krajiny těla) / 45
4. 2. 9. Primabalerina Jutta Deutschland / 46
4. 2. 10. Gesehenes und Empfundenes (Viděné a cítěné 1978) / 47
4. 2. 11. Beine (Nohy) — budoucí kniha En Passant: 1986—1990 / 48

4.3. Cesta do Rumunska / 49
4.4. Tři vlasy na prahu (Stasi). / 49
5. Zlom: 1989 / 51
5.1. Projekt Grenzenlose Räume (Prostory bez hranice) 1990 / 52
6. Život a práce po roce 1990 / 57
6.1. Změny životní a společenské / 57
6.2. Mnichov, Drážďany, Lipsko, Berlín / 57
6.3. Tvorba po roce 1990 / 58
6.4. Některé projekty, soubory a témata po r. 1990 / 60
6. 4. 1. Zátiší / 60
6. 4. 2. Das Auge gibt dem Körper Licht. (Světlem těla je oko), 2001 / 62
6. 4. 3. Fotografie und Gedächtnis (Fotografie a paměť), 1997 / 62
6. 4. 4. Portréty / 62
6. 4. 5. Akty / 64
6. 4. 6. Masken, Totenmasken (Masky, posmrtné masky) 2009 / 64
6. 4. 7. Moře (řada následujících projektů) / 65
6. 4. 8. Der Strand (Pláž), 2002 / 65
6. 4. 9. End-Zeit-Los (2004) / 66
6. 4. 10. Metamorphosen des Meeres (Metamorfózy moře), 2005 / 66
6. 4. 11. Metamorphosen des Meeres (Metamorfózy moře) 2008 / 67
6. 4. 12. Seestücke von Castoul (Kusy moře z Castoul) 2011 / 68
7. Závěr / 71
7.1. Pohled zpět / 71
7. 1. 1. Učitel Manfred Paul / 71
7. 1. 2. Tvůrce Manfred Paul / 71
7.2. Pohled vpřed / 71
Epilog: Několik slov / 73
Životopisný přehled Manfreda Paula / 74
Výstavy Manfreda Paula / 76
Bibliografie / 78
Použitá literatura a další zdroje / 79
Jmenný rejstřík / 80

Prolog: Na okraji stojícího času

Je pološero. Širokou liduprázdnou ulicí, lemovanou dvěma řadami šedivých činžovních domů, kráčí osamělý muž. Nese dřevěný stativ a přes rameno má přehozenou velkou kabelu. I když už se rozednilo natolik, aby oči viděly barevně, výjev působí dojmem černobílého obrazu. U jednoho z domů se muž na chvíli zastaví, rozhlédne, a pak průchodem, v němž chybí jedno z křídel vrat, vejde do prvního a pak i zadního druhého dvora. Tam zase zůstane chvíli tiše stát. Rozhlíží se. Kdyby se oprýskané fasády stěny domu nakláněly, mohli bychom mít dojem, že jsme v čemsi německy expresionistickém. Zdi se tyčí rovně, přesto máme pocit, jako bychom byli v nějakém starém filmu. Něco z éry italského neorealismu? Určitě ne socialistický realismus. A přece: jsme v socialistické realitě východního Berlína, ve čtvrti Prenzlauer Berg, na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století. V některých oknech se svítí, a za nimi existují dva různé světy. Do nich nahlédneme letmo později.



Dvůr, 1985

Náš muž mezitím postavil stativ a připevnil na něj velký fotoaparát. První paprsky ranního slunce už dosahují na horní část vysoké zdi bez oken a to, co se zdálo černobílé, dostává monochromatický, cihlově rudohnědý nádech. Barevná pestrost tu ale chybí i za denního světla.

Z domu kdosi vychází. Pak se zpravidla odehraje jedna z těchto tří variant:

Co tady děláte? — Fotografuji. — Tady nemáte co dělat. Pakujte se odsud. Nebo zavolám ***ábéfau***[1].

Co tu děláš, čéče? — Fotografuji. — Jó? Todle? Nó, když tě to baví...

Dobrý ráno. Co to je? — Fotoaparát. — Takhle velký? Můžu se podívat? Je ale kosa. Hele, až tu skončíte, přijďte se ohřát, postavím vám na kafe.

Zapamatujme si ty věty.

1 ABV — Abschnittsbevollmächtigter, osoba pověřená výkonem policejních pravomocí s důrazem na pořádek, tedy česky přibližně okrskář.

1. Ke struktuře této práce

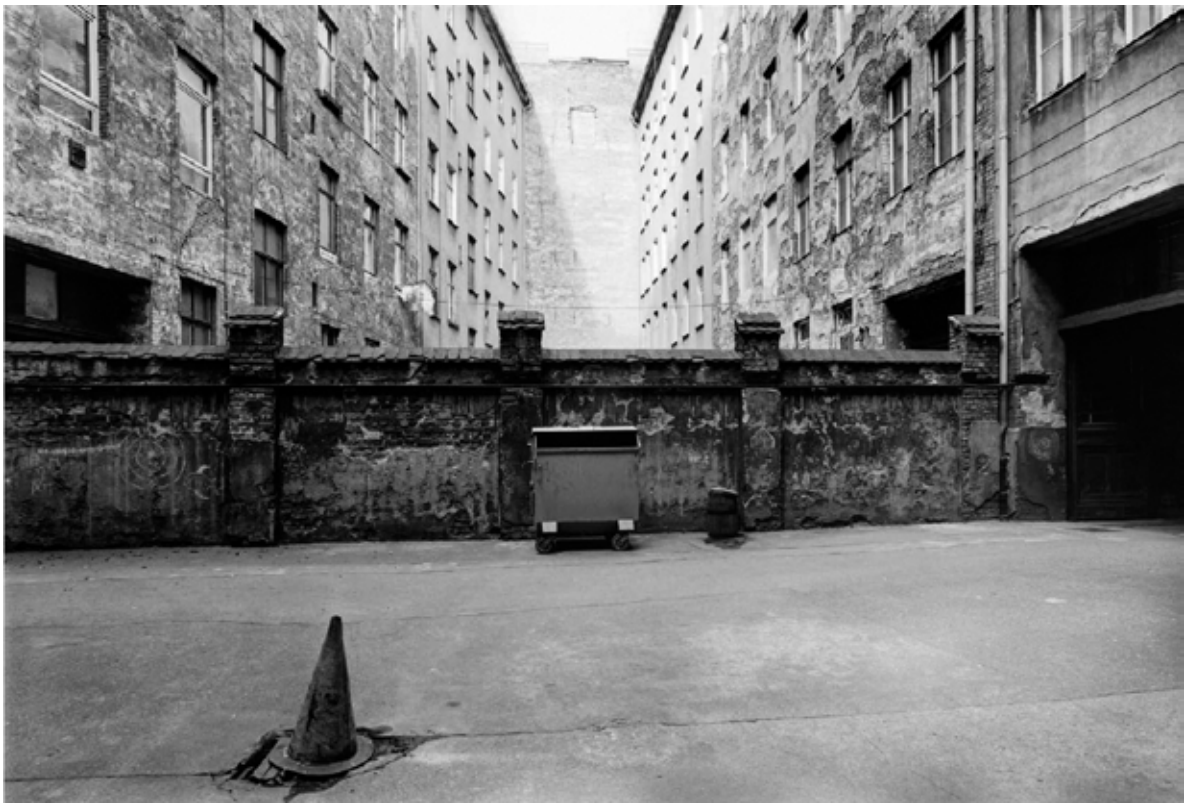
Proč vstupujeme do fotografova příběhu právě na tomto místě? Proč nezačít dětstvím a nepostupovat pak životními zastávkami a díly chronologicky až do dnešních dní?

Je to proto, že právě teď a tady vznikají dva soubory, jež mají zásadní význam pro veškerou autorovu fotografickou tvorbu a na něž budeme často odkazovat i na jiných místech tohoto textu.

Jednotlivým životním zastávkám či epizodám autora, ale také některým zásadním historickým okolnostem, v nichž tvořil, se zkusme věnovat tam, kde by mohly být klíčem ke vzniku, chápání a přijímání jeho tvorby — tedy v souvislosti s konkrétními projekty či tématy. V jedné kapitole se dotkneme také obecnějších informací o tehdejší společnosti a jejím kulturním a fotografickém světě.

Charakter a vývoj tvorby autora nás vede k tomu, že ji budeme sledovat ve dvou úsecích: do roku 1990 a po něm.

Pro studijní účely se spokojme s chronologicky uspořádanými tabulkami v příloze. Najdeme v nich přehledné životopisné údaje, informace o Paulových výstavách, publikacích a o dostupné literatuře.



Zeď ve dvoře, 1985

2. Dva zásadní dlouhodobé projekty (1974 — 1989)

Jsme tedy, jak jsme řekli, ve východním Berlíně na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, a onen zhruba čtyřicetiletý muž s fotoaparátem se jmenuje Manfred Paul. V pustých ulicích a dvorech vytváří velkoformátové fotografie, které se dostanou do povědomí širší veřejnosti až později, neboť doba, v níž fotografuje, takové fotografie o sobě samé vidí nerada.

2.1. Na okraji stojícího času. Berlín Severovýchod.

Po léta zde postupně vzniká soubor, který jednou vyjde v knize *Am Rande der stehenden Zeit. Berlin Nordost,* dokument o berlínské čtvrti Prenzlauer Berg, o jejímž tehdejším výjimečném charismatu se mluví — a polemizuje — dodnes.

Stát se obyvatelem Berlína bylo v době, kdy se to podařilo Manfredu Paulovi, privilegiem. Východní Berlín měl status uzavřeného města. Tehdejší složité předpisy lze pro účely této práce redukovat na pravidlo: přihlášen k pobytu v Berlíně může být pouze ten, kdo tam má zaměstnání; zaměstnání může získat pouze ten, kdo zde má trvalé bydliště; je úředně stanoven nárok na počet čtverečním metrů bytu na osobu, nikoli ovšem na byt. (Kafku si tehdy východní Němci mohli koupit spíš v pražských antikvariátech.)



Prádlo na dvoře, 1974

Do míst nedaleko dvora, kde se právě nachází se svým fotoaparátem, se dostal, respektive dostával Manfred Paul už v polovině padesátých let. Venkovskému chlapci našila tehdy matka do podšívky kabátu řadu malých kapsiček a do nich nastrkala vajíčka. On pak prolezl místy, kde se dalo, do zoufale zásobovaného Západního Berlína a tam vajíčka prodával nebo

měnil za jiné věci. V tuto dobu jsou ovšem ona místa oddělena vysokou zdí, ostnatými dráty, muži se samopaly, samostříly — a pašovaná vajíčka tam za zdí už také nepotřebují.

Teď je zde už nikoli venkovský synek, nýbrž dospělý muž, a je těmito místy fascinován. Co nezničilo válečné běsnění, oddrolil nedostatek péče. Odpadává nejen omítka, nýbrž i římsy a někdy i balkony. Z chodníků postupem času zmizí i dlažební kostky — ty pro změnu proto, že jsou pro socialistický stát zdrojem deficitních valut, takže procházet se po nich budou ti druzí Němci v druhém německém státě. Bezbarvá doba jako by se zastavila, a frekventovaným výrazivem v textech, které se tímto světem zabývají, jsou slova „stojatost" a „šeď". A přece, je to vysněné město. Mimo jiné proto, že, jak jsme si již řekli, za rozsvícenými okny se nacházejí dva světy. Do nich nahlédneme později.



Kvetoucí kaštan ve dvoře, Stargarder Str., 1974

Fascinován je Paul ještě z jednoho důvodu. *Matka našila venkovskému chlapci...*psali jsme v jednom z předchozích odstavců: ten chlapec se narodil tři roky před koncem války v malé sasko-anhaltské obci a vyrůstal na venkově v pravidelném rytmu ročních období. Každé mělo své zákonitosti, své znaky, potřeby a povinnosti a bylo tak měřítkem ubíhajícího času. Zde v Berlíně to bylo jiné — jistě, venku bylo někdy horko a jindy mrzlo, ale pojem času jako by se zastavil v nehybné neurčitosti. O to víc to platilo pro temné dvory mezi vysokými domy. A právě onen fenomén času, zastaveného i ubíhajícího, který, jak uvidíme později, se promítá celým Paulovým dílem, dává pochopit puzení k tvorbě takových záběrů, kde uprostřed šedošedého dvora rozkvete strom: Hle, čas se pohnul!

V kameře a temné komoře Manfreda Paula tehdy vznikaly fotografie Prenzlauer Bergu — bezútěšných ulic s minimem postav, vysokých cihlových fasád bez oken, vnitroblokových dvorů, z nichž některé nám připomenou slavnou fotografii Miroslava Háka z roku 1942 (Manfred Paul se v tom roce narodil). Fotografie se ovšem nevyznačují ani romantickou nadýchaností či jinou poetičností, ani senzačností, neřkuli spektakulárními záběry či nápadnými, novátorskými kompozicemi: naopak — zvláštní atmosféru těchto míst zprostředková-

vají tím nejklidnějším a nejskromnějším způsobem. Paul tvoří obrazy, které mají vyprávět o prostoru a čase, o geniu loci, a nikoli předvádět, co všechno by se s nimi dalo udělat.

Fotografie v sobě nesou několikerou hodnotu. Jsou dokumentem určité reality v určité době. Dokumentem, který má dnes, kdy tato část města změnila svůj charakter k nepoznání, nespornou hodnotu informační.

Jsou ovšem — a to je důvod, proč se s nimi setkáváme nikoli v urbanistických pojednáních, nýbrž na stěnách a ve sbírkách významných galerií — především metaforou duchovního stavu a pocitů člověka v prostoru, který mu je bez ohledu na jeho touhy a přání vymezen hrubou silou. Jsou mlčením v bezútěšnosti, vyjádřeným řečí obrazů. Jsou symboly nehnutosti doby a pohnutosti ducha.



Dvůr / hřbitov, Lychener Str., 1979

Ponuré zdi, jimiž jsme svíráni v tmavém dvoře, jsou příměrem jiné zdi, jež obepíná a svírá tento kus města, příměrem ostnatého drátu, jenž svírá tuto zemi, a pološera, jež svírá duši.

Soubor **Am Rande der Stehenden Zeit. Berlin Nordost** vyšel knižně v roce 2012 v Edition Braus, Berlin GmbH.

Kniha o formátu 25 × 32 cm obsahuje 64 fotografií, pořízených z velké části z negativů 18 × 24 cm. Literárně pojatou předmluvou ji opatřil básník Uwe Kolbe: „...*A tam, v bytě z krámu, a v dílně ve vedlejším dvoře, jsi znal podle jména ještě jednoho či dva umělce, postavy jako Berserker, jež násilím, k sebeobraně, tvořili krásno. Proces (...), v němž bříza, vyšplhavší se za světlem až k hřebenu střechy, nebo magnolie, rozkvetlá až nepatřičně jasně, se musely bránit před státovládní šedí, před tmáři, zahalujícími zóny světla.*“

Tématem prenzlauerbergské čtvrti se cítilo osloveno mnoho fotografů (Helga Paris, Robert Paris, Ulrich Wüst, Harald Hauswald, Joachim Jansong) i malířů (Konrad Knebel). Tatáž místa lze proto nalézt v různých pojetích — od přísně deskriptivních po narativní, sociálně či politicky kritické.



Okno, Oderberger Str., 1979

2.2. Nalezená zátiší

K dalšímu zásadnímu tématu Paulovy práce v Prenzlauer Bergu nás dovede jeho pohled na sociální charakter této kdysi spíše proletářské čtvrti. Ve zkratce: Velké bloky činžovních domů. Velká okna v traktu do ulice (pokud odpadl balkon, i nechtěná francouzská) a velké prostory za nimi svědčí o nepatrně lépe situované vrstvě obyvatel. Ovšem průchodem každého domu se dalo projít na první dvůr, k chudším a méně světlým bytům, a mnohdy pak ještě dalším průchodem do druhého *hinterhofu* pro ty nejskromnější. Co se stane, když se tam objeví někdo s kamerou? Loajální horlivý úředník z prvního traktu bude znepokojen, a při troše obav o spořádanost vlastního osudu třeba toho okrskáře třeba opravdu přivolá. Ovšem pro uhlíře nebo ženskou od mandlu ze třetího dvora, kterým už opravdu nikdo nic vzít nemůže, bude takový fotograf v životní stojaté šedi vítaným povyražením. Odtud ono pozvání z úvodního odstavce tohoto textu: *Hele, až tu skončíte, přijďte se ohřát, postavím vám na kafe*.

Manfred Paul se tak — a to opakovaně! — ocitá také v příbytcích těch, kdo jsou udiveni, že to fotografování je také práce, dokonce tak těžká (už jen ta váha!). Usrkává kávu a zdvořile se zeptá, zda by také nemohl fotografovat něco tady v bytě: a největším problémem pak je přesvědčit hostitele, ať jen proboha nic neuklízí, že takhle je to přesně tak, jak má být. A tak vzniká po *Ulicích* a *Dvorech* další téma: *Zátiší* a *Pohledy z okna*.



Hrnky a láhev, 1985

Paulova zátiší, fotografovaná při těchto příležitostech, jsou důsledně objets trouvés. Odhozené tenisky, ponožky odložené na židli, láhev od jogurtu na okně... vše tak, jak to hostitelé nestačili skrýt. Jsou to předměty jejich každodenního života a zůstávají naprosto nearanžované. Proto bychom v obrazech těžko hledali umělá, důmyslně propracovaná uspořádání předmětů — a hodnota a působivost těchto fotografií tak (a právě proto) spočívá v něčem jiném: ve velmi citlivé, ale prosté estetice obrazu, a také v tom, že zátiší je současně dokumentem, vypovídajícím v koncentrované zkratce o předmětech té doby a jejich majitelích. *„...chtěl jsem vyprávět o lidech, aniž bych je ukázal..“*[2] Jejich vyznění je klidné, prosté jakékoli teatrálnosti. Opět tu vládne onen filosofický imperativ, který autorovi přikazuje přinášet kultivovaně komponovaný obraz věcí, tak jak jsou samy o sobě, a nikoli sebeprezentaci, důkaz, co všechno by se s nimi dalo vykouzlit. Neboť obrazy mají vypovídat o podstatě věcí a jevů, a nikoli o jejich tvůrci.

2 Přepis z videa: 4. Mai 2013, Galerie Collection Regard, Künstlergespräch, Manfred Paul, Fotograf, und Prof. Hubertus von Amelunxen, Präsident der Hochschule für Bildende Kunst in Braunschweig und Mitglied der Akademie der Künste in Berlin. http://vimeo.com/68800146, nahrávka je rovněž v příloze na CD.

Ony samozřejmě — právě tím, jak omezují vnějškový umělcův zásah na minimum — o autorovi vypovídají. Kdybychom hledali jedno slovo, kterým bychom chtěli umělecký přístup Manfreda Paula charakterizovat, bylo by to zřejmě slovo *pokora.*



Vadnoucí tulipány, 1984

V předmluvě ke knize Manfred Paul: Fotografie zátiší 1983 — 1985[3], věnované právě výše zmíněnému cyklu, se Eugen Blume[4] zamýšlí nad posuny ve významech zátiší od doby barokní po současnost (vanitas / memento mori / nature morte), a o Paulových zátiších rozvíjí následující úvahy:

Fotografie Manfreda Paula se nesou pod pojmem zátiší (Stillleben), jež — aniž bychom si toho ještě byli vědomi — v sobě skrývá mezi pojmy Still a Leben zvláštní protiklad. Životem, zastaveným do ticha, je v našem jazykovém vnímání smrt, jen ta může životu skutečně vzít časový rozměr. První obrazy, na něž bylo použito označení Stillleben, byly ostatně holandské malby ze 17. století, upomínající na smrt a pomíjivost. Z těchto still leven, na rozdíl od výjevů vanitas, z nichž vzešly, byl člověk vykázán.

(...) Rovněž zátiší Manfreda Paula — a zde existuje zřetelná vnitřní duchovní souvislost — by bez myšlenky Memento mori, zavedené do naší kultury v 17. století, nebyla čitelná v jejich hlubším smyslu. Zůstala by nutně nezávazná nebo zajímavá pouze z pohledu formálně-estetického.

Tiché obrazy Manfreda Paula vznikly ještě v době NDR. Převážně nalezené (viděné) souvztažnosti nejrůznějších předmětů jsou transponovány do formálně přísné obrazové řeči. Jako fotografie přesahují rámec obecných symbolů zátiší a jsou současně časem, zamrznuvším nadvakrát.

3 Manfred Paul: Stillleben Fotografien, in spe: Verlag Steidl, Göttingen, 2015, resp. in spe: Verlag Spector Leipzig, 2016; připraveno k tisku, kniha ve formátu pdf je v příloze k této práci na CD.

4 Prof. Dr. Eugen Blume, ředitel sbírky současného umění Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof — Museum für Gegenwart, Berlin.

Tak jako v čirém ledu před prvním sněhem zamrzly ryby, listy a větve jezerního dna do fotografie (zátiší), je stilles Leben zastaveno ještě jednou, na tak dlouho, dokud materialita obrazu přežívá dobu. Věci jsou opuštěny, upuštěny z ruky, nedbale odloženy, aniž by se dalo tušit, že by fotografovo oko mohlo tomuto podvědomému konání propůjčit vyšší smysl.

Kytice tulipánů ve skleněné váze vadne v neuvěřitelné kráse. Její černobílá ostrost je téměř bolestným protestem proti zániku a proti nahraditelnosti, tak snadné v nejbližším květinářství. Květiny si dáváme do pokojů v obecném smyslu krásna především kvůli jejich barvám a tvarům, nikoli jako symbol pomíjivosti. Jejich černobílé zobrazení vytváří vůči barevné realitě umělý odstup. Jejich existence je tak pojata jednak ve smyslu estetické formy plastičtěji (s vědomějším akcentem na tvar), jednak ve vztahu k symbolické rovině více existenciálně. Tyto tulipány nevadnou. Jsou věčným obrazem vadnutí. Ve svém nespasitelném odcizení se nutně stávají předmětem rozjímání, symbolem lidského bytí.“

Při mém prvním setkání s Manfredem Paulem v jedné prenzaluerbergské kavárně v listopadu 2014 přišla řeč na téma objet trouvé a na otázky vnucené kompozice. Například ony ponožky na židli. Tvůrčí imperativ praví, že s nimi nesmíte ani hnout. Jak tedy komponovat? *„Ona tady vlastně ohromně pomáhá technika deskového fotoaparátu“,* říká Manfred Paul s úsměvem. *„Jistě, chcete vyfotit ty ponožky, ty jste si vybral jako téma. Ale pak postavíte aparát na stativ, přehodíte přes hlavu jeptišku, a na matnici už vše vidíte vzhůru nohama, ale vlastně toho už moc ani nevidíte. Spíš v tom šeru tušíte nějaké kontury, nějaké tmavší či světlejší plochy — no a pak postrkujete stativ a vrtíte aparátem tak, aby se vám tam ten už abstraktní obrázek nějak rozumně poskládal... takže pokud je to slušně zakomponované, je to možná právě díky tomu, že jste na to vlastně pořádně neviděl.“*



Zátiší s ponožkami, 1984



Štos novin, 1985

2.3. Štos novin

V několika následujících odstavcích se podívejme na fotografii, která patří v souboru zátiší z této doby k těm nejznámějším: Zeitungsstapel, Štos novin. Umožní nám dozvědět se víc o autorovi a jeho uměleckých přístupech.

(Trapná otázka: Žáku, co tím chtěl básník říci? Hledej odpověď. Jeho? Svou? Čí? Jistě omšelá myšlenka, ale nad tímto zátiším nemohla nevytanout a nepobavit.)

Tedy: **Štos novin, 1985**. Černobílá zvětšenina 39,2 × 29,4 cm na barytovém papíře, pořízená z negativu 24,0 × 17,7 cm.

Balík starého papíru, zřejmě připravený k odvezení do sběru. Téměř celou fotografii ve formátu na výšku vyplňuje kvádr, tvořený velkým množstvím naskládaných novinových archů. Vidíme jen přední stranu tohoto kvádru, takže obraz působí téměř dvojrozměrně a graficky: prakticky celá plocha obrazu je vyplněna horizontálními liniemi falcovaných novinových archů a jednoznačnou a přísnou geometrii narušuje jen papírový útržek s názvem novin v dolní části, a pak ještě světlý plochý kámen a kartáč na nejvyšším archu v horní části obrazu — snad jako zátěž, aby se ten balík v průvanu nerozsypal.

Obraz působí svou čistou kompozicí klidně, spořádaně a vyrovnaně, ale přesto i znepokojivě: vzbuzuje zvědavost a nutí k přemýšlení, protože jsou to noviny, a nám zůstává až na nepatrné výjimky, kdy lze na ohybu hrany vyluštit ten či onen titulek, skryto, co se v nich píše. Víme jen — a to pro veškeré implikace faktografické i emoční postačuje — že je to komunistický Neues Deutschland, tiskový orgán Sjednocené dělnické strany NDR.

22. listopadu 2012, Die Welt: **Pozdní triumf nad socialistickou každodenností.**

„...V polovině osmdesátých let vyfotografoval Berlíňan Manfred Paul skličující zátiší: Na balíku novin trůní kartáč. Tak se tehdy dívali na noviny „Neues Deutschland", jež na svých stránkách otiskovaly fotografie, které neměly se skutečností nic společného."[5]

4. květen 2013: V prostorách berlínské Galerie Collection Regard se na výstavě *Berlin Nordost* shromáždili návštěvníci k pódiové diskusi. Proti nim sedí vysoký štíhlý sedmdesátník v modrých džínách a šedém saku, fotograf Manfred Paul, a menší holohlavý muž s bradkou, v bílých kalhotách a tmavém saku, s kulatými kostěnými brýlemi a širokou šálou: kunsthistorik profesor Hubertus von Amelunxen, prezident Vysoké školy výtvarného umění v Braunschweigu a člen Akademie umění v Berlíně. Chápe se slova a jako první téma otevírá právě naši fotografii:

"...je to štos novin, dnes bychom řekli: konceptuální práce, neurčitelná, co do doby, kam patří... ale jednoznačně je to čas. Čas, zaznamenaný v tom štosu novin. A je snadno vidět, že tam dole vykukuje titul Neues Deutschland...

Noviny...s nimiž pracovali umělci a umělkyně ve dvacátém století, především v šedesátých a sedmdesátých letech; pracovali s novinami, protože právě v nich je skryto vyjádření času. Čas je zaznamenán, ale už není čitelný...

Manfred Paul uchopil tento štos, nakladl příběhy dne, každodenní informace, do balíku, jako by to byla vzpomínka...a jak víte, v NDR byli velmi opatrní, co se uchovávání novin týče, protože nechtěli, aby bylo možné přezkoumávat, co se jeden den naslibovalo a další den nedodrželo...

Ten uzavřený balík novin je tedy také alegorií vzpomínky, je tím, co znamená vzpomínka. Je čistě abstraktní, a jak vidíte, celý ten štos je seskládaný a nahoře ho zatěžuje kartáč. Tam nahoře na něm trůní kartáč! Kartáč, věc, kterou obvykle něco odmetáme pryč (...) něco, co ne-

5 Die Welt, 22.11.2012, http://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article111397983/Spaeter-Triumph-ueber-den-sozialistischen-Alltag.html

chceme mít, abychom měli čisto...tady leží kartáč, vypadá jako reklama na Lenor, zkrátka cosi, čím jsou tady ty noviny zatěžkávány.

Je to gran-di-óz-ní práce! Proč grandiózní? Protože z obsahu vytváří formu, která by ani nemohla být jiná. A obsahem se stává čas, vzpomínka, opakování. Pro mě, alespoň. (...) Ten štos jsem viděl dnes poprvé — a nebyl jsem mocen slova! Protože sama existence této solitérní práce o vrstvení, vrstvení času, mi umožnila dívat se na celé Paulovo dílo skutečně také jiným pohledem...“[6]

Manfred Paul, vyzván, aby se vyjádřil, hovoří zdrženlivěji, chvílemi rozpačitě.

Možná to bude tím, míní, že původně studoval kameru. Tedy to, o co šlo, bylo zaznamenávání děje. Průběhu času. Tahle otázka ubíhajícího času ho zaměstnávala dál, i když studium ukončil a věnoval se fotografii. V té už průběh není, a otázkou je, *jak jej zhutnit do jednoho okamžiku*.

„Nejdříve to byly spíš takové iritace, zabýval jsem se tím teoreticky, hledal jsem různé podněty, a to bylo těžké. Přístup k mezinárodní fotografii jsem — osobně — moc neměl, spíš jsem se to snažil prožívat přes filmy. Vzpomínám si na raná setkání s filmy Fassbindera — i Tarkovský říkal, že každý film má svůj rytmus, svůj vlastní čas! — a u Fassbindera jsem vnímal, jak ty věci natahuje, jak je nekonečně natahuje v čase, a tím ukazuje zase jiný obraz přítomnosti...

Fotografie pro mě byla vždycky možností, abych si sám vyjasňoval věci, a vždycky to pro mě byl problém. Zabýval jsem se tím teoreticky, zabýval jsem se filosofickými otázkami, ale nějak jsem je neuměl uchopit, hledal jsem jakési metafory, chtěl jsem to pojmout nějak symbolicky, uvažoval jsem v metaforách, které by někudy vedly k obrazům, ale všechno to byly na začátku dost banality: dělal jsem obrázky a viděl, že nejsou schopny to vyjádřit... a možná právě proto jsem se prostě rozhodl akceptovat, že doba života má v sobě cosi konečného, a tím pádem i moment má v sobě cosi konečného — je tu, a je pryč! — a tyhle fotografie, to hledání příměrů v obrazech, které by to sdělovaly ostatním, ale především mě samotnému, to byly ty moje problémy...“

Opusťme nyní galerii i profesora von Amelunxen v jeho úvahách, zda obraz štosu novin je spíš alegorií než metaforou (aniž bychom chtěli jeho spatra pronášené úvahy ironizovat), a přenesme do malé kavárny v Berlíně, kde jsem měl 3. listopadu 2014 příležitost s Manfredem Paulem hovořit. Na vznik oné fotografie před třiceti lety si dobře vzpomíná. Ano, tehdy skutečně bylo „nežádoucí“ a „nerado viděno“, když někdo porovnával staré zprávy ze stranických novin s těmi novějšími.

„Bylo to v jakési dílně, už nevím kde. Viděl jsem tam ten balík novin v rohu u dveří, byla to síla, a bylo mi jasné, že to je obraz, který musím vyfotografovat. Tak jsem se tam druhý den vrátil s fotoaparátem v naději, že to mezitím neodnesou do sběru, a vyfotil to. A ten kartáč na tom balíku? Musím se k něčemu přiznat: toho jsem si všiml teprve až když jsem vyvolal film.“

Na okraj: oficiální lžinoviny Neues Deutschlad byly v určitých (nejen) uměleckých a intelektuálních kruzích skutečně traumatizujícím zdrojem beznaděje i objektem výsměchu. V Paulových zátiších najdeme i jiné obrazy, kde se tyto noviny objevují, ať už se starými květinami či například v Zátiší s hadrem a vajíčkem, kde můžeme na rozmáčeném papíře číst: *„Socialismus v NDR je dědictvím a pokračovatelem všeho dobrého, pokrokového, humánního a demokratického v dějinách, protože sám ztělesňuje humanitu a demokracii.“* Po svém se s nimi vypořádávají i jiní umělci svými díly (např. Karla Sachse[7], viz fotografie) či happeningy (Uwe Kolbe a Katja Lange-Müller na básnickém večírku pod lampionem z těchto novin).

6 Přepis z videa: 4. Mai 2013, Galerie Collection Regard, Künstlergespräch, Manfred Paul, Fotograf, und Prof. Hubertus von Amelunxen, Präsident der Hochschule für Bildende Kunst in Braunschweig und Mitglied der Akademie der Künste in Berlin. http://vimeo.com/68800146, nahrávka je rovněž v příloze na CD.

7 „Monument der Falschmeldungen“, výstava „Permanente Kunstkonferenz“, vystaveno v Galerie Weißer Elefant, 1989



Karla Sachse: Monument falešných zpráv, 1989 (foto: Susanne Schleyer)



Uwe Kolbe a Katja Lange-Müller na večírku básníků, 1981

Kdybychom pátrali po vzorech, ze kterých mladý Paul ve své tvorbě vychází, respektive kdybychom hledali duchovní spřízněnost s velkými autory fotografické éry, dostali bychom se na trnitou cestu. K jakým zdrojům poznání měl mladý muž z východoněmeckého venkova přístup? Byly poměrně omezené a podíváme se na ně v příští kapitole. Manfred Paul na to vzpomíná trochu s lítostí: v době jeho začátků zde existovala oficiální oslavná fotografie NDR, existovala zde kritická skupina kolem Arno Fischera, ovšem — při veškerém respektu — sám byl vnitřně puzen do trochu jiných směrů a opíral se hlavně o svůj vlastní myšlenkový svět, vzešlý například poezie Rilkovy či z filosofické četby. S prací Cartier-Bressona například měl příležitost setkat se teprve po dlouho odkládaném zřízení Francouzského kulturního institutu v polovině osmdesátých let.

„Teprve o mnoho později jsem poznal tvorbu určitých fotografů, a myslím si, že byla obrovská škoda, že jsem o nich nevěděl o dvacet roků dříve. Byl bych býval potřeboval znát například fotografie Eugéne Atgeta. Pro každého, kdo má umělecké ambice, je důležité, aby poznal díla těch, kdo tvořili před ním.“[8]

Před chvílí jsme řekli, že kdybychom chtěli charakterizovat umělecký přístup Manfreda Paula jedním slovem, bylo by to zřejmě slovo pokora. Pokud bychom hledali autory, se kterými Paul cítí duchovní spřízněnost, onu goethovskou „Wahlverwandschaft“, byli by to v té době s největší pravděpodobností právě Eugéne Atget nebo Walker Evans, k jejichž tvorbě se Paul sám hlásí.

8 Manfred Paul, “Everybody had come to Berlin searching for something”, Interview by Katerina Oikonomakou, září 2013, Berlin Interviews, http://berlininterviews.com/?p=685 na CD v příloze.



Talíř s vidličkou, 1983

3. Stručný přehled: NDR, Berlín, Prenzlauer Berg.

3.1. Školy, zdroje, prostředí.

Jak to tedy bylo vlastně v NDR[9] s literaturou, s jinými podněty a zdroji a obecně s prostředím, které by před mladým člověkem v době jeho uměleckého tápání rozevíraly horizonty a naváděly ho k cestám, pěšinkám či slepým uličkám, jimiž se ubírali jeho spříznění předchůdci, o jejichž existenci ještě nemá ani tušení?
Zde je velmi stručný přehled toho nejzákladnějšího[10]:

Studovat fotografii bylo možno na některých školách, především:
HGB, Hochschule für Graphik und Buchkunst Leipzig (Vysoká škola grafiky a knižního umění, Lipsko), Fachschule für angewandte Kunst, Magdeburg, (Odborná škola užitého umění, uzavřena 1964), Kunsthochschule, Berlin, Weisensee (Vysoká škola umění, Berlín, Weisensee), Fachschule für Werbung und Gestaltung (Odborná škola reklamy a designu, předmět fotografie byl ovšem pouze v základním studiu; zde působil také Manfred Paul).

Literatury, která by se zabývala fotografií jako uměleckým médiem, příliš nevycházelo. Větší význam měly například knihy či publikace: Erhard Frommhold: „der mensch — mein bruder. Meine Begegnung mit Helmar Lerski", VEB Verlag der Kunst Dresden 1957; Edmund Kesting: „Ein Maler sieht durchs Objektiv", Fotokinoverlag Leipzig, 1958; Heinrich L. Nickel: David Octavius Hill: Wurzeln und Wirkung seiner Lichtbildkunst, Halle, 1960; Basil Davidson: Paul Strand „Land der Gräser" 1962; Wolfgang Baier: Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie, 1964, Halle; Paul Strand „Lebendiges Ägypten" 1967; Berthold Beiler: Die Gewalt der Augenblicks (Lipsko, 1967, věnováno Pawekově světové výstavě fotografií).

Východoněmecké nakladatelství Fotokinoverlag (původně znárodněný VEB Wilhelm Knapp Verlag) vydávalo časopis Fotofalter, posléze Fotografie, pak Fotokino-Magazin. Obsahově se ovšem věnoval spíš oficiální novinářské fotografii, amatérské fotografii a fotografickým technikám.

Určitým průlomem mohl být v roce 1956 časopis „Fotografik — Zeitschrift für künstlerische Fotografie"[11]. Programově se chtěl věnovat nezávislé umělecké tvorbě — tím si ovšem (slovy kunsthistorika Domröse[12]) naprogramoval především svůj brzký zánik. Vyšla jen 4 čísla a v roce 1960 byl zrušen.[13]

Rok 1959 přinesl do kulturně-politického života novou notu: iniciativu *Bitterfeldská cesta*[14]. Na konferenci spisovatelů v Elektrotechnickém kombinátu Bitterfeld bylo rozhodnuto, že (slovy tehdejšího nejvyššího představitele státu Waltera Ulbrichta z roku 1958) „*ve státě a v hospodářství se už dělnická třída stala vládcem. Nyní je třeba, aby dobyla také výšin*

9 Velmi zjednodušeně pro příští nejmladší ročníky: NDR, Německá demokratická republika a takzvaný „východní Berlín" vznikly po válce na území sovětské okupační zóny. Byl to totalitární stát, obehnaný ostnatým drátem. Kolem východního Berlína byla v roce 1961 postavena takzvaná Berlínská zeď. Kdo se snažil ze země utéct, byl buď chycen a uvržen do vězení nebo přímo na hranici zastřelen.

10 Tento přehled vychází co do rozsahu informací především z textu Ulricha Domröse „Nichts ist so einfach, wie es scheint" (Nic není tak jednoduché, jak se zdá) v katalogu k výstavě fotografů NDR v Berlinische Galerie, 1992. Podrobné informace lze nalézt v diseratační práci Yvese Rachowa, citované níže.

11 Fotografika - časopis pro uměleckou fotografii

12 Ulrich Domröse: Nichts ist so einfach, wie es scheint, Ostdeutsche Photographie 1945-1989, Berlinische Galerie, 1992

13 Jeanette Stoschek: action fotografie 1956 — 1957, portál pro prezentaci vědeckých prací, Qucosa, http://www.qucosa.de/fileadmin/data/qucosa/documents/7128/action%20fotografie.pdf

14 Bitterfelder Weg. Cesta k překlenutí „odcizení mezi umělci a lidem" se neosvědčila pro malý zájem umělců a také proto, že dělníci pak byli lépe schopni artikulovat svou nespokojenost. Bylo to ostatně pouhých pět let od chvíle, kdy sovětské tanky ve východním Berlíně zmasakrovaly dělnickou demonstraci za lepší sociální podmínky. Iniciativě se slovní přesmyčkou posměšně říkalo „Bitterer Feldweg" (Hořká polní cesta).

kultury a přivlastnila si ji.“[15] Pod heslem „*Chop se pera, havíři! Socialistická německá národní kultura tě potřebuje!*“[16] byli umělci vyzváni, aby chodili do továren a družstev a učili pracující lid umělecky tvořit.

K organizacím, které bděly nad „správnou“ uměleckou tvorbou, patřil Svaz kultury NDR[17], sdružující amatéry i profesionály a organizující fotografické soutěže a výstavy, a při něm zřízená „Ústřední komise pro fotografii“[18], a především pak Svaz výtvarných umělců NDR[19]; kýžené členství v něm umožňovalo být na volné noze, resp. svá díla prodávat.

Autoři, kteří nechtěli respektovat zásady ideové služebnosti, hledali nejen formy vlastního uměleckého sebevyjádření, nýbrž také způsob, jak toto své sebevyjádření prezentovat. V letech 1956—1958 fungovala skupina „action fotografie“[20], jejíž členové uspořádali dvě výstavy. V roce 1969 založili významní představitelé dokumentární fotografie Arno Fischer, Sybille Bergemann, Roger Melis a další skupinu „Direkt“ s humanistickým a sociálně kritickým zaměřením. Ve stejném roce vznikla ve struktuře Svazu mládeže[21] skupina Jugendfoto, sdružující mladší autory. K jejím členům patřil mimo jiné fotograf Christian Borchert, který v letech 1978-80 vedl Galerie Berlin, jež se ovšem s ohledem na nízké ceny fotografií neudržela. Významnou akcí byla výstava „Medium Fotografie“, uspořádaná v roce 1977 v Halle, jež představila experimentální fotografii, prostou prorežimní úslužnosti. Důležitým mezníkem bylo zřízení oddělení fotografie v Uměleckých sbírkách v Cottbusu[22] v roce 1979, které začalo shromažďovat (i kritickou) autorskou tvorbu současných východoněmeckých autorů. Zneklidnění pro tehdejší establishment představovala Galerie Arkade[23] v Berlíně (Straußberger Platz), patřící Státnímu obchodu uměním[24]: vedl ji kunsthistorik a pozdější rektor lipské Vysoké školy grafiky a knižního umění[25] Klaus Werner, který poskytoval prostor pro nekonformní umění, v důsledku čehož byl v roce 1981 vyhozen a galerie byla zrušena. Ve stejném roce ovšem dosáhla fotografie v NDR důležitého uznání: při „Kafkově Zámku“ Svazu výtvarných umělců, byla zřízena Pracovní skupina fotografie[26]. V roce 1984 zřídil Stefan Orendt v Berlíně sice oficiální, ale obsahem alternativní fotografickou „Galerii Sophienstraße 8“[27]

15 „In Staat und Wirtschaft ist die Arbeiterklasse der DDR bereits Herr. Jetzt muss sie auch die Höhen der Kultur stürmen und von ihnen Besitz ergreifen.“ (Walter Ulbricht, 5. Sjezd SED, 1958)

16 „Greif zur Feder, Kumpel, die sozialistische deutsche Nationalkultur braucht dich!“

17 Kulturbund der DDR, zřízený původně hned po válce jako „Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands“

18 Zentrale Kommission Fotografie, zřízena 26. 5. 1959. V r. 1960 se stává členem FIAP. Více: Ives Rachow: Aspekte künstlerischer Fotografie in der DDR unter besonderer Berücksichtigung der 1970er und 80er Jahre, Dissertation, Fakultät Bildende Kunst der Hochschule der Künste Berlin, 1999.

19 Verband der Bildenden Künstler der DDR, analogie československého Svazu výtvarných umělců.

20 Fotografové a studenti lipské HGB Ursula Arnold, F. O. Bernstein, Rosemarie Eichhorn (Jaeger-Bock, Fret), Barbara Haller (Stroff), Kurt Hartmann, W. G. a Charlotte Heyde, Volkmar Jaeger, K. Heinz Müller, Renate Rössing-Winkler, Roger Rössing, Günter Rössler, Evelyn Richter, Walter Saller, W. G. Schröter, Helga Wallmüller. Výstavám, uspořádaným se souhlasem Kulturbundu, byly vytýkány nedostatečná ideovost a formalismus. Nicméně šlo o výstavu z iniciativy studentů, a to bylo samo o sobě významné novum.

21 FDJ, Freie Deutsche Jugend, obdoba českého Socialistickho svazu mládeže.

22 Kunstsammlungen im Dieselkraftwerk Cottbus, zřízeno v roce 1977.

23 1973—1981. Klaus Werner byl propuštěn kvůli „pojetí v rozporu s kulturní politikou NDR, „Auffassungen im Widerspruch zur DDR-Kulturpolitik“, např. Frankfurter Allgemeine, 9. 10. 2009; http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/galerien/erinnerung-die-galerie-arkade-1870830.html

24 Staatlicher Kunsthandel.

25 Hochschule für Grafik und Buchkunst, patřící k nejvýznamnější školám svého druhu

26 Arbeitsgruppe Fotografie

27 Kunsthistorik a fotograf Stefan Orendt, pověřený péčí o kulturní život v Berlíně, dával v v galerii prostor kritickým autorům jako byli Hauswald, Schulze, Ute Mahler, Borchert či Heyden. Po dvou a půl letech byl zbaven funkce, kvůli „porušení předpisů o držení klíčů“. Berliner Zeitung, 24. 07. 2007 (http://www.berliner-zeitung.de/archiv/ohne-kunstgriffe-und-mit-unbestechlichem-blick--der-fotograf-stefan-orendt-ist-tot-zeigen--was-ist,10810590,10492598.html)

Od osmdesátých let se každé čtyři roky konaly v Drážďanech oficiální výstavy fotografie, velký význam pro fotografii mělo rovněž otevření Francouzského kulturního střediska v Berlíně v polovině osmdesátých let.

Zatímco někteří fotografové se realizovali ve víceméně tolerovaných žánrech jako byl akt, zátiší, krajina, výtvarná fotografie, subjektivní fotografie[28] či portrét (s určitou výhradou: čí portrét![29]), zformovala se v oblasti fotografického dokumentu vedle oficiální novinářské a agitační fotografie jiná, alternativní fotografická kultura, státem tu potíraná, tu víceméně trpěná a v záchvěvech ideologického uvolňování někdy i publikovaná. Nejednalo se ovšem o vyhraněné antagonisticky semknuté šiky: proti socialistickému chvalozpěvu (Kurt Schwarzer, Martin Schmidt)[30] se rozprostíral široký záběr tvorby od střídmé kultivované kritické sondy do reálného života (Christian Borchert), přes výrazněji sociálně kritické obrazy (Sybille Bergemann) a přes naturalisticky obnažené a současně silně empatické drsné obrazy z okraje společnosti (Gundula Schulze-Eldowy) až po nemilosrdně sarkastickou perzifláž režimu (Jens Rötzsch, Harald Hauswald[31]). Tito autoři někdy publikovali či vystavovali, jindy nesměli, a tak pořádali soukromé výstavy v bytech (které pak bývaly „ukončeny" dostavivší se policií); někteří mohli, především v osmdesátých letech, dokonce vystavovat či publikovat na Západě. Jiní své snímky na Západ dostávali ilegálně. Se jmény mnohých z nich se později, po roce 1989, lze setkat v souvislosti s fotografickou Agenturou Ostkreuz.



Autorské čtení v půdní galerii sochaře a malíře Matthiase Hohl-Steina, foto: Harald Hauswald

28 Günter Rössler, Fritz Kühn, Klaus Elle, Thomas Florschütz, Helga Paris, Tina Bara a mnoho dalších, viz např. katalog Geschlossene Gesellschaft, Berlinische Galerie, 2012

29 O paranoie tehdejší doby vypovídá anekdotická příhoda jednoho berlínského nakladatelství, které při přípravě knihy Borchertových rodinných portrétů obeslala všechny vyfotografované rodiny dopisem s údajnou žádostí o souhlas. Teprve, když pošta dopisy nevrátila s označením „nedoručitelné" a bylo zřejmé, že žádná z rodin v mezičase neemigrovala, bylo možné rodinu do knihy zařadit.

30 Kurtu Schwarzerovi a Martinu Schmidtovi věnovalo Deutsches Historisches Museum v roce 2014 skvělou a zdrcující výstavu „Barva pro republiku" (Farbe für die Republik), která věcně mapovala a dokládala metody obrazové propagandy a vyvolala diskuse o morální odpovědnosti tvůrce.

31 Tito dva autoři v jedné závorce jsou jako oheň a voda: Rötzschovy hyperrealistické fotografie paarovsky ironického i optického ladění vítal establishment jako svou propagandu, zatímco západní média je interpretovala jako krutý výsměch (Rötzsch sám se deklaruje jako vizuální umělec se lhostejným vztahem k sujetu), zatímco rozevlátý a nemilosrdně přímočarý Hauswald byl státní bezpečností sledován a stíhán jako vnitřní nepřítel (krycí jméno: Cyklista / Radfahrer; o jeho sledování byl natočen stejnojmenný dokumentární film).



Neparkovat. Stargarder Straße, 1985

3.2. Alternativní život v Berlíně

V úvodní části jsme na několika místech slíbili, že se vrátíme k těmto větám:

...V některých oknech se svítí, a za nimi existují dva různé světy.

...Je úředně stanoven nárok na počet čtverečním metrů bytu na osobu. Nikoli ovšem na přidělení bytu...

...o berlínské čtvrti Prenzlauer Berg, o jejímž tehdejším výjimečném charismatu se mluví — a polemizuje — dodnes.

V čtvrti Prenzlauer Berg se byty najít daly. Dnes bychom asi pro takové prostory použili jiné slovo: tmavé opuštěné místnosti v zadních traktech, mnohdy s plísní, někdy bez vody, se společným klozetem v mezipatře. V hlavním městě se rozmohl fenomén, který bychom současným slovníkem nazvali *squatterstvím za účelem legalizace*[32]. Akt v různých obdobích různou měrou úspěšný či trestaný: nastěhujete se do podnájmu k někomu starému, počkáte, až umře, vyřídíte pohřeb a teprve po nějaké době se odeberete do bytové organizace KWV[33] a byt si nárokujete; nebo po ulicích a dvorech hledáte okna bez záclon, případně vám známý prozradí, že někde v sousedství je prázdný byt, nenápadně ho obsadíte a na účet KWV posíláte zpravidla tři měsíce po sobě stejné nájemné jako vaši sousedé. Pak se tam dostavíte a sdělíte, že už tam bydlíte dlouho, a tak třeba dostanete pokutu a vyhazov, ale většinou vám ten byt přiklepnou. Takto se k bytu dostala mimochodem i Angela Merkel.[34]

A: vrána k vráně sedá — právě v této čtvrti se začal nejprve nenápadně, pak stále viditelněji usazovat a soustředit kulturní a umělecký svět[35], pohybující se po nejasné linii mezi tolerovaným uměním a undergroundem. Vznikala různá uskupení, různé spřízněné kruhy. Scházejí se tu — v některých kavárnách, v bytech, ateliérech, v proslulé keramické dílně Maaß — punkeři, literáti a básníci, malíři, sochaři, fotografové, teologové, filosofové. Jsou to osobnosti jako třeba Nina Hagen, Elke Erb, Sergej Gladkich, Adolf Endler, Uwe Kolbe, Čech Jan Faktor, Sabine Herrmann, Helga Paris, Robert Paris, Tina Bara... ale i milovaný básník a proslulý udavač Sascha Anderson[36]), Pořádají neoficiální umělecké produkce a autorská čtení. Někteří se vnímají víc jako bojovníci za občanská práva, jiní spíš jako svobodní, nezávislí umělci, a každý z nich se tajně či otevřeně zabývá otázkou, zda v zemi zůstat či zda odejít.

Básník Adolf Endler: *„Prenzlauer Berg — a to vše bez jakékoli ironie — už dávno není obytnou čtvrtí, nýbrž ‚životním postojem'. Trhliny ve zdech domů v zastrčených dvorech se jeví*

32 Stefan Wolle „Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989", Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 1999.
Tento fenomén a neologismus s ním spojený jsou popsány také v článku „Rein in die leere Bude" (přibližně česky: „Šup do prázdnýho bejváku") Slovo „Instandbesetzung", slovní hříčka, spojení Instandsetzen (opravit) a Besetzen (obsadit), se ovšem objevilo původně v západním Berlíně jako pozitivní pojem proti negativnímu Hausbesetzung (obsazování domů), viz Die Zeit, Nr. 12 — 13, březen 1981, http://www.zeit.de/1981/12/rein-in-die-leere-bude

33 KWV, Kommunale Wohnungsverwaltung, obdoba českého OPBH. V důsledku války jí ovšem chyběl úplný přehled o bytech a jejich stavu a na obnovu bytů nebyly peníze.
V určitou dobu dokonce platilo, že pokud někdo „objeví" prázdný byt, odpovídající rozlohou jeho úřednímu nároku, jsou úřady povinny mu ten byt přiklepnout.

34 DNN-Online, 02.09.2013, 18:55 Uhr, http://www.dnn-online.de/web/dnn/politik/detail/-/specific/Wohnungssuche-in-der-DDR-Merkel-outet-sich-als-Haubesetzerin-2829866564

35 U příležitosti výstavy „Poesie des Undergrounds — Die Literaten- und Künstlerszene Ostberlins 1979 bis 1989", zabývající se alternativní kulturou v Berlíně, byl zveřejněn také přehled míst, zpravidla (ale nejen) bytů či ateliérů, kde se konaly výstavy či autorská čtení. Z 49 adres se jich 25 nachází ve čtvrti Prenzlauer Berg a dalších sedm v bezprostřední blízkosti. http://www.poesiedesuntergrunds.de/

36 Po roce 1989 veřejně odhalil Andersona Wolf Biermann. Někteří příslušníci tehdejší berlínské „bohémy" si z toho nesou trauma dodnes. Viz např.: dokumentární film „Anderson", http://www.anderson-film.de/

nezřídka jako koreláty ‚trhlin' a ‚bídy' vlastního já", jak píší Hähnelovi o mladé poezii konce sedmdesátých let...ale proč dávají to slovo bída do uvozovek?[37]

Nad bezútěšným obrazem Prenzlauer Bergu, jak jsem ho poznali z Paulových fotografií, se vznáší paralelní, někdy zoufalý, jindy bujarý duch vnitřní svobody a disentu. A také — jak jinak — bedlivé oko státní bezpečnosti.

Zpět k tématu této práce: K těm, kteří se takto zabydleli ve čtvrti Prenzlauer Berg, patřil také Manfred Paul. Jaká byla jeho životní cesta, než se dostal právě sem?



Altán, Kastanienallee, 1976

37 Ingrid und Klaus-Dieter Hähnel über die Junge Lyrik am Ende der Siebziger Jahre; Weimarer Beiträge 9/81, citovány v: Adolf Endler v knize Tarzan am Prenzlauer Berg, Sudelblätter 1981-1983, Reclam Verlag, Leipzig, 1994

4. Život a práce do roku 1990

**(Mladík, který se nestal ani námořníkem, ani železničářem,
ani dělníkem v kamenolomu, ba ani fotolaborantem)**

4.1. Hodný žák, méně hodný student

Manfred Paul se narodil v roce 1942 ve Schraplau, malé vesnici nedaleko Halle. Do konce války zbývaly tři roky. Otec, důstojník wehrmachtu, milující literaturu a filosofii, byl na východní frontě.

V lidské paměti bývají zasunuty i zážitky, které si člověk sice nemůže pamatovat, protože byl příliš malý, ale které — často v rodině vyprávěny či zmiňovány — se stanou nejen součástí vzpomínek, nýbrž dokonce určitým milníkem či jedním ze stavebních kamenů, formujících příští životní postoje. V případě Manfreda Paula je to vzpomínka, že otec měl velkou knihovnu a že tato knihovna lehla popelem: ve strachu před blížící se Rudou armádou matka otcovy knihy (kdoví, co všechno v nich je!) vynesla na zahradu a spálila. Tragikomické uzavření epochy, která začínala pálením knih! (Tím spíš, že do Halle dorazili nejdříve Američané.)

Nicméně ona epocha ještě neskončila úplně, neboť důstojník německé armády padl do ruského zajetí a zůstal v něm ještě příštích osm let: o Paulovu výchovu se proto staral spolu s matkou dědeček, který jako předválečný komunista vštěpoval vnukovi zásady svobody, rovnosti, bratrství a společenské solidarity.

Jako žák základní školy proto Paul neměl problémy s ideologií, na níž bylo postaveno tehdejší vyučování. Když se otec po dlouhé době vrátil, mlčel.

Přehledný a jednoznačný obraz světa ale nemohl vydržet mladému Manfredovi příliš dlouho. Jednak když dozrál k tomu, aby seznal, že dědeček v roce 1948 na protest proti tomu, že „do strany teď houfně vstupují bývalí náckové“, vrátil legitimaci, jednak proto, že matčin koniášovský úlet nebyl dokonán zcela a některé knihy — včetně německých filosofů — zůstaly ušetřeny. Navíc postoupil na gymnasium do Querfurtu, kde se díky osvícené učitelce dovídal vedle povinné četby i o jiné literatuře, o Shakespearovi, o Rilkem.

Když třídu navštíví delegace Národní lidové armády a přesvědčuje studenty, aby pokračovali v další kariéře jako námořničtí důstojníci mladého německého demokratického státu, je nadšen a přihlásí se. Doma ovšem narazil: dosud mlčící otec s ním vedl dlouhý rozhovor. O tom, že když šel Hitler do války, považoval za svou vlasteneckou povinnost sloužit. Až později pochopil, jak strašný omyl to byl, věřit, sloužit a sám nepřemýšlet. A synek nechť tedy raději rozhoduje o svém osudu sám. Manfred Paul na druhý den svoji přihlášku ruší a námořním důstojníkem se nestane.

Z politicky hodného žáka se stává méně hodný student.

Ale co chce Manfred Paul vlastně studovat a dělat sám, jak si představuje svůj vlastní osud? Je to literatura? Je to filosofie? Je to fotografie? Je to film?

Ono je to vlastně jedno, neboť — jsme v NDR na začátku šedesátých let — jako synek z politicky problémové rodiny se musí před případným dalším studiem nejprve „osvědčit ve výrobě“. Pracuje na stavbě železničních kolejí, ve vápencovém kamenolomu. Měl by si najít nějaké řemeslo. Objeví se nabídka vyučit se fotolaborantem. Po dvou letech skládá mistrovskou zkoušku. Dozvídá, že v továrně na filmy ve Wolfen existuje „Arbeiterfilmzirkel“, dělnický filmařský kroužek — a tak jde tam. Ve dvanáctihodinových směnách nanáší na celuloid citlivou vrstvu, nicméně k žádnému natáčení filmů se nedostává. A je to opět jeho otec, který ho upomíná: Nechť si syn utváří svůj osud sám. Z Wolfen odchází. Když se objeví možnost roční praxe v divadle ve Freibergu, neváhá, ale rok stráví jen stěhováním těžkých

beden a kulis. Po návratu dostane práci laboranta u firmy Foto Krütgen Halle. Nastoupí, netuše, že do zásadní křižovatky v jeho osudu zbývá jen šest týdnů.

4. 1. 1. Mladý muž u divadla, dálkový student fotografie...

Do Foto Krütgen si chodí lidé nechávat vyvolat filmy — a to i lidé ze zdejšího divadla. A tak, mezi řečí, zeptá se jeden zákazník, zda by Paul nechtěl raději pracovat u Landestheater Halle — trochu kulisák, trochu být k ruce režisérovi, ale také jako fotograf. Takové nabídky se neodmítají.

Výhodou provinčních divadel bývalo, že nebyly vystaveny tak přísnému ideologickému dohledu. Mladý režisér Kurt Veth, jehož čeká v příštích letech kariéra v berlínském Divadle Maxima Gorkého a v televizi NDR, uvádí i díla významných dramatiků Heinera Müllera či Friedricha Dürrenmatta. Manfred Paul se ocitá v uměleckém prostředí, zanechává za sebou zkušenosti z dělnických profesí — a v divadle sbírá zkušenosti tvůrčí. Po dvě divadelní sezóny fotografuje. Začíná dálkově studovat fotografii na lipské Vysoké škole grafiky a knižního umění. Zažívá intenzívní období vášnivých diskusí o umění, mnohdy dlouho do noci...

Paulovy divadelní fotografie se v archivu divadla nepodařilo nalézt. Přesto se lze domnívat, že právě bezprostřední práce s obrazy divadelní scény ovlivnila jeho pozdější tvorbu: *„Vždycky jsem měl sklon porovnávat v duchu tyto scény, uměle vytvořené jako metaforické obrazy, se scénami a obrazy z každodenního života. Zajímalo mě, jak by se ekvivalenty těchto scén, fotografovaných na jevišti, odehrávaly v reálu; či spíše jak by se jejich podstata jevila v běžném životě.“*[38]

...a jeho cesta do Berlína

V divadelní kantýně se mísí vůně kávy a cigaret. Několik lidí, mezi nimi také Manfred Paul a jedna z hereček zdejší scény, Angelika Heimlich, si krátí čas v nezávazném rozhovoru. Paul, s fotoaparátem v ruce, se je tak mezi řečí zmiňuje, že jeho snem byla vlastně filmová kamera. Příhoda, která by nebyla hodna toho, aby byla vůbec kdy uložena do paměti, neboť krátit si čas povídáním u kávy o tom, co bychom chtěli, není nic mimořádného. Jenže: paní Heimlich je manželkou významného kameramana Jürgena Heimlicha, a ten pracuje ve východoněmecké televizi. Uznávaný mistr světla, muž, jenž se mimo jiné o nějaké desetiletí později postaví za kameru seriálu Místo činu, se projeví také jako muž činu: zařídí, aby berlínské televizní studio Adlershof o nadaného mladíka projevilo oficiálně zájem, a to je vstupenkou do Berlína, berlínské televize a na obor kameraman na Vysoké škole filmu a televize NDR v Babelsbergu[39]. Před studentem Manfredem Paulem se tak otevírá svět ozubených koleček, trhavého pohybu filmového pásu, a — spolu s propustkou do uzavřeného hraničního prostoru, ve kterém se škola nachází — především významné privilegium: dosud netušený vesmír kompozic a pohyblivých obrazů Antonioniho, Godarda, Felliniho...

4. 1. 2. Vysoká škola filmu a televize, Postupim, Babelsberg a Vysoká škola grafiky a knižního umění v Lipsku

Nepovšimnuta zůstává v životopise nepodstatná informace o tom, že se Manfred Paul také stačil v roce 1966 nakrátko oženit. Zmínka o tom přece jen padne v příští kapitole.

Svět ozubených koleček, trhavého pohybu filmového pásu, a dosud netušený vesmír kompozic a pohyblivých obrazů Antonioniho, Godarda či Felliniho vydržely pět semestrů.

38 Manfred Paul, “Everybody had come to Berlin searching for something”, Interview by Katerina Oikonomakou, září 2013, Berlin Interviews, http://berlininterviews.com/?p=685, na CD v příloze.

39 Hochschule für Film und Fernsehen der DDR

Křídla, rozepjatá k letu, začala euforii, jež měla vznášet ke hvězdám, postupně ztrácet. Studujících kameramanů bylo víc, než kolik se dá točit v malé NDR filmů, studium se soustředilo především na televizní obraz, na přenosy závodů ve skocích na lyžích... a tak, jako se kdysi Manfred Paul rozhodl nestát se námořním důstojníkem a později ani doživotním nanašečem citlivé vrstvy na celuloidový pás, rozhodl se i tentokrát, že ani tudy cesta nepovede. Fascinace obrazy ho ovšem, jak už víme, přivedla také k dálkovému studiu fotografie na lipské Vysoké škole grafiky a knižního umění. Obor, který studoval, se tehdy nazýval fotografika. Namísto pohyblivých obrazů a dějů se soustředí na obrazy jednoho okamžiku, a tím — vzpomeňme si na jeho slova při besedě s profesorem von Amelunxen o Štosu novin (str. 26) — se pro něj otevírá téma času. Ubíhajícího, zastavovaného. Času, který se bude táhnout jako červená niť veškerou jeho tvorbou.

4. 1. 3. Verena

Píše se rok 1970. Mladičké tanečnici divadelního souboru v Halle, slečně Vereně Welte, kdosi volá a překotně a rozpačitě vysvětluje, že nutně musí nafotit školní úkol z letní módy, že potřebuje modelku a že mu na ni dal tip jeho učitel a tak jestli by neměla čas a nebyla tak hodná... Nakonec proč ne, říká si Verena, už jsem se koneckonců nechala fotit i ve spodním prádle, takže nějaká móda se taky přežije. A tak se setká s mladíkem, který na ni uhrančivě zírá a který se jí zpočátku vlastně ani moc nelíbí.



Verena, 1972

Nevíme, jak dopadly fotografie letní módy, ale je známo, jak dopadlo toto fotografování. Verena opouští svého snoubence, dirigenta z významné drážďanské rodiny, a Manfred ukončuje krátké, již polorozpadlé a dusivé manželství s dcerou majitele rodinného závodu na likéry[40], který měl jednou převzít. Před oběma se otevírá osud sice výrazně skromnější, nicméně dovolující, aby se křídla ke vzletu zase rozepjala doširoka.

O dva roky později se slečna Verena Welte stává paní Verenou Paulovou a je jí dodnes. V tvorbě Manfreda Paula se objevuje nové, dlouhodobé téma, jež nese její jméno.

40 V NDR zůstaly na rozdíl od jiných socialistických států některé malé podniky nezestátněny.

4. 1. 4. Projekt: Verena

Tázán na tento projekt, hovoří Manfred Paul o tom, že časosběrné projekty začínají mnohdy ve chvíli, kdy jejich autor ještě netuší, že se stanou časosběrnými. Na počátku byla fascinace nádhernou ženou. Paul fotografoval svou Verenu tak jako Stieglitz O'Keeffovou[41] — a až v průběhu doby si uvědomoval, že teprve opakované fotografování může přinést kromě oslavy něhy a krásy i něco nového, významovějšího. Že teprve opakovaným fotografováním je schopen osvobodit se od své fascinace a dívat se na model s tolik potřebným odstupem.[42]



Verena, 1971



Verena, 1994



Verena, 1988



Verena, 2005

Vereniny černobílé portréty se objevovaly na výstavách i v časopisech a získávaly různé ceny ve fotografických soutěžích. Jsou to zpravidla prosté portréty, soustředící se především na Vereniny velké oči a zádumčivý pohled. K nejslavnějším patří fotografie s názvem „Jeho ruce": Vereninu tvář vidíme v číchsi dlaních, z výrazu tváře poznáváme, že se jim nebrání, ale ani si ten dotek nevychutnává v erotickém smyslu: její zamyšlený pohled směřuje do strany. Jako by tam ty ruce patřily, jako by je přijímala jako součást sebe samé, i když v myšlenkách se potuluje jinde. Jsou to ruce člověka důvěrně blízkého. Název „Jeho ruce" tedy lze

41 Tento příměr použil kurátor Berlinische Galerie Ulrich Domröse při panelové diskusi pro přátele Berlinische Galerie, 20. 3. 2015, Galerie Photo Edition Berlin, Ystader Str. 14a.

42 Manfred Paul při panelové diskusi pro přátele Berlinische Galerie, 20. 3. 2015, Galerie Photo Edition Berlin, Ystader Str. 14a.



Jeho ruce, 1972

interpretovat z pohledu Vereny jako ruce milované osoby. Ruce Manfreda Paula. Ale stejně tak, pokud známe model i autora, se nabízí určitá pochybnost. Manfred Paul fotografoval. Mohou to tedy být jeho ruce? A pakliže nikoli, Verenina tvář je v dlaních někoho jiného, zřejmě také blízkého — a pak by název „Jeho ruce“ mohl vycházet z pocitu fotografa, když milované osoby se dotýká někdo jiný.

Fotografie byla mnohokrát publikována, vystavována i ověnčena cenami fotografických soutěží, mimo jiné také na Fotografia Academica v Pardubicích. Najít ji lze například v Müller-Pohlově publikaci DuMont foto 4, Fotografie v Evropě dnes, v kapitole Socialistické země východní Evropy[43], jejímž autorem je Petr Tausk, či v časopise Fotografie, 1976/11.

43 DuMont foto 4, Fotorafie in Europa heute, kapitola „Die sozialistischen Länder Osteuropas: Zwischen Realismus und Experiment“, vydal Andreas Müller-Pohle, Verlag DuMont, Köln, 1982

4. 1. 5. Projekt: Verena — Geburtsserie (Verena — porodní série)
Součástí celoživotního a dosud neuzavřeného projektu Verena je ovšem ještě jeden samostatný soubor několika málo fotografií, vzniknuvších během velmi krátké chvíle: v okamžiku, kdy — bylo to roce 1977 — přicházel na svět syn Sebastian. Na fotografiích vidíme pouze tvář v napětí a bolestech, uvolnění a štěstí. Obličej, který známe z předchozích fotografií oné doby jako obraz něhy samé, je zde proměněný, už to není tvář dospělé dívky, nýbrž ženy. Do souboru portrétů tak přidává nový rozměr.



Verena, porodní série, 1977

Dívat se na tyto fotografie můžeme ještě jiným pohledem. Porod se stal námětem stovek fotografií stovek autorů. Navykli jsme si na přestřihávání pupeční šňůry, hlavičku dítěte, vycházející z matčina lůna, novorozence u matčina prsu, a nakonec i na krev, stékající po stehně rodičky — to všechno jsou záběry, patřící do rozsáhlého arzenálu porodních fotografií. V případě Paulových fotografií si nemůžeme nevzpomenout na jeho nalezená zátiší z navštívených domácností, kde se jednotlivé předměty stávaly metaforou celku, domácnosti, jejích obyvatel a jejich života. Zde je celý příběh příchodu na svět redukován na jeden jediný výsek, na tvář rodičky. Pars pro toto, metafora ženství, ženského údělu, metafora zrození.

4. 1. 6. Drobná příhoda životopisná: Zimní krajina z okna vlaku
Vraťme se ale zpět: do narození Sebastiana zbývá ještě šest let a student fotografie Manfred Paul už rok chodí s Verenou, a zrovna sedí sám v kupé vlaku do Halle. Podzim přechází v zimu, na stromech je ještě listí, a právě začalo sněžit. Okno vagonu, svištícího rovinnou krajinou, je inspirujícím rámem pro obraz téměř impresionistický, v němž se zpoza vodorovně rozmazaných čar míhajícího se zeleného listí a bílého sněhu vynořuje ostřejší obraz vzdálenější krajiny. Metafora, že cílíce na věci vzdálené, neumíme uchopit to blízké? Student Paul vytáhne fotoaparát, přitiskne objektiv na sklo okna, a opakovaně zmáčkne spoušť. Pak, spokojen, že právě splnil školní úkol, si zase sedne.

Po nějaké chvíli přichází průvodčí a dožaduje se jízdenky a dokladů. Se slovy, že se jen něco musí zkontrolovat, kupé opouští. Dveře zacvaknou. Paul po chvíli zaregistruje, že v chodbičce u dveří před jeho oddílem stojí z každé strany jeden muž v tmavém plášti. Když

chce na příští zastávce vystoupit, dveře jsou zamčeny. Klepe na sklo, ale oba muži, opírajíce se o dveře zády, stojí hluše a nehnutě.

Teprve na další zastávce je vyveden, odveden do jakési podivné místnosti a vyslýchán. Stráví zde celou noc. Nesmí zatelefonovat Vereně. Proč fotografoval? Co fotografoval? Co viděl, když fotografoval? Věděl, že vlak projíždí vojenským prostorem Wittenberge, kde jsou umístěna sovětská vojska? Fotoaparát je odebrán, film vyvolán a zkoumán. Paul argumentuje svou neznalostí a studiem fotografie. A je překvapen: oni mezitím už vědí, že jeho otec byl důstojníkem wehrmachtu a že on se kdysi z hodného žáka stal méně hodným studentem.

Nicméně se nakonec po dlouhých hodinách vrací — dokonce i s (prázdným) fotoaparátem! — domů a pokračuje ve svém dálkovém studiu fotografie v Lipsku.

V základním dálkovém studiu na Vysoké škole grafiky a knižního umění se stane „fotografikem". Rozhodne se ovšem ve studiu pokračovat. Vydělávat si bude paralelně drobnými zakázkami, jako novinář-fotograf. Současně bude působit jako volontér v televizi. Počínaje rokem 1972 bude publikovat v časopise Fotografie. Nejprve své fotografie s krátkými komentáři, pak rozsáhlejší informace o svých konkrétních projektech, a v průběhu let také vyžádané teoretické úvahy k nejrůznějším otázkám fotografické tvorby. S Paulovou publikační činností se seznámíme v samostatném přehledu.

4. 1. 7. Paul — poprvé učitelem

O významu náhody v lidském osudu už bylo popsáno mnoho stran. Jedna taková určila Paulův osud na léta 1973 a 1974. Na nádraží v Halle potkal svého učitele z Postupimské Vysoké školy filmu a televize Johannese Müllera. Z doby Paulova studia je spojuje vzájemná sympatie. Müller se — jen tak mezi řečí — zeptá, jestli by Paul neměl chuť zkusit si na čas na škole vyučovat. Stavbu a skladbu obrazu. A tak se po prvotním úleku a rozpačitém váhání Paul opět stane majitelem propustky do areálu školy, která, jak už víme, se nachází v uzavřeném hraničním prostoru, a bude se po několik měsíců věnovat krásné práci: s mladšími studenty bude komponovat a rozebírat nepohyblivé obrázky.

Jestliže Paul-student opouštěl postupimskou školu z vlastní vůle, v případě Paula-učitele to bylo jinak. Blízké přátelství s Johannesem Müllerem, jež ho do tohoto ústavu přivedlo, mu posléze také zahradilo cestu. Jednoho dne, když šel do práce, mu byla na kontrolním stanovišti propustka bez vysvětlení odebrána. Nesmí jít dál. Nechápe proč. Až další den se dovídá: Dr. Johannes Müller se dopustil trestného činu nedovoleného opuštění republiky. Ve škole jsou s okamžitou platností nežádoucí i osoby, které si tam přivedl.

V tuto chvíli si Paul neumí představit, že ho s Müllerem osud ještě jednou svede dohromady. Za mnoho let.

Nicméně v tuto chvíli jsme v roce 1974, fotografik Manfred Paul je v letech Kristových, trochu se angažuje ve organizaci Jugendfoto, živí se jako fotograf na volné noze, žije z drobných zakázek, postupně začne být vyhledáván jako dobrý fotograf historické architektury, v Kabinetu umění Svazu kultury v Erfurtu už dokonce vystavuje... a hledá si stálou práci.

4. 1. 8. Odborná škola reklamy a designu v Berlíně

Stává se učitelem a později docentem na Odborné škole reklamy a designu v Berlíně[44], kde bude působit příštích dvacet let. Bude vyučovat základy fotografie a přitom se věnovat svým vlastním projektům. Bude publikovat, vystavovat, sbírat ceny na fotografických soutěžích, v nástavbovém studiu na Vysoké škole grafiky a knižního umění se v roce 1975 stane z „fotografika"„diplomovaným fotografikem", bude respektovaným odborníkem, otcem... ale na zásadní osudové zvraty a životopisné kotrmelce si bude třeba počkat půldruhého desetiletí.

44 Fachschule für Werbung und Gestaltung

Jsme v období, které jsme v úvodní kapitole nazvali dobou šedi a nehybnosti, v níž vzrušujícími dobrodružstvími byla především dobrodružství ducha, jež se v místech, kde Paul žil, odehrávala zčásti na prknech některých divadel či stránkách knih, ale často spíš za zavřenými dveřmi bytů umělců či v neoficiálních výstřelcích a produkcích alternativních uměleckých komunit, na želatinových vrstvách filmů a zvětšenin, malířských plátnech a asambláží, či na popsaných listech papíru, nezřídka nesoucích stopy červeného vína.

Manfred Paul, introvert a fotografující filosof, se s lidmi z tohoto paralelního světa znal, s mnohými se stýkal a spolupracoval, ale přesto zůstával spíš na okraji. Svou duchovní a uměleckou cestu hledal jinde: v knihách, v poezii, a vizuálně především v monochromatické městské krajině své berlínské čtvrti, v položeru zastrčených bezútěšných dvorů, v zátiších z prostých domácností svých náhodných hostitelů.

Je, jak jsme několikrát řekli, doba šedi a nehybnosti, a proto se v následujícím textu budeme soustředit víc na Paulovy projekty, než na události, které by k nim vedly.

4.2. Některé projekty, soubory a témata do r. 1990

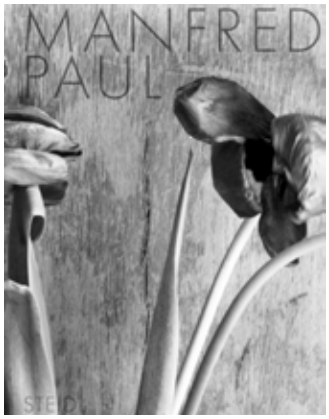
Paulovu tvorbu představovaly na jedné straně zakázky, na druhé pak cykly, které vznikají z vnitřního pnutí, z vlastní potřeby umělecké tvorby.

U zakázkových projektů ponecháme stranou pozornosti ty, do kterých byl Paul povinován vkládat víc řemeslný um (např. „Das Nikolaiviertel“ [45], či „Grenzsoldaten“ [46]), než své tvůrčí ambice. Hodny pozornosti jsou naopak v každém případě tyto:

4. 2. 1. Na okraji stojícího času. Berlín Severovýchod.

Tento soubor je pro Paulův život i tvorbu zcela zásadní a popsali jsme ho v úvodní části (str. 17). Jsou to fotografie ulic, dvorů. pohledů z oken z let 1972 -1989. Výsledkem je výstavní soubor, který vyšel rovněž knižně, ovšem až v roce 2012[47]. Jednotlivé fotografie byly sice příležitostně publikovány už dříve (například „žánrový“ dvůr, kde se suší prádlo[48]), ale soubor ve své komplexní výpovědní a umělecké hodnotě si musel dlouho počkat.





Knihy Na okraji stojícího času. Berlín Severovýchod 1972—1990 (Braus, 2012) a Manfred Paul, Zátiší (in spe: Verlag Steidl, 2015; in spe: Verlag Spector, 2016)

45 Publikace s barevnými fotografiemi historické berlínské čtvrti, určená především pro reprezentativní a turistické účely, Verlag für Bauwesen, 1991

46 Paul byl povolán do armády jako záložák s rozkazem nasnímat fotografie ze života vojáků. Vzhledem k jeho přístupu byla drtivá většina záběrů z ideologických důvodů nepoužitelná, takže musel poslední tři týdny za trest odložit fotoaparát a čistit latríny. Nicméně u knihy, která vyšla později a v níž je mezi několika stovkami fotografií i zhruba desítka jeho záběrů, je uveden jako spoluautor.

47 Am Rande der stehenden Zeit. Berlin Nordost. 1972—1990. Edition Braus, Berlin, GmbH, 2012. Kniha ve formátu PDF je na přiloženém CD.

48 Časopis Fotografie, 1976/11

4. 2. 2. Zátiší (1974—1989)
O nalezených zátiších jsme rovněž psali podrobně v první části. Byla to především zátiší nalezená v domácnostech v Prenzlauer Bergu (str. 21) včetně „solitérního" Štosu novin (str. 25). Technicky precizní, jasně komponované obrazy, v nichž se snoubí předmětná rovina s rovinou metaforickou. Zátiší (výběr z let 1983—1985) jsou připravena k tisku v knižní podobě.[49]

4. 2. 3. Spuren im Goethes Gartenhaus (Stopy v Goethově zahradním domě)
Kalendář s 12 fotografiemi výmarského interiéru Goethova zahradního domu a zahrady, vydaný ke Goethovu jubileu. Vydáno bylo celkem 40 exemplářů kalendáře s vlepenými originálními zvětšeninami. O zadání, tvůrčím přístupu, volbě záběrů, použité technice a zpracování (citlivosti filmu, vývojky, filtrů) se lze dočíst na stránkách časopisu Fotografie, 1982/9.

4. 2. 4. Der Englische Garten zu Wörlitz (Anglická zahrada ve Wörlitz)[50]
Paul vybavil tuto rozsáhlou publikaci o významném historickém objektu 126 esteticky i řemeslně náročnými krajinářskými fotografiemi. Svým laděním připomenou fotografie Sudkovy nebo Ptáčkovu Zemi krásnou.



Anglická zahrada ve Wörlitz, 1987

49 Manfred Paul: Stillleben Fotografien, in spe: Verlag Steidl, Göttingen, 2015, respektive in spe: Spector, Leipzig, 2016
50 VEB Verlag für Bauwesen, Berlin, 1987

4. 2. 5. Portréty

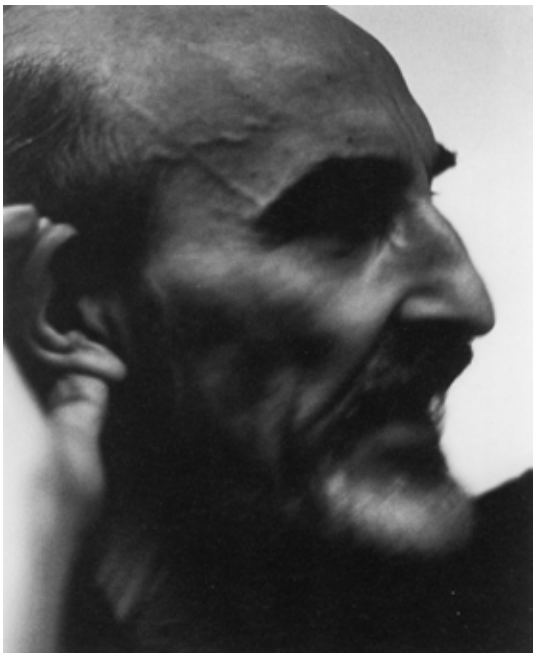
Vedle Vereny Paul vytvořil od roku 1972 desítky portrétů nejrůznějších osobností. Většinou se jedná o klasické portréty, jen někdy pracuje s neostrostí a vydává se směrem k subjektivnějším pojetí. Tento trend budeme registrovat především po roce 1990.



Lidé na diskotéce: Mladý muž s cigaretou, 1984



Lidé na diskotéce: Susanne B., 1985



Chilský choreograf Bunster, 1985



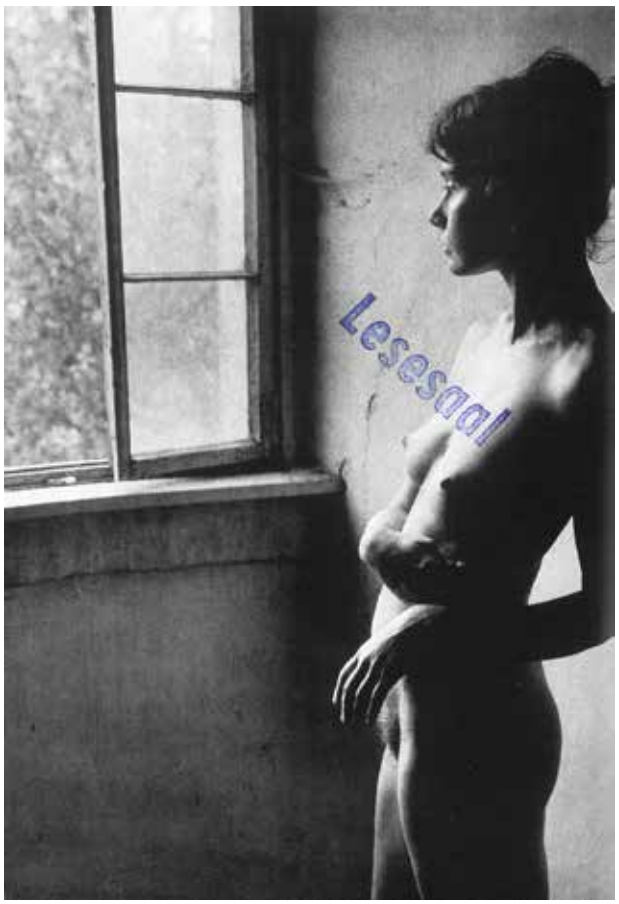
Frank, 1987

4. 2. 6. Discoleute (Lidé na diskotéce, 1984-85)

Portréty návštěvníků diskotéky. Na tomto projektu pracoval společně s jedním z účastníků prenzlauerbergské bohémy, výtvarníkem Wolfgangem Krausem. Krause tyto lidi maloval, Paul fotografoval. Fotografie mladých lidí, umístěných zpravidla centrálně ve čtvercovém formátu, podávají ve svém celku výpověď o typu tehdy nastupující generace ve východním Německu. Paralelně vznikaly také portréty lidí před odchodem do zahraničí. Krause, velmi agilní v alternativní berlínské scéně, věděl, kdo se chystá opustit zemi, a Manfred Paul chodil nafotit jejich „poslední portréty".

4. 2. 7. Porträts für einen Kalender (Portréty pro kalendář) 1985
Vedení Odborné školy reklamy a designu, kde Paul působil, rozhodlo vydat k jubileu školy kalendář s fotografiemi pedagogů a studentů. Kalendář obsahuje klasické černobílé portréty jednotlivých osob (v jednom případě dvojice) od detailu tváře po téměř celou postavu. O zadání, technickém způsobu provedení a především problémech při rozhodování o zařazení a sledu fotografií píše Paul v časopise Fotografie, 1985/9.

4. 2. 8. Akty, Körperlandschaften (Krajiny těla)
Pravděpodobně první publikovaný akt včetně Paulova komentáře lze dohledat v časopise Fotografie, 1972/6 (dívka, ležící na louce, poseté drobným kvítím). Další, dívka mezi kameny a dívka v křesle například v čísle 1976/7, či zde zobrazená dívka stojící u okna v 1979/9[51]. V průběhu času se Paulovy akty posouvaly od tradičního estetizujícího a psychologizujícího zobrazování ženského těla k méně obvyklým pohledům či expresívním, rozpohybovaným pohledům.



Akt u okna, 1979

51 Razítko „Lesesaal“, tj. „čtenářský sál“, zde na druhé straně obálky časopisu Fotografie, vypovídá o zajímavé skutečnosti: východní Německo bylo ideologicky velmi rigidním státem, ale ponechávalo svým občanům výrazně více svobody v oblasti erotiky a sexu (vzpomeňme na nudistické pláže v NDR). Proto i vztah k fotografii aktu byl otevřenější. Problémem ovšem bylo takové fotografie sehnat. Proto byly často v knihovnách z časopisů vytrhávány. Čemuž se knihovny bránily tím, že na téměř všechny fotografie aktu umisťovaly své razítko.

4. 2. 9. Primabalerina Jutta Deutschland

Od osmdesátých let spolupracoval Paul pravidelně s berlínskou Státní operou. Sólová tanečnice Jutta Deutschland souhlasila s tím, že ji Paul bude fotografovat při práci. Fotografie vznikly z dlouhodobé spolupráce a vycházely z absolutní důvěry modelu vůči fotografovi: Jutta Deutschland měla samozřejmě právo publikačního veta.



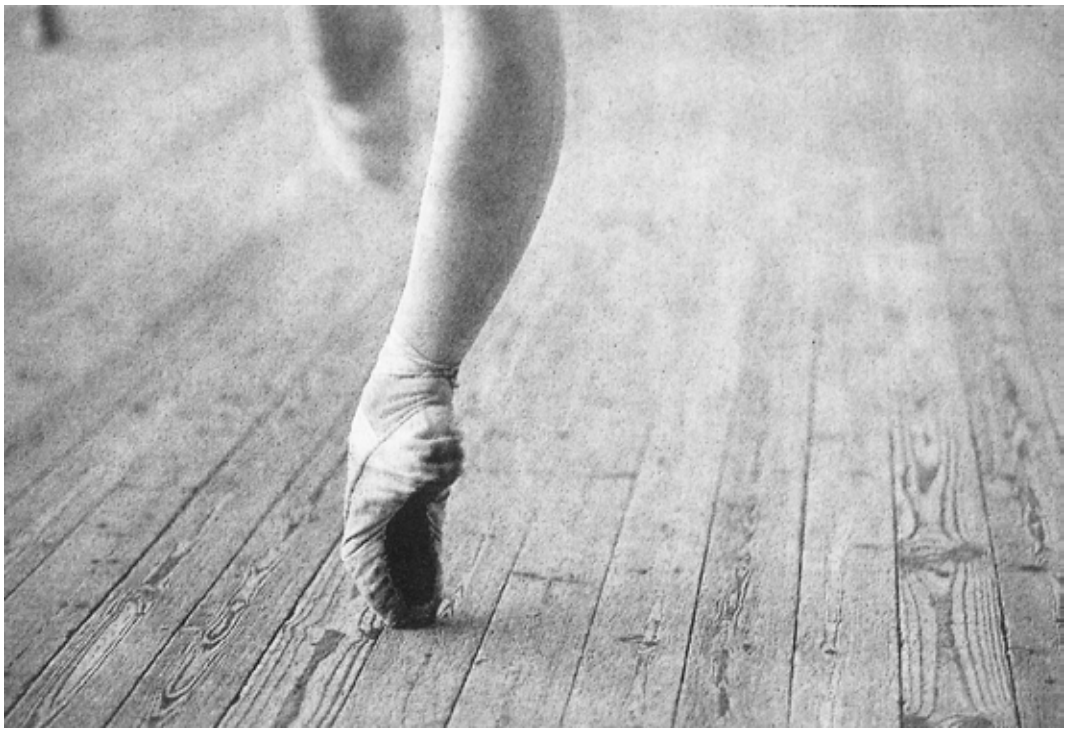
Jutta Deutschland, 1981

Manfred Paul: *„Tanec mě fascinuje už dlouho. (...) Co to je za lidi? Co se odehrává před představením, během něj a po něm? Přihlížel jsem, sledoval chování, změny těla, obličeje. Tyhle obrazy umožnily, aby měla tanečnice v mou přítomnost důvěru. O to, abych směl dělat fotografie aktu, jsem ji nežádal, ty vznikaly ze situací, v nichž jsem tanečnici zažíval. Tuto stránku věci obvykle nevidíme, většinou známe jen její působení na jevišti a příliš málo o tom přemýšlíme. Pro mne je každý člověk individualita, a zda ho budu chtít zobrazit v obraze jako akt nebo portrét, bude určovat daná situace. Svlékání šatů jen kvůli svlékání mě nezajímá.“*[52]

K tehdy obvyklým typům fotografie aktu, od holdu kráse ženského těla po abstrahující obrazy či formální experimenty, tak přistupuje realisticky zobrazená krásná, ale vlastním uměleckým výkonem strhaná a vyčerpaná žena. Jsou to fotografie, v nichž se protínají žánry portrétu, aktu i dokumentu. Najdeme ji např. v knize Fotografie Aktu, Variace a Tendence, kde zaujímá mezi obrazy 29 autorů nejrůznějších žánrů a pojetí zcela unikátní postavení.

52 Aktfotografie. Variationen und Tendenzen, Leipzig 1987, S. 17

4. 2. 10. Gesehenes und Empfundenes (Viděné a cítěné 1978)
Nabídku berlínské baletní školy fotografovat portréty mladých žákyň nemohl vyznavač baletu Paul odmítnout. Nejprve pobýval ve škole, aniž by studentky fotografoval: bylo zapotřebí času, aby si na něj dívky zvykly a aby se seznámil se světelnými podmínkami prostředí. Teprve když malé baletky ztratily svůj ostych a když se Paul na základě prvních zkušebních snímků rozhodl pro určitou modulaci šedých tónů a tomu pak přizpůsobil technické prostředky (kinofilm, objektivy 35 mm, 80 mm, NP 27, A49 + 4, resp. + 5, otevřená clona, exp. 1/8 — 1/30), došlo na vlastní fotografování. Fotografie nejsou hamiltonovsky romantickým výletem do světa útlých dívenek: přinášejí obraz něhy, ladnosti, ale i tvrdé dřiny. Spolu s Paulovým komentářem byly publikovány např. v časopise Fotografie, 1978/11.



Berlínská baletní škola, 1978

4. 2. 11. Beine (Nohy) — budoucí kniha En Passant: 1986—1990
Především pro některé dámy z řad přátel a podporovatelů Berlinische Galerie, kteří se sešli 20. března 2015 v prostorách Photo Edition, aby byli seznámeni s plánovanými nákupy děl Manfreda Paula, byl tento projekt přinejmenším překvapením. Známy byly jeho městské krajiny, zátiší, portréty, akty...ale, s odpuštěním, ***nohy***?

A přesto, několik fotografií na stěně galerie upoutá pozornost: především jsou to dívčí kolena a lýtka, někdy zčásti zakrytá sukní, v černobílém provedení. Jsou to estetické snímky, mají svou svěžest i něhu, ale jako soubor, neřkuli projekt, do naší dosavadní představy o Manfredu Paulovi příliš nezapadají. (I když: kdyby na pravé fotografii byly nohy nikoli dívčí, nýbrž třeba nohy stolu, nenašli bychom určitou příbuznost s zátišími z Prenzlauer Bergu?)






Z cyklu Nohy, En passant, 2015

Kdyby se k fotografickým projektům psaly příbalové letáky jako k lékům, byl by tento soubor uveden v kapitole „vedlejší účinky". Sám Paul to vysvětluje s úsměvem: jsou to skutečně „vedlejší produkty". Člověk tvoří různým způsobem. Souvisí to ve velké míře s technikou, kterou používá. Zátiší (i ta nalezená), fotografovaná na velký či střední formát, vznikají v soustředěném procesu tvorby, v takříkajíc řízeném konstruování obrazu do rámu matnice. Proces, v němž vznikaly Nohy, byl obrácený. Každý člověk v má ve své estetické paměti zakódovány komplexy tvarů či linií, které vnímá jako krásné. Když něco z takových tvarů „potká", a je fotograf, nemůže nefotografovat. Nohy vznikaly v době, kdy Paulovi — bylo to v druhé polovině osmdesátých let — jeho přítel z Francouzského kulturního institutu půjčil na čas Leicu. S ní Paul fotografoval například některé portréty. Na rozdíl kamery s matnicí má Leica hledáček, ve kterém je uprostřed rámeček, v němž je vidět to, co pak bude na filmu, ale člověk vidí i kolem toho rámečku spoustu dalších věcí. Takže výběr motivu, výřez a kompozice — to vše se v hlavě fotografa odehrává podle poněkud jiného schématu. V prvním případě komponoval, v druhém případě „odchytával". Když dole v rohu, mimo fotografovaný motiv, zahlédne nohy ve tvaru, který ho oslovuje, prostě stočí fotoaparát a jen tak mimochodem — *en passant* — je také „uloví".

Z tohoto souboru, jenž vznikal sice už někdy od poloviny let osmdesátých a zůstával víceméně mimo pozornost, se až v současné době připravuje publikace s názvem En passant 1986—1990.[53]

53 En passant 1986—1990, Spector, Leipzig, 2015

Dvě příhody ze životopisu:

Než se před námi otevře významný předěl v životě a tvorbě Manfreda Paula, vzpomeňme ještě na dvě příhody, které nám ho přiblíží jako člověka.

4.3. Cesta do Rumunska

Paní Verena pomohla sbalit a Manfred Paul odjíždí na letiště, protože nazítří má v Bukurešti vernisáž. V přibližně stejnou dobu odjíždí v Bukurešti na letiště uvítací výbor tamější organizace fotografů s tlumočníkem. Letadlo přistane, ale Paul z něj nevystoupí. Což v zemi, v níž jsou veškeré telekomunikační prostředky pro smrtelníky nedostupné, vede k tomu, že pánové pokrčí rameny a zase odjedou, aniž by se dál starali. Večer se Paul objeví k Verenině překvapení doma. Co se stalo? „Na letišti byla nějaká dost zoufalá paní s nemocným děckem — a tak jsem si říkal, že když ona má nemocného syna, zatímco já tam jedu jenom na výstavu, tak jí přenechám své místo."

V Bukurešti tedy přistává až na druhý den, ovšem to už ho nikdo nečeká. V zemi, kde, jak víme, je dovolat se někam neřešitelný problém, se proto na vernisáž dostává s vypětím sil na poslední chvíli. Přichází, na sobě starou starou odrbanou „thälmannovku", dar od přítele Wolfganga Krauseho, zatímco u fotografií postává jeho rumunský tlumočník v obleku. Tudíž je pochopitelné, že štáb rumunské státní televize natáčí elegantního Mistra fotografa tak, aby ten vysoký chlap ve staré ošklivé kožené bundě pokud možno nebyl v záběru. Tlumočníkovi se díky Manfredu Paulovi dostalo kromě minuty slávy v televizní zprávách ještě jednoho nezapomenutelného zážitku: když vyzvedával snídajícího Paula, jenž měl trochu podrážděný žaludek, v hotelu pro cizince, mohl se napít jeho opravdové kávy.

4.4. Tři vlasy na prahu (Stasi).

Tři vlasy na hlavě jsou relativně málo, tři vlasy v polévce relativně hodně. Tři vlasy na prahu bytu jsou relativní jistotou, že u vás zase byli...

Není obvyklé, aby si důstojník státní bezpečnosti pozval navečer úspěšného fotografa proto, že zatoužil popovídat si o umění. Přesto — pozvání přišlo, a v době, kdy se Paul zrovna intenzivně zabýval Chargesheimerem, překvapuje vzdělaný vyšetřovatel v první hodině rozhovoru právě svými znalostmi o tomto německém fotografovi. Sedí tu proti sobě s Paulem u stolku v podivné místnosti, která má snad tvar osmistěnu, v každé ze stěn jsou nejméně jedny dveře (v Paulových vzpomínkách těch dveří bylo jedenáct), a z nich co chvíli někdo vyjde, mlčky projede kolem Paula a zmizí v jiných dveřích. Paul se dozvídá, že je vynikající fotograf se skvělou budoucností. Že by se dalo zařídit, aby měl ateliér v centru Berlína, na Alexu. Že by se dalo zařídit, aby mohl fotografovat i v zahraničí...ale jak se to má vlastně, kdysi hodný žáku a později méně hodný studente, co nám fotil z vlaku v zakázaném území, s těmi návštěvami Francouzského kulturního institutu? A s kým že se tam znáte tak dobře? A s kým že se tam stýkáte nejčastěji? A to tam vodíte i své studenty? A jak že se to má s tou vaší výstavou ve Francii? A odkud vlastně máte devizy?... Ze dveří do dveří co chvíli někdo prochází, čas se vleče a Paul už docela ztrácí nervy. Trochu byl na takový rozhovor připraven, neboť v „bohémě" Prenzlauer Bergu má přece jenom dost přátel, kteří už mají taková noční povídání za sebou. Hlavně zůstat v klidu a na opakující se otázky opakovat stále tytéž odpovědi. Ale dostavuje se únava. Až se nakonec neudrží a zeptá se: „Co tedy vlastně po mě chcete? To mě chcete naverbovat?" „Ne, nic takového. Pro dnešek končíme. Jen tady musíte podepsat, že o tom rozhovoru s nikým nebudete mluvit."

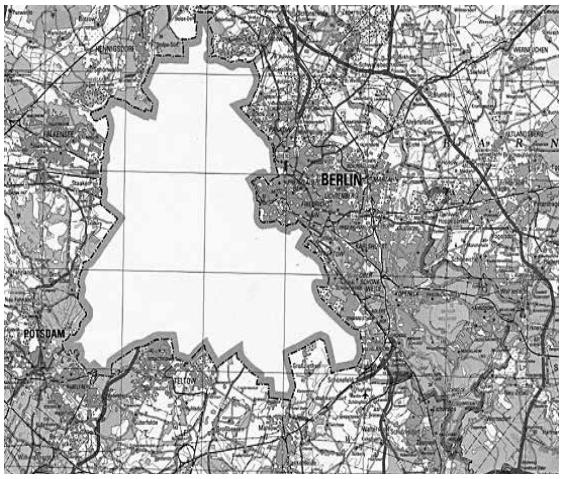
Paul zírá na kus papíru, rozrušen, už skoro není schopen přečíst, co tam vlastně stojí, chvíli mlčí, ale pak (boží vnuknutí?) se nadechne a řekne: „Ne, to nepřichází v úvahu. Nemohu to podepsat. Nemohu se zavázat k něčemu, o čem vím, že to nebudu moci dodržet."

„JAKTO?!!“ „Nejde to. Jsem ženatý, náš vztah s manželkou je postaven na absolutní důvěře. Tu nehodlám zničit tím, že přijdu po noci tady u vás domů a budu zapírat, kde jsem byl. Ne, to podepsat nemohu. Se svou ženou o tom prostě mluvit budu.“

Paní Verena je známá osobnost a je známa i tím, že není zrovna introvertní. Rozhovor skončil a žádný další se už opakovat nebude. Paul přesto zůstává i nadále docentem na Odborné škole reklamy a designu, dál publikuje i vystavuje, a to i v zahraničí. Jen od té doby, když opouští byt na delší dobu, na radu svých přátel z „bohémy“ nenápadně přilepí v místě, kde se dveře potkávají se zárubní, vlas. Když se vrací, vlas tam není, je buď nalepen o kousek vedle, nebo leží v prachu na prahu.

„Měl jsem štěstí, nebyl jsem tak důležitý.. Ale měl jsem i přátele, kteří zmizeli, vrátili se po dvou dnech a byli to úplně jiní lidé. (...)

Svůj spis jsem nečetl. Dozvěděl jsem se už dřív, kdo na nás donášel. Pět, šest lidí. Nechci je soudit, nevím, v jakém stavu a za jakých okolností co podepsali. Dva z nich později spáchali sebevraždu.“[54]



Mapy v NDR: (Východní) Berlín, hlavní město NDR a bílé místo na mapě, zřejmě „*topograficky neprobádaný prostor Westberlin*“, viz text Uwe Kolbeho, (str. 54)

54 Manfred Paul, “Everybody had come to Berlin searching for something”, Interview by Katerina Oikonomakou, září 2013, Berlin Interviews, http://berlininterviews.com/?p=685, na CD v příloze.

5. Zlom: 1989

Je 9. listopadu 1989, měsíc poté, co čtyřicet tisíc občanů NDR demonstrovalo v nekonečném průvodu s pochodněmi svou podporu věci socialismu a vůdci Erichu Honneckerovi, a pět dní po půlmilionové protirežimní demonstraci v centru Berlína. Právě probíhá tisková konference Ústředního výboru Sjednocené dělnické strany. Rozpačité výroky působí dojmem, že si vedení NDR v tuto chvíli už není jisto, zdali jde o to udržet moc, zachovat tvář, nebo zachránit kůži. Na tiskovce padá otázka volného cestování, člen politbyra Schabowski vytahuje jakýsi papír a s velmi ustaranou tváří předčítá, že se vedení usneslo, že všichni občané NDR smějí svobodně vycestovat. V sále to zašumí, a na otázku, od kdy, odpovídá, sám zjevně zaskočen tím, co právě čte, větou, která bude v příštích desetiletích nekonečněkrát citována: „*Tedy, soudruzi, bylo mi sděleno... Tak tedy, pokud vím, tak okamžitě...*“[55].

V půl osmé to oznamují v televizních zprávách. Lidé přicházejí k přechodům, ozbrojení pohraničníci nic netuší, jednotlivce či hloučky se snaží zastavit, ale když se jich valí stovky a tisíce, rezignují. Davy proudí do západního Berlína, nastává nejradostnější berlínský mejdan za posledních dvacet osm let, a jeden z prvních nápisů na zdi hlásá: Die Mauer ist weg. Zeď je pryč.

Je půlnoc, když v bytě Manfreda Paula zazvoní telefon. Je to přítel ze západního Berlína a Paul nechce věřit.

„Vždycky jsem věděl a doufal, že ta zeď padne...ale když k tomu došlo, tak ten moment byl nad mé síly, bylo pro mě nepochopitelné, co se dělo, jak se to dělo a jak rychle se změnila životní situace.“[56]

Druhý den ráno vyráží s fotoaparátem k hraničnímu přechodu. Přichází do míst, ke kterým se několik desetiletí nesměl přiblížit a odkud mu za mrazivých nocí doléhalo k oknům vytí vlčáků. Zeď, betonový útvar, který po minulá tři desetiletí formoval osudy, determinoval myšlení, a mnohdy i ukončoval životy, se už nevzpíná v hrdé nedotknutelnosti, nýbrž trčí nesmyslně jako ztracený samoúčel.

Po celé dny se bude ozývat podivné klepání: „datlové berlínské zdi“, budou kladívky a majzlíky odsekávat úlomky betonu, které se stanou na příští desetiletí dobře prodejným suvenýrem; bezútěšně pustý pás země nikoho, do nějž se vsákla krev posledního zastřeleného teprve před sedmi měsíci, se stane rájem developerů a provozovatelů turistických atrakcí.

O pádu a mizení berlínské zdi byly natočeny kilometry filmů a nafoceny statisíce fotografií. Ve stozích knih najdeme obrazy její hrozivé existence i radostného bourání. Soubor, který v krátké době jejího mizení vytvořil Manfred Paul, patří k těm méně nápadným, ale o to významnějším a silnějším.

„Pociťoval jsem vnitřní napětí a hledal obrazy, které by mi uchovaly tuhle hranici v její absurditě. Hledal jsem prázdnotu. Hraniční místa bez lidí, tak jak jsem je viděl ve svých představách“. [57]

55 „Also Genossen, es ist mir mitgeteilt worden...(...). Das trifft nach meiner Kenntnis so ab sofort... unverzüglich.“ Zdroj: např. http://www.deutschlandfunk.de/dokument-der-woche-das-war-der-tag-am-9-11-1989.2245.de.html?dram:article_id=300778

56 Korespondence autora s Manfredem Paulem, 26.01.2015

57 „Ich empfand eine innere Anspannung und suchte nach Bildern, die diese Grenze in ihrer Absurdität für mich festhalten sollten. Ich suchte die Leere. Das Grenzland ohne Menschen, so wie ich es immer in meiner Vorstellung gesehen habe.“ v knize Meine Freiheit, s. 189, vydaly Kathrin Höhne a Maren Martell, Verlag epubli GmbH Berlin, 2014

5.1. **Projekt Grenzenlose Räume** (Prostory bez hranice) 1990

Rychlost, s níž zeď mizela, a proto čas, vyměřený pro tento projekt, nedovolovaly použít velkoformátovou kameru. Paul sáhl po polaroidu a formátu 6 × 9. Ztrácející se části zdi fotografoval zpravidla ráno nebo při zacházejícím slunci, v liduprázdné pustině. Postavy lidí jsou na snímcích jen výjimečně. Vzniká soubor, resp. dvojsoubor Grenzenlose Räume, který svým způsobem uzavírá jednu etapu Paulovy tvorby, totiž tu, která reflektovala realitu Německé demokratické republiky.



An der Buchholzer Str., 24. 2. 1990

Paulovy obrazy nementorují, nežalují, nezesměšňují, nechávají nás přemýšlet. Ani ne tak o zobrazovaných jednotlivostech, nýbrž v obecnější rovině, o souvislostech, o geniu loci oné brázdy, césury, jizvy ve tváři města i v osudech jeho obyvatel. Objekty na obrazech mají opět metaforický význam. Obecně platí to, co bylo o Paulově filosofii obrazu a výrazových prostředcích řečeno v souvislosti s jeho cykly o Berlíně a především o zátiších. Kusy zbytečného kamení působí jako koncentrát lidského hoře a nesmyslnosti. Kolik betonu, tolik marnosti. Vanitas? Trochu pervertovaná vanitas, vanitas v negativu. Jestliže vadnoucí tulipány Paulových zátiší byly, slovy již citovaného Eugena Blumeho, nikoli vadnoucími tulipány, nýbrž vadnutím jako takovým, tedy mizením smyslu a krásna, pak zbytky berlínské zdi jsou mizením nesmyslnosti a zla. Jestliže mizení krásna naplňuje pocitem smutku, mělo by mizení zla být zdrojem radosti? Ovšemže nikoli.

Kunsthistorička Gabriele Muschter o souboru říká: *„Pro Manfreda Paula má fotografie svůj vlastní, přísný formální jazyk. Obrazy musejí podle jeho názoru fungovat bez komentáře, a proto nevyhledává ani v těchto vzrušených dnech lidské davy, nýbrž ukazuje prázdná místa, kus prolomené zdi, domy u zdi. Obrazy s osobitou estetikou, jež abstrahují od konkrétní situace a vedou k ní teprve oklikou. Z toho vyplývají jiné pocity. Manfred Paul vytváří poznání prostředky fotografie...“*[58]

58 Berlin, November 1989. 14 Fotografen aus Ost und West erleben die Öffnung der Mauer, Goethe-Institut, 1990

Řekli jsme, že jde o dvojí soubor.

Fotografie z polaroidu jsou pro publikaci a výstavu komponovány do tetraptychů, vždy čtyři černobílé fotografie 8,2 × 10,8 cm na paspartové podložce 50 × 40 cm.

Obrazy jsou uspořádány tak, aby vzájemně korespondovaly v rovině předmětné (např.: živí vojáci — postavy na reklamě na voze s občerstvením; helmy vojáků — lampy z hraničního prostoru na zemi; vůz s občerstvením — zbytky rozmláceného auta) či v rovině formální (vnitřní stranou obrázků uspořádaných do čtverce se táhne vertikální pás zvýšených částí zdi, vytvářející tak napříč celou čtveřicí samostatnou vizuální entitu).



Polaroids, 11/13, 1990



Polaroids, 11/13, 1990

U každé z dvaapadesáti fotografií je rukou připsáno místo, datum a čas snímku. Posiluje se tím nejen dokumentární hodnota souboru, nýbrž významně také jeho emoční síla: datace s popisem umocňují obsahovou informaci obrazu i estetický dojem z jeho kompozice intenzivnějším vědomím, že to, co vidíme, není formální hra, nýbrž dnes už sice neexistující, ale v tehdejší chvíli brutálně hmatatelná realita.

Druhou částí souboru jsou samostatné černobílé zvětšeniny z negativů 6 × 9 cm. Kompozičně působí oproti městským krajinám čtvrti Prenzlauer Berg odvážněji, emocionálně intenzivněji. Ve větší míře využívají efektu širokoúhlého objektivu, průhledů či vyššího kontrastu. Obsah je konkrétní, ale působení těchto obrazů je čistě vizuálně pocitové.

Výjimkou je jedna fotografie, z formálního hlediska prvoplánovější, protože postavená na textu v obraze, ale přesto mimořádně silná: v levé části obrazu upoutá nejprve pozornost velký plakát s obrazem Mony Lisy z roku 1982 s velkým nápisem: Koukni, jak ta se směje! Ve středu je dřevěný pomníček s nápisem: Ida Siekmann, 23. 8. 1902 — 22. 8. 1961. Ida Siekmann byla první zastřelenou u právě vzniklé berlínské zdi.[59] Koukni, jak ta se směje!



Ida Siekmann, 1989

Nad absurdností a pomíjivosti zdi se zamýšlí Uwe Kolbe[60] : *Stržení zdi a revitalizace zóny (...) probíhají rychleji než mnohé jiné potřebné projekty. Symbol rozdělení musí zmizet, byť právě tento symbolický a neproduktivní akt přichází velmi draho.*
Dnešní mladí lidé budou moci svým dětem zprostředkovat snad jen tušení, kde vůbec zeď vedla, a to určitě jen tam, kde ji sami viděli v okamžiku jejího otevření. Staré mapy zmizí, ony surrealistické mapy (...), na nichž jisté město jménem Berlín — Hlavní město NDR sousedí s blíže neidentifikovaným, topograficky zřejmě dosud neprobádaným prostorem jménem „Westberlin" (i když mnohdy i toto označení bylo vynecháváno). S okamžitou platností se stanou objektem pro sběratele a muzejní archivy.

59 V knižním vydání souboru Paul tuto fotografii moudře nepoužil. Ulrich Domröse a Enno Kaufhold ji zařadili do výběru východoněmeckých autorů v publikaci Zwischenzeiten, Bilder ostdeutscher Fotografer 1987—1991, vydal Gundlach F. C., Richter-Verlag Düsseldorf, 1992
60 Essay v knize Grenzenlose Räume, Verlag für Bauwesen, 1992

Proměna tohoto výseku berlínské městské krajiny byla tak náhlá a tak převratná, že mnohá místa už po krátké době nebylo možné identifikovat. Když Manfred Paul po dvou letech hledal místa ze záběrů mizející zdi, byl iritován tím, že „*...ony obrazy existovaly právě tak málo jako významná a určující část jeho života v blízkosti zdi.*“[61]

Paulova mizející zeď je zprávou o nenávratně minulém okamžiku. Okamžiku v paměti potlačovaném, a přesto znovu a znovu mrazivě bolestném. Neboť, slovy kurátora Adriana Giacomelliho: „*...co nejméně stop mělo ještě připomínat čtyřicetileté rozdělení města, to, že srdcem Německa kdysi vedla hranice. A přesto, čím je německá vlast, když ne dírou v srdci, která se nemůže zahojit?*“[62]



Lindenstr., 28. 4. 1990

61 Thomas Kumlehn, odkazuje na tvorbu Manfreda Paula v projevu k výstavě fotografa Michaela Lüdera, Nachträume — Grenzräume der Gegenwart, 16. 8. 2008, http://www.potsdamer-kunstverein.de/ausstellungen_archiv_lue.htm,

62 „So wenige Spuren wie möglich sollten noch an die 40-jährige Teilung der Stadt erinnern, daran, dass durch Deutschlands Herz einst eine Grenze führte. Und dennoch, was ist deutsche Heimat, wenn nicht ein Loch im Herzen, das nicht verheilen mag.“ Adrian Giacomelli, u příležitosti výstavy v NRW Forum Düsseldorf: Heimat — Fotografien aus der DZ BANK Kunstsammlung, únor 2014
(Zdroj: Photo Edition Berlin, Galerie und Verlag für Fotografie)



Fritz-Heckert-Straße, 20.4.1990



An der Justbrücke, 13.8.1990

6. Život a práce po roce 1990

6.1. Změny životní a společenské

V jednom z citovaných výroků o změnách, které přinesl pád železné opony, resp. berlínské zdi, Paul říká: „*... bylo pro mě nepochopitelné, co se dělo, jak se to dělo a jak rychle se změnila životní situace.*“ Onen tolik kýžený zvrat v historii a životech sedmnácti milionů lidí přinesl nadšení, radost, svobodu, ale posléze také pocit nejistoty. Dosavadní, desetiletími zažité hodnotové souřadnice, na nichž stavěly konkrétní životní osudy, se přes noc rozpadly. Respektované osobnosti, které nasazovaly krk při demontáži režimu, byly vytlačovány „cizími“ pragmatickými politiky. Bolestnou cenou za tvrdou západoněmeckou marku namísto „hliníkovch žetonů“[63] byl příchod dosazených západních šéfů, kteří neměli tušení o danostech a zvyklostech v této části země a zaváděli nové pořádky necitlivými byrokratickými metodami. To, spolu s šokem z obrovského rozdílu v mentalitě mezi „Wessies“ a „Ossies“ vedlo růstu vzájemné antipatie mezi oběma skupinami obyvatel a k tomu, že počáteční euforie mnohých východních Němců začala být postupně vytěsňována „ostalgií“[64]. Ta bývala smetávána se stolu poněkud povrchním a arogantním klišé, že „*východňáci by chtěli všechno zadarmo, ale nechtějí pořádně pracovat*“. I zde by se dal použít titul Domröseova textu k již citované první výstavě fotografů NDR v Berlinische Galerie: *Nic není tak jednoduché, jak se zdá.*

Manfreda Paula se tyto věci týkají jen nepřímo: jedním z nových pořádků bylo, že bývalí pracovníci „institucí blízkých státu“ jsou omezeni v nárocích na sociální zabezpečení. „Institucemi blízkými státu“ byla per definitionem i státní divadla. Takže podle zákona, který měl trestat komunistické prominenty, ztrácí paní Verena Paulová, sólová tanečnice, podobně jako mnoho jiných umělců, nárok na důchod. Spor, který se s protichůdnými mezivýsledky stěhoval mezi správními soudy, spolkovým sněmem a štrasburským soudem pro lidská práva, zůstane jednou hořkých kapek na — jinak zaplať Pánbůh za něj! — procesu sjednocení Německa.

6.2. Mnichov, Drážďany, Lipsko, Berlín

Co se Paula dotkne přímo, je zpečetěný osud školy. Odborná škola reklamy a designu bude existovat jen do roku 1993. Paul, jakkoli uznávaný fotograf, si bude muset v nových poměrech, kdy kvalifikace, nabytá v NDR, je apriori znakem druhořadosti, také hledat nové zaměstnání. Staré přátelství s Johannesem Müllerem — vzpomeňme si na neslavný odchod Paula-učitele z Filmové školy v Postupimi (str. 41) — ho přivede na určitou dobu jako hostujícího docenta do Mnichova, jiné kontakty už předtím do Lipska či Drážďan[65], kde se se studenty věnuje opět skladbě obrazu. Nakonec zakotví v roce 1994 na berlínské Vysoké odborné školé techniky a ekonomiky[66], kde získá o dva roky později profesuru a bude do svého zaslouženého odpočinku v roce 2007 vyučovat na katedře designu fotografii a audiovizuální média.

Paralelně se věnuje své vlastní tvorbě, svým projektům a uměleckým zakázkám. Takže k „ostalgií“ nemá důvod.

Divokou dobu zvratů, v níž se bortily osudy, ztrácela zaměstnání, rozpadala manželství a rozjížděly nové kariéry, přežila rodina Paulových bez osudových otřesů. Syn Sebastian,

63 Hliníkovým mincím NDR se posměšně říkalo „Alu-Chips“.

64 Wessies, Ossies — západní a východní Němci. Po roce 1990 dost vzájemně vyhranění. „Ostalgie“ je frekventovaný pojem pro nostalgii po časech NDR.

65 Mnichov: HFF, Hochschule für Film und Fernsehen (1995); Lipsko: Hochschule für Grafik und Buchkunst (1990/91); Dresden: Hochschule für Bildende Künste (1993).

66 Fachhochschule für Technik und Wissenschaft. Od r. 2009 Hochschule für Technik und Wissenschaft. Vedle technických a ekonomických oborů se zde vyučuje také design, restaurátorství, muzejnictví.

který v oné pohnuté době dozrává do puberty, se v příštím desetiletí vydá na dráhu sochaře a v dalším desetiletí pak učiní z Vereny a Manfreda Paulových prarodiče.

V následujícím čtení se proto můžeme věnovat především práci Manfreda Paula, ponechávajíce osobní životní události mimo zorné pole.

6.3. Tvorba po roce 1990

Co bychom ovšem mimo zorné pole nechávat neměli, jsou určité posuny, které můžeme v tomto období sledovat v Paulově práci. Jak se projevila změněná politická situace v práci umělců, kteří ve své dosavadní tvorbě reflektovali tehdejší společenskou realitu, ba mnohdy byli právě touto realitou ke své tvorbě motivováni? To je téma hodné samostatné práce.

Co charakterizovalo zásadní část dosavadní Paulovy tvorby z formálního hlediska, byla předmětnost, věcnost, konkrétnost. Zeď, dvůr, stůl, kertészovská vidlička i štos naskládaných novin v technicky dokonalém provedení, v podstatě v pojetí Nové věcnosti, ke které se Paul ostatně explicitně hlásil[67], to vše byly hmatatelné věci, objekty, které měly svůj konkrétní význam. Symboly, metaforami, nositeli emocí a myšlenek se stávaly v interakci s divákem, jeho zkušeností a kulturní pamětí — jak napsal E. Blume: „*Zátiší Manfreda Paula (...) by bez myšlenky Memento mori, zavedené do naší kultury v 17. století, nebyla čitelná v jejich hlubším smyslu.*“ (str. 22).

Co charakterizovalo Paulovu tvorbu z hlediska významového, filosofického, byla neustávající snaha o odkrývání a poznávání podstaty věcí, života, času, světa, skrze obrazy, skrze



Vidlička s talířem a rybou, 1985

vizuální vjemy. (Připomeňme si jeho větu z již citované pódiové diskuse o Štosu novin: „*...ty fotografie, to hledání příměrů v obrazech, které by to sdělovaly ostatním, ale především mě samotnému, to byly ty moje problémy...*“)

Co z toho se začne po roce 1989 postupně měnit? Je možné, že právě s pádem oné stísňující berlínské zdi, s hlubokým svobodným nadechnutím, se i tvorba tehdy téměř padesáti-

67 Například při besedě s přáteli Berlinische Galerie 21. 3. 2015, technicky nedokonalá nahrávka je na přiloženém CD.

letého Manfreda Paula rozvine z předchozí formální přísnosti a sevřenosti do uvolněnějšího nakládání s výrazovými prostředky? Či že se začnou měnit obsahy jeho vizuálních sdělení?

Svazovat příčinně určité posuny, které lze vnímat v příští Paulově tvorbě, se změnou politické reality, je myšlenka svůdná, určitě na ní něco je, ale skrývá v sobě riziko povrchnosti



Talíř s příborem, 2008

či blamáže. Například o přechodu od kontaktů z formátu 18 × 24 až na kinofilm a s tím spojené redukci odstínů šedi v souvislosti se zátišími se Paul zmiňuje v jednom interview na začátku roku 1989.[68] Paul je také muž středního věku, a to také bývá období určitého přenastavování výhybek.

Čas, který byl dosud časem nehybnosti a šedi, se splašil a hýřil barvami do všech stran. Paul je ovšem muž velmi imunní vůči tomu, co si žádá doba. Jeho formální prostředky, vizuální výrazivo, se skutečně mění: přibývá neostrostí, temných, téměř nečitelných míst, rozpohybovanosti... ale jeho existenciální otázky nezastavitelného a konečného času budou nadále vtiskovat svou stopu i do děl, jež — jako fotografie na této dvojstraně — třeba na první pohled vypadají už úplně jinak.

68 Časopis Fotografie, 1989/1

6.4. Některé projekty, soubory a témata po r. 1990

6. 4. 1. Zátiší

Soubory zátiší získávají v posledním dvacetiletí jiný charakter. Fotografovanou předlohou jsou i nadále konkrétní předměty (a vždy se jedná o objets trouvés); jsou ovšem neobvyklými úhly pohledu, nejrůznějšími druhy neostrosti či neobvyklým, jakoby nedostatečným osvětlením transponovány do mnohdy na první pohled sotva čitelných tvarů: do jejich neurčitosti, šera či téměř temnoty, můžeme promítat vlastní fantazie a pocity, či naopak v nich hledat pocitový svět Paulův.

V předchozím textu jsme se zamýšleli nad tím, zda toto svobodnější nakládání s výrazovými prostředky může mít souvislost s rozletem v nově nabyté svobodě, resp. s novou dobou. Podobnou myšlenku, z opačného úhlu pohledu (vzpomeňme na úvahy o „ostalgii"), najdeme v úvodním textu Enno Kaufholda ke katalogu Paulovy výstavy v roce 1994:



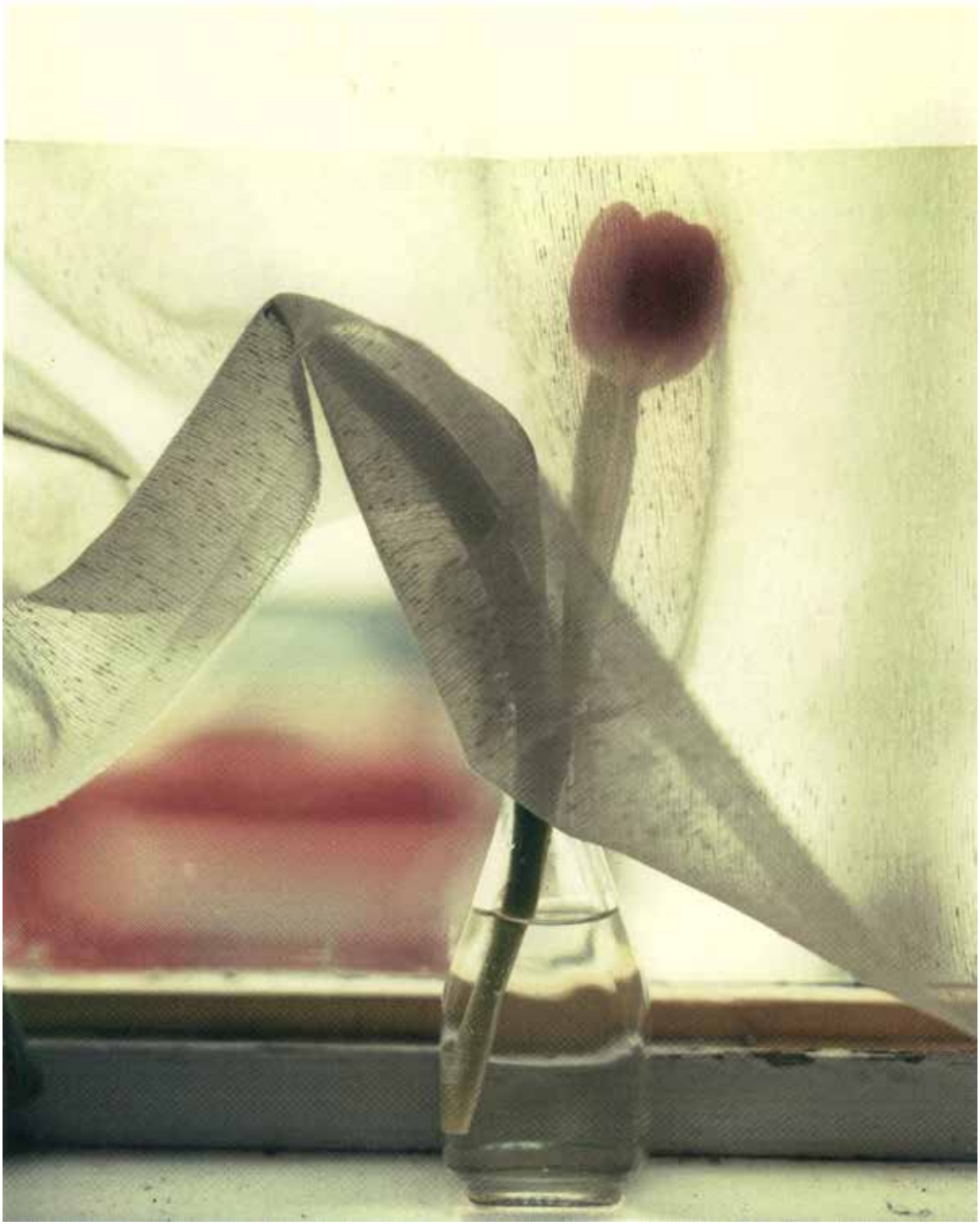
Stín, 1993

„Ve svých nových obrazech Manfred Paul už narativitu odložil. Ve smyslu „absolutní" hudby (na rozdíl od hudby programové) se stříbrná zrna fotografií Manfreda Paula jako zvuky a tóny absolutní hudby formují z nepředmětna. Zkrocena do tradičních formálních šablon fotografie, jež podmiňují jeho i náš cit pro řád, kompozici, proporce, rytmus a další věci, jsou určována především autorovým naturelem. (...) Věci už nejsou uváděny do jednoznačných souvislostí, nýbrž setrvávají v neurčitých polohách. Zůstávají ve svém stavu i ve svém zjevení otevřené a nejsou ani pevně popsány ani se nenacházejí v rozpoznatelném pohybu. Jejich obrazové skupenství se pohybuje indiferentně mezi existencí a mizením. (...)

Manfred Paul se neřídí žádnou explicitní teorií (již by — a to by odpovídalo době — mohl odvodit od „Estetiky mizení" Paula Virilia), nýbrž vyvíjí své obrazy z intuitivního vnímání současných poměrů. K neurčitosti se v jeho obrazech přidružují neustále více černá místa. V nevyhnutelném fotografickém zpracování se ukládají na fotografické papíry jako stíny jeho pocitů. Tím, jak život nechává zčernat stříbro, se nám v mezích, jež nám dovoluje naše empatie, vyjevuje život Manfreda Paula. Jeho obrazy tak odpovídají více než kdy jindy přání, které vyjádřil před více než dvaceti lety: „Doufám, že poslední slovo bude mít obraz". Neboť jeho fotografie mají dnes primát před jakoukoli teorií. Jeho obrazy nejsou digitálním zdáním, nýbrž živoucím lesklým stříbrem."[69]

69 Enno Kaufhold, Das Bild spricht die letzten Worte, Katalog k výstavě Manfred Paul — Photographie, Bezirksamt Hohenschönhs. 1994

Fotografie v katalogu výstavy Manfred Paul — Photographie z roku 1994, k nimž se váže uvedený text, pocházejí z let 1989 — 1993 a skutečně působí spíš depresivním dojmem. Bylo to období existenčních znejistění. Hledání souvislostí mezi touto životní fází autora a charakterem obrazů, jak to činí Enno Kaufhold, je oprávněné. Paulova zátiší se ovšem pohybují i v jiných, jistě zádumčivých, ale méně beznadějných rovinách.



Tulipán, 1993

6. 4. 2. Das Auge gibt dem Körper Licht. (Světlem těla je oko)[70], 2001
Publikace Evangelicko-luteránské obce Schwerinského dómu. Projekt, jehož titul je odvozen od biblického textu, je věnován tomuto významnému historickému, architektonickému, religióznímu a uměleckému objektu. Manfred Paul byl pověřen vytvořit fotografickou část této náročné výpravné knihy (24 × 31 cm, 131 stran).[71]

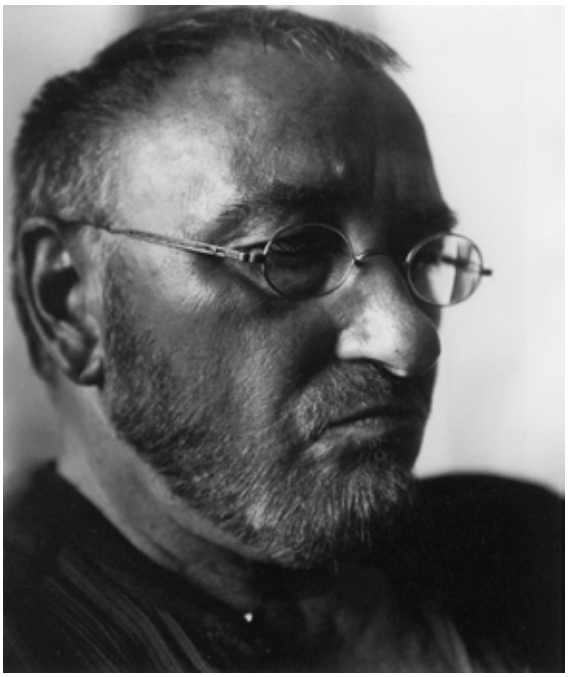
6. 4. 3. Fotografie und Gedächtnis (Fotografie a paměť), 1997
Obrazová publikace, Meklenbursko-Přední Pomořany, 1994/95. Rozsáhlá publikace o nejmenší spolkové zemi. Autoři Diethart Kerbs und Sophie Schleussner oslovili 23 fotografy, každý z nich se zabýval určitým tématem. Paul vytvořil fotografie pro kapitolu, věnovanou opuštěným zámkům a parkům Kittendorf, Walchentin, Bredenfelde.[72]

6. 4. 4. Portréty
To, co jsme konstatovali u posunu v tvorbě Manfreda Paula obecně a především v zátiších, lze pozorovat i v portrétech. Větší důraz na expresivitu, ať už danou výrazem tváře nebo zvláštním osvětlením či neostrostí, vnáší do obrazů portrétovaných osob silný emoční náboj. Jestliže jsme se u dřívějších portrétů ptali: *Co to je za člověka*?, je to u těch pozdějších často spíš otázka: *Co ten člověk chce říct, na co myslí*? Což neznamená, že by se Paul absolutně „utrhl z řetězu". Například ve fotografiích, věnovaných tanečním sólistům Steffi Scherzer und Oliveru Matzovi v souboru Lehkost bytí[73], uplatňuje přísný „klasický" přístup.

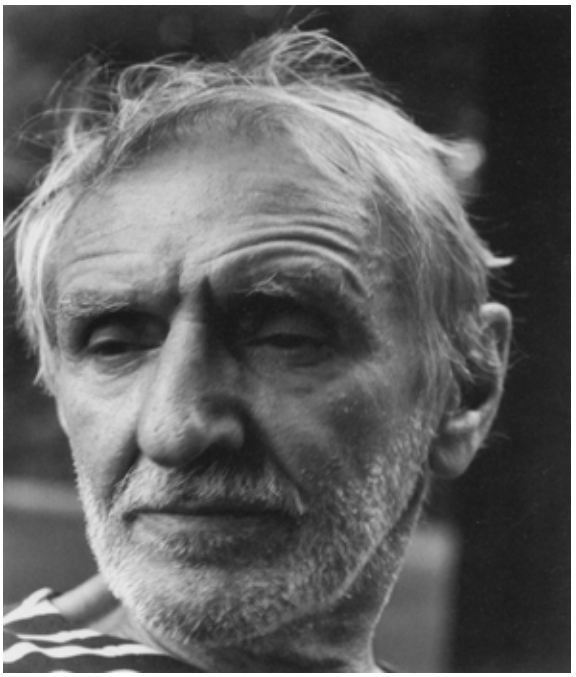


La légéreté de l'etre. Steffi Scherzer, 1999

70 Název je přejat z Bible. Zde: Ekumenický překlad. Matouš, 6: 22. www.biblenet.cz
71 Verlag Schwerin: Evangelische-Lutherische Domgemeinde und Edition Kavka, 2001
72 Be.bra Verlag GmbH Berlin — Mecklenburg, 1997
73 Soubor La légéreté de l'etre. Steffi Scherzer/Oliver Matz, Berlin 1999



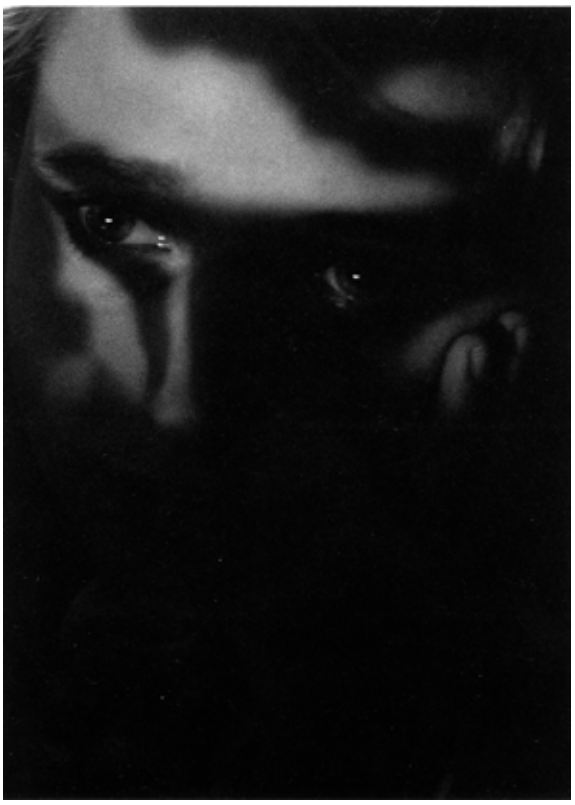
Malíř J. Strawalde, 2004



Režisér Thomas Langhoff, 2007



Ursula W., 1993



Ute, 1990

6. 4. 5. Akty

Po klasických, zdrženlivě realistických aktech, se kterými jsme se mohli seznámit v rané tvorbě ze sedmdesátých let, a po mimořádném souboru, věnovaném primabaleríně Juttě Deutschland (str. 46), se objevují — opět podobně jako u zátiší — dramatičtější a výrazově intenzivnější obrazy, např. v souboru Kat und Jan.[74]



Kat a Jan I., 1993

6. 4. 6. Masken, Totenmasken (Masky, posmrtné masky) 2009

Soubor vznikl jako součást nerealizovaného projektu ve spolupráci s Muzeem současného umění Hamburger Bahnhof. Ředitel muzea Eugen Blume navrhl vytvořit knihu o exponátech, sestávající z části dokumentární, tedy fotografií instalací děl Warhola, Beuyse,, Cy Twomblyho a dalších, a dále subjektivně vizuální, kde by Paul vlastními úhly záběrů, výřezy a kombinacemi vytvořil svůj vlastní dojmový obraz. Projekt ztroskotal na nesouhlasu Dr. Marxe, podnikatele, mecenáše a donátora této sbírky. Nicméně tato práce přivedla Paula také do dílen Pruské manufaktury sádrových odlitků. Tento soubor (Bruckner, Liszt, Mrtvá ze Seiny...) je dalším kamínkem v mozaice Paulových děl na téma konečnosti času. Fotografie byly publikovány např. v roce 2011 v katalogu k výstavě „Manfred Paul — Fotografie“.[75]



Posmrtné masky, 2009

74 Kat a Jan, série, publikovaná v katalogu k výstavě Manfred Paul Photographie, Bezirksamt Hohenschönhausen, 1994

75 „Manfred Paul — Fotografie“ in der Kunstallianz1, úvodní esej napsal Eugen Blume, vydal Alllianz Deutschland, Dienstleistungsgebiet Nordost, 2011,

6. 4. 7. Moře (řada následujících projektů)
Píše se rok 2011 a manželé Paulovi jsou na dovolené ve Francii. Z terasy mají výhled na moře, čas je ideální pro koupání, procházky a večery u vína. Jenže: paní Verena náhle onemocněla. Musí brát léky i v noci, takže Manfred nespí, vaří čaj, stará se...

Stativ s fotoaparátem stojí na terase po dny na jednom místě a Paul v noci a za svítání dovršuje v přestávkách mezi péčí o Verenu v dlouhých expozicích rozsáhlé téma řady souborů, na kterém začal pracovat už o devět let dříve:

6. 4. 8. Der Strand (Pláž), 2002
Soubor velmi působivých černobílých, nebo spíš černošedých fotografií. Prázdná pláž, jen lavička, jindy malý domek na skladování slunečníků a lehátek, vše v pološeru, nehnutě bdí nad svou prostou existencí, zcela osamocenou až do příštího příchodu světla, lidí, barev a pohybu. Nevíme, zda stíny pocházejí už od ranního rozbřesku nebo ještě svitu měsíce. Z fotografií nočního či časně ranního prostoru a jeho předmětů dýchá klid a ticho.

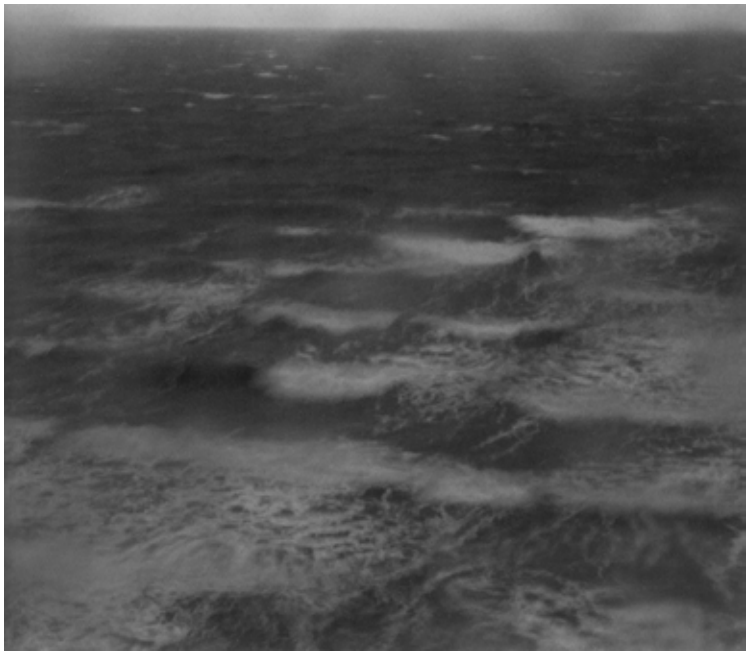


Pláž, 2002



Pláž, 2002

6. 4. 9. End-Zeit-Los (2004)
Cyklus fotografií mořského příboje, vzedmutých vln v dramatickém podání černobílých fotografií je opatřen titulem, který byl mohl být metaforickým názvem pro téměř veškerou volnou tvorbu Manfreda Paula. End-Zeit-Los: slova End (konec), Zeit (čas), Los (osud, ale i negující přípona), lze poskládat do variant Endzeit, Endlos, Zeitlos — čas konce, nekonečný, bezčasý či nadčasový. Svou nekonečnou a nezastavitelnou hmotou evokuje nezvalovské „Moře, čím je ti mé hoře", rozjímání o váze vlastního údělu.



End-Zeit-Los, 2004

6. 4. 10. Metamorphosen des Meeres (Metamorfózy moře), 2005
V příštích letech pak vznikají další soubory. Moře je zase jiné. Stále ještě jsme v konkrétní předmětné rovině, objevuje se nově barva a s ní barevná expresivita. Autor se tématu bude vracet, takže z metamorfóz vzniknou víceleté cykly.



Metamorfózy moře, 2005

6. 4. 11. Metamorphosen des Meeres (Metamorfózy moře) 2008
V předcházejících cyklech jsme se stále pohybovali v zóně předmětných obrazů. V tomto souboru, který vznikl o tři roky později, už máme před sebou neurčité, rozostřené fotografie, které jen sotva dávají tušit, že se jedná o moře. Paul se — u tohoto tématu — vydal na cestu k abstrakci, kterou dovrší o další tři roky později v souboru Seestücke von Castoul.



Metamorfózy moře, 2008



Metamorfózy moře, 2008

6. 4. 12. Seestücke von Castoul (Kusy moře z Castoul) 2011
Na tomto místě si budeme muset připomenout Paulova slova v pódiové diskusi o zátiších, o snaze *„zhutnit čas do jednoho okamžiku“* (str. 26). Zde se toho Paul chopil cestou dlouhé expozice. V nočních hodinách, v době svítání, exponoval barevné filmy 18 × 24 po dobu až několika hodin. Na film tak působily různé barvy, tak jak se měnilo s ještě tušeným příchodem dne barevné spektrum hladiny a nebe.



Kusy moře z Castoul, 2011

Prvek náhody je omezen na minimum (je to tedy něco jiného, než například dlouhé expozice Šigutovy), Paul se snaží mít celý proces pod racionální kontrolou. Po určité zkušenosti, říká, si už lze naplánovat a představit, jakého výsledku lze dosáhnout.



Kusy moře z Castoul, 2011

Exponuje — třeba s přestávkami, několikanásobně — vždy velmi blízké barevné odstíny. Vzniká tak cyklus barevných obrazů se stejnou přísnou kompozicí, na stejném podélném formátu probíhá linka horizontu ve stejné výšce. Obrazy — a to je oproti klasickým ručním černobílým zvětšeninám také novum — jsou po naskenování vyvedeny na materiál Fine Print Hahnemühle, takže mají i určitou povrchovou strukturu a zprostředkovávají tak ve

srovnání s klasickým fotopapírem větší dojem materiality. Barvy, nastříkané do jednotlivých vrstev, umožňují také jemnější provedení odstínů a barevných přechodů.

Moře zde spolu s časem předvedlo na citlivé vrstvě působivý barevný výjev. To je důvod, proč jsem český překlad *Kusy moře* opatřil otazníčkem. Slovo Stück znamená také kus ve smyslu divadelního představení.

Pokud vedle těchto obrazů pověsíme Paulovy černobílé kontakty 18 × 24 cm z osmdesátých let, budou to na první pohled zcela rozdílné věci. A přece: ve stromu rozkvetlém v beznadějné šedi dvora činžáku, ve vadnoucích tulipánech, v balíku starých novin, je stejně jako v téměř abstraktních obrazech, kde se podle pohybu slunce zleva doprava mění nádech z modré do červené, vždy zaklet stejně neuchopitelný čas.

Změnily se výrazové prostředky, metody, jimiž Paul vypráví své poselství, ale myšlenkový svět, který do obrazů vkládá, je integritním světem Paulovým.

Galerie Photo Edition Berlin nabízí tato díla pod názvem *Seest*ücke *von Castoul* ve zvětšeninách 60 × 50 a dokonce 100 × 120 cm. Paul sám dává přednost velikosti blízké zdrojovému negativu.



Kusy moře z Castoul, 2011

Tento obraz je podle názoru Manfreda Paula na hraně, ne-li za hranou toho, kam se chtěl na své cestě k abstrakci dostat.[76]

76 Paul to prohlásil na setkání s podporovateli Berlinische Galerie 20. 3. 2015



Manfred Paul, foto: Verena Paul, reprodukce z katalogu „Manfred Paul — Fotografien“, Staatliche Kunstsammlungen, Cottbus, 1985

7. Závěr

7.1. Pohled zpět

7. 1. 1. Učitel Manfred Paul

Odhlédneme-li od krátkého působení mladíka Paula na Vysoké škole filmu a televize NDR a od několika kratších externích kurzů na školách v Mnichově, Lipsku a Drážďanech po roce 1990, vyučoval Manfred Paul na školách, které měly připravovat především budoucí designéry, tvůrce reklam a audiovizuálních produkcí a kde předmět fotografie patřil do základního studia. Mnozí z jeho studentů se stali zakladateli úspěšných reklamních agentur či grafických a webových studií. Paul se je snažil přivést ke kultivované obrazové řeči, ale především ke hledání hlubšího smyslu umělecké činnosti. Dnes vnímá trochu smutek z toho, že i ty nadané a přemýšlivé studenty nakonec většinou semlelo komerční prostředí, nutnost vydělávat peníze, živit rodinu, obstát v konkurenci, prosadit se na trhu. Kéž se, jak trefně poznamenala malířka Sabine Herrmann z okruhu Paulových přátel, rozpomenou na to nejdůležitější z Paulovy pedagogické činnosti, až na ně udeří krize středního věku.

7. 1. 2. Tvůrce Manfred Paul

Přístupu Manfreda Paula k fotografii a jeho tvůrčím metodám jsme se už podrobně věnovali v souvislosti s jednotlivými projekty, především s jeho soubory ze čtvrti Prenzlauer Berg *Na okraji stojícího času. Berlín Severovýchod.* (str. 17) , nalezenými *Zátišími* (str. 21) a cyklem mizející berlínské zdi *Prostory bez hranic* (str. 52), a dále pak, když jsme se zabývali jeho přechodem k subjektivnější tvorbě po roce 1990 (str. 58) . Napsali jsme, že je imunní vůči tomu, čeho si žádá doba. Není formálním novátorem. Nešokuje neočekávanými výboji, nepůsobí zemětřesení. Tvůrčí energii vkládá do obrazů a nikoli do marketingu. Jeho nepřizpůsobivost vůči nejrůznějším mainstreamům způsobila, že hloubka a nadčasová hodnota jeho tvorby je a bude objevována oproti jeho skvělým, snadněji srozumitelným současníkům až s odstupem. Je určena takříkajíc „pro fajnšmekry".

I když Enno Kaufhold hovoří v souvislosti s tvorbou před rokem 1990 o narativnosti (str. 60), Manfred Paul není vypravěčem. Je spíš básníkem obrazů, stojícím „na okraji" Ale nebývá to tak, že právě na okraji se mnohdy děje to nejpodstatnější? Slovy Uwe Kolbeho z eseje ke knize *Na okraji stojícího času. Berlín Severovýchod*: *„...Co je při opětovném setkání viditelné, jsou ony okraje. Kde žije dítě, když ne na okrajích? A z čeho je živa poezie, ne-li z okraje vnímání? Náhoda a fragmenty v koutku oka jsou zásadní. A dokonce když na ně upřeme zrak, když na ně zaostříme, i pak jde o okraj, o prostor mimo účel, a nikoli o to, co je blízko, o událost v centru a její levnou prózu.*"

V březnu 2015 jsem se Manfreda Paula v jedné berlínské kavárně zeptal, který ze svých souborů považuje za životně nejdůležitější. Chvíli váhal, a teprve, když jsem mu to trochu usnadnil: *„Tak dobře — který, kromě Vereny?"*, řekl, že zřejmě právě ulice a dvorky a především ona zátiší, nalézaná v bytech obyvatel tehdejší čtvrti Prenzlauer Berg. Proto jsme vstoupili do Paulova příběhu právě tam a co chvíli jsme se k nim odkazovali.

7.2. Pohled vpřed

Manfred Paul se ve svých třiasedmdesáti letech těší dobrému zdraví — a proto je na souhrnné hodnocení jeho díla ještě zaplaťpánbůh dost času. Kromě „Nohou" (En passant) se připravuje ještě kniha z cesty do Indie z roku 1989.

Paul se chce věnovat aktům zralejších žen. Tehdy s Juttou Deutschland vzniklo hodně snímků, které nemohl použít (str. 46). Teď by se tím směrem chtěl vrátit, snad s Verenou...

Chce se vrátit k městské krajině, ovšem tak jako doba je jiná a jeho Prenzlauer Berg se v důsledku neúprosné gentrifikace změnil k nepoznání, i výběr techniky a především celého pojetí a obrazového výraziva bude třeba hledat jinde.

Po svém výletu do světa barevné abstrakce v posledním souboru o moři, završeným jedním obrazem na výšku, jenž při prvním pohledu může připomenout Rothka, by chtěl stočit svůj směr zpět, ke spíš předmětným výjevům.



Manfred Paul, 2012[77]

77 Snímek z televizního dokumentu Bettiny Lehnert Stilbruch o výstavě Geschlossene Gesellschaft. Kamera: Thomas Walther (www.youtube.com/watch?v=Fj5qAvmwehE)

Epilog: Několik slov

„Krédo? Jak Hamlet poučoval herce: „Ale také příliš krotcí nebuďte; vaše vlastní rozvaha budiž vám učitelkou. Posunek přizpůsobte slovu a slovo posunku s tím zvláštním zřetelem, abyste nepřekročili míru přírody; neboť vše, co přehnáno, vymkne se z účelu hry, jejížto cíl od počátku i nyní byl a jest držeti jaksi zrcadlo před přírodou, ukázati ctnosti její vlastní rysy, satiře její vlastní obraz a věku i veškerému času jeho tvar i otisk.“[78]

„A právě to mě zajímá na fotografii: možnost zkoumat, do jaké míry se dá vztah ke skutečnosti, speciálně můj vlastní, vyjádřit obrazovou řečí. Má to být řeč, která žije pouze z fotografických prostředků a tím je jako vlastní druh nenahraditelná. (...)

Jelikož se jako člověk vyjadřuji obrazy, činím to jako Manfred Paul, jako člověk s určitými charakterovými vlastnosti, s určitou senzibilitou a s určitým postojem ke skutečnosti. (...)

Technika je pro mě jako slova, která jen a teprve správným použitím dávají určitý smysl.“[79]

„Že jsou mé fotografie příliš malé? Proč nezvětšuji na velké formáty?
V Praze jsem viděl Sudkovu výstavu. Byly tam pozitivy 6 × 9 cm — a byly přesně akorát.“[80]

„Pojetí mých fotografií je určováno mým vztahem k lidem a věcem; odmítám, aby mi mou práci diktovaly nějaké principy. A protože se snažím mluvit obrazy, nemám rád slova, která je vysvětlují.“[81]

„Věci jsou nevyčerpatelné. Není důležité, jestli je někdo považuje za dobré. Když sám v sobě shledávám, že je mi nějaký předmět blízký, není důležité, jestli se to líbí jiným.
Rozhodující je ten vnitřní vztah. Nejde o to prodávat, jde o mě.“[82]

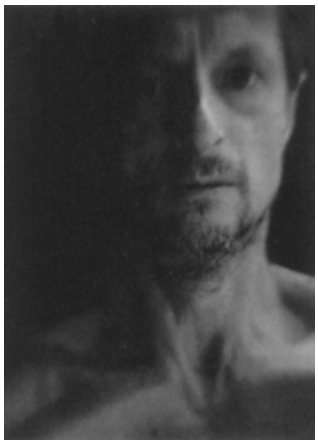
„Co se dá vyjádřit slovy, nemá smysl fotit.“[83]

To stačí. Doufám, že poslední slovo bude mít obraz.[84]

78 Na besedě s přáteli a podporovateli Berlinische Galerie, 20. 3. 2015 Nepříliš kvalitní zvukový záznam je na přiloženém CD. Česky v překladu J. V. Sládka
79 Manfred Paul: Obrazy nejen pro potěchu oka, Časopis Fotografie, 1976/7
80 Na besedě s přáteli Berlinische Galerie, 20. 3. 2015 Nepříliš kvalitní zvukový záznam je na přiloženém CD.
81 Aktfotografie. Variationen und Tendenzen. VEB Fotokinoverlag Leipzig, 1987
82 Na besedě s přáteli Berlinische Galerie, 20. 3. 2015 Nepříliš kvalitní zvukový záznam je na přiloženém CD.
83 Při našem setkání 21. 3. 2015.
84 Časopis Fotografie, 1972/6

Životopisný přehled Manfreda Paula

26. 3. 1942	Narozen ve Schraplau	(str. 35)
1948	Základní škola	(str. 35)
1956—1960	Gymnázium v Querfurtu	(str. 35)
1960—1961	Dělník na stavbě kolejí, drtič kamene ve vápencovém dole	(str. 35)
1961—1963	V učení, fotolaborant	(str. 35)
1963	Praxe ve Filmfabrik Wolfen	(str. 35)
1964—1965	Kulisák v divadle Freiberg	(str. 35)
1965—1969	Dálkové studium na lipské Vysoké škole grafiky a knižního umění	(str. 35)
1965	6 týdnů fotolaborant u Krütge Halle	(str. 35)
1965—1967	Asistent režiséra a fotograf v Zemském divadle Halle	(str. 35)
1967—1970	Studium kamery na VŠ filmu a televize, dálkové studium na VŠ grafiky a knižního umění v Lipsku, kvalifikace „fotografik“	(str. 36)
1967—1968	Volontér v televizi NDR	(str. 36)
1968	Přesídlení do Berlína	(str. 36)
1970	Seznámení s Verenou Welte	(str. 37)
1970—1974	Novinář-fotograf na volné noze	(str. 41)
1972—1975	Nástavbové studium v Lipsku, kvalifikace „diplomovaný fotografik“	(str. 41)
1973—1974	Externí učitel na VŠ filmu a televize v Postupimi	(str. 41)
1974	Uzavření manželství s Verenou Welte v Drážďanech	(str. 37)
1974—1994	Učitel, pak docent (1986) na Vysoké odborné škole reklamy a designu v Berlíně	(str. 41)
1977	Narodil se syn Sebastian	(str. 40)
1978	Spolupráce s berlínskou baletní školou, projekt „Viděné a cítěné“	(str. 47)
1979—1989	Fotografuje Prenzlauer Berg, ulice a dvory	(str. 17)
1979—1989	Fotografuje nalezená zátiší v domácnostech v Prenzlauer Bergu	(str. 21)
1981	Spolupráce s berlínskou operou, projekt Jutta Deutschland	(str. 46)
1984	Založení Francouzského kulturního střediska, získává nové kontakty	(str. 27)
1984—1985	Disco-Leute s Wolfgangem Krause	(str. 44)
od r. 1985	Fotografie pro publikace o historické architektuře, Wörlitz, Quedlingburg, Goethes Gartenhaus, Friedrichswerdersche Kirche, Schwerin, Mecklenburg-Vorpommern a další	(str. 62)
1986	Docent na Vysoké odborné škole reklamy a designu v Berlíně	(str. 41)
1989	Cesta do Indie	(str. 71)
1989	Pád berlínské zdi	(str. 51)
1989	Projekt Prostory bez hranice	(str. 52)
1991	Ext. učitel na Vysoké škole grafiky a knižního umění v Lipsku	(str. 57)
1993	Ext. učitel na Vysoké škole výtvarného umění v Drážďanech	(str. 57)
1995	Ext. učitel na Vysoké škole filmu a televize v Mnichově	(str. 57)
1994—2007	Stálé místo na Vysoké odborné škole techniky a ekonomie (obor fotografie a audiovizuální média na Katedře designu)	(str. 57)
1996	Profesor na Vysoké odb. škole techniky a ekonomie	(str. 57)
1999	Práce na souboru Lehkost bytí (Steffi Scherzer a Oliver Matz)	(str. 62)
2002—2011	Témata moře: Strand, End-Zeit-Los, Metamorphosen des Meeres, Seestücke von Castoul	(str. 65)





Autoprotréty, 1998

Výstavy Manfreda Paula

Individuální výstavy

1974 Erfurt, Kunstkabinett des Kulturbundes der DDR
1975 Fachschule für Werbung und Gestaltung, Berlín, Německo
1976 Sant Denis, Francie
1978 Potsdam-Babelsberg, Hochschule für Film und Fernsehen der DDR, Německo
1978 Berlin, Deutsche Staatsoper, Německo
1978 Fachschule für Werbung und Gestaltung, Berlín, Německo
1980 Galerie LVF, Vilnius, Litva
1982 Galerie des Fotografieverbandes, Bukurešť, Rumunsko
1985 Kunstsammlungen Cottbus, Německo
1986/7 Musée des beaux-arts d'Orleans, Francie
1987 Prater Galerie, Berlín, Německo
1988 Musée d'Albi, Francie
1989 Kunstsammlungen Schwerin, Německo
1990 Galerie Agathe Gaillard, Paris, Francie
1990 Salle polyvalente, Strasbourg
1992 Galerie Sabine Göpfert, Mnichov, Německo
1994 Mies van der Rohe Haus, Berlín, Německo
1994 Galerie Bodo Niemann, Berlín, Německo
1995 Kulturbrauerei, Berlín, Německo
1996 Guardini Stiftung, Berlín, Německo
1996 Kulturbrauerei, Berlín, Německo
1998 Galerie argus fotokunst, Berlín; Německo
1998 Paysageurbanité, Institut Claude-Nicolas Ledoux, Arc-et-Senans, Francie
1998 Galerie S. Aurich-Rogge, Drážďany / Medingen, Německo
1999 Galerie Kafka, Schwerin, Německo
2000 Galerie Sabine Aurich-Rogge, Drážďany / Medingen, Německo
2001 Dom zu Schwerin, Německo
2001 Galerie Herzattacke, Berlín, Německo
2003 Galerie argus fotokunst, Berlín; Německo
2003 Wollhalle Güstrow; Německo
2003 Galerie Falkenbrunnen, Drážďany, Německo
2005 Galerie Refugium, Drážďany, Německo
2007 Galerie Eva Tent, Koblenz, Německo
2009 Körperlandschaften, Schloss Wiligrad am Schweriner See, Německo
2010 Stillleben, Galerie argus fotokunst, Berlín, Německo
2010 Der Augenblick und die Ewigkeit, Galerie Refugium, Drážďany, Německo
2011 Fotografie Manfred Paul, Kunstallianz, Berlín, Německo
2013 Galerie Pankow, Berlín; Collection Regard, Berlín, Německo
2013 Collection Regard, Berlín, Německo

Skupinové výstavy

1976 Salle polyvalente, Saint-Denis, Francie
1978 Young East Germans, Camden Arts Centre, London; Centro Culturale, Řím, Itálie
1979 Fotografie in der DDR, Stadthalle Köln-Gürzenbach, Německo
1983 Bugünün Avrupa Fotografie, Dost Sanat Ortami, Ankara, Turecko
1985 Centre Culturel Cherbourg, Museé Municipal de Brest, Maison de la Culture André Malraux de Reim, Francie
1986 Kulturzentrum Buenos Aires, Argentina
1987 Kulturzentrum Neu-Delhi, Indie
1989 Fotografen in der DDR, Mexiko City, Mexiko
1990 Berlín, November 1989, Berlinische Galerie, Berlín; Německo
1991 Übergänge — Fotografie in der DDR, Eisenwerk Frauenfeld, Švýcarsko
1992 Le choix de Madeleine »La Declaration«, Centre regional d'art contemporain Alsace, Altkirch, Francie
1993 Madras, Bangalore, Hyderabad, Indie;
1993 Osteuropäische Fotografie, Musée de l'Elysée, Lausanne, Švýcarsko
1996 Kunsthalle Kopenhagen (u příležitosti Kodaň, Evropské město kultury), Dánsko
1996 Raab Galerie, Berlín, Německo
2004 Utopie und Wirklichkeit, Forum für Fotografie, Köln; 2005: Willy-Brandt-Haus, Berlín, Německo
2004 Zeitgenössische Fotografie, LUMAS Editionsgalerie, Kolín nad Rýnem, Německo
2004 Sehnsuchtsbilder, LUMAS Editionsgalerie, Berlín, Německo
2005 Polaroid als Geste, Museum für Photographie, Braunschweig, Německo
2005 Female nudes, Galerie argus fotokunst, Berlín, Německo
2005 Aletheia, Galerie im Stadtmuseum, Jena, Německo
2006 LUMAS Editions Gallery, New York, USA
2007 Un mur, un trou et un visage, Maison d'art B. Anthonioz, Nogent-sur-Marne, Francie
2008 Die Farbe Schwarz, Schloss Wiligrad am Schweriner See, Německo
2008 Phönix, Coselpalais Drážďany, Německo
2009 Stillleben in Fotografie und Malerei, Galerie Tammen, Berlín, Německo
2009 20 Jahre Deutsche Einheit, Kunsthalle Schweinfurt, Německo
2009 (Märkischer) Sand, Kunst. museum Dieselkraftwerk, Cottbus, Německo
2010 Körpernah — Akte / Nudes, Galerie Tammen, Berlín, Německo
2010 Fotografie Heute, Kunstsammlungen Neubrandenburg, Německo
2012 „Geschlossene Gesellschaft", Künstlerische Fotografie in der DDR 1949-1989, Berlinische Galerie, Berlín, Německo
2012 Neue Editionen, Photo Edition Berlín, Německo
2013 PraguePhoto, Praha, Česká republika, (v prezentaci Photo Edition Berlín)
2014 NRW Forum Düsseldorf: Heimat - Fotografien aus der DZ BANK Kunstsammlung, Německo
2015 Les rencontres de la photographie, Arles, Francie (v prezentaci Collection Regard)

Fotografie ve sbírkách (výběr, včetně publikací s fotografiemi Manfreda Paula)

Berlinische Galerie, Landesmuseum für moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlín, Německo
Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Německo
Kupferstich-Kabinett, Drážďany, Německo
Museum Ludwig, Kolín nad Rýnem, Německo
Musée de l'Elysée, Lausanne, Švýcarsko
The Museum of Modern Art, New York, USA
Bibliotheque nationale de France, Paris, Francie
Collection Michèle et Michel Auer, Schweiz
Collection Durrenberger, Strasbourg, Francie
Schweinfurt Museum, Německo
Frankfurt am Main – DZ Bank, Německo
Staatliche Kunstsammlungen, Cottbus, Německo

Bibliografie

1) Fotografie, resp. texty Paula:
Domröse, Ulrich a Kaufhold, Enno: Zwischenzeiten : Bilder ostdeutscher Photographen 1987—1991, vyd. F. C. Gundlach, Richter-Verlag, Düsseldorf 1992
Kerbs, Diethart a Schleußner, Sophie: Fotografie und Gedächtnis, obrazová publikace, Mecklenburg-Vorpommern, Berlin 1997
Kolektiv autorů: 3. Porträtfotoschau der DDR, katalog výstavy, Berlin 1986
Kolektiv autorů: Berlin, November 1989. 14 Fotografen aus Ost und West. Katalog výstavy Goethe-Institutu a Senátu města Berlín, Berlin,1990.
Kolektiv autorů: Der Englische Garten zu Wörlitz, Fotogr. Manfred Paul, 1. Aufl. 1987
Kolektiv autorů: Fotografie in der Kunst der DDR, Cottbus 1986, katalog výstavy
Kolektiv autorů: Fotografie. Variationen und Tendenzen, Leipzig 1987
Kolektiv autorů: Geschlossene Gesellschaft. Künstlerische Fotografie in der DDR 1949—1989, Katalog výstavy Berlin, Bielefeld 2012
Kolektiv autorů: Konzept Auftrag Fotografie, katalog výstavy, Berlin 1988
Kolektiv autorů: Künstler im Bündnis. katalog výstavy, Erfurt 1985
Leipzig. Fotografie ab 1839, katalog výstavy, Leipzig 2011
Moos Norbert (vyd.): Utopie und Wirklichkeit. Ostdeutsche Fotografie 1956-1989. 30 Fotografen, výstavní katalog, Willy-Brandt-Haus e.V. a argus fotokunst, Berlin, 2005
Osman, Colin: „Fotografie in der DDR", Creative Camera 6/1978 (Nr. 168)
Paul, Manfred: Am Rande der stehenden Zeit. Berlin Nordost. 1972—1990 / Manfred Paul, Edition Braus, 2012
Paul, Manfred: En passant 1986—1990, Sector, Leipzig, 2015
Paul, Manfred: Grenzenlose Räume, Verlag für Bauwesen, Berlin 1991
Paul, Manfred: Manfred Paul — Fotografien, katalog výstavy, Staatliche Kunstsammlungen Cottbus, (Fotoedition Nr. 7), 1985
Paul, Manfred: Manfred Paul, Photographie (katalog výstavy), Bezirksamt Hohenschönhs, 1994
Paul, Manfred: Seestücke, katalog výstavy, Galerie Pankow, Nov. 2013
Paul, Manfred: Still-life Photographs 1983—1985, in spe: Steidl Verlag 2015, in spe: Spector Verlag, Leipzig, 2016[85]
Stahn, Günter / Paul, Manfred: Das Nikolaiviertel, Verlag für Bauwesen, Berlin 1991
Tausk, Petr: Die sozialistischen Länder Osteuropas", DuMont Foto 4: Fotografie in Europa heute (vyd. Andreas Müller-Pohle), 1982
Fotografie, Zeitschrift für kulturpolitische, ästhetische und technische Probleme, ročníky 1972-89 (3/1972, 6/1972, 10/1972, 2/1973, 6/1975, 7/1976, 11/1976, 11/1977, 11/1977, 11/1978, 9/1979, 11/1980, 4/1981, 9/1981, 9/1982, 10/1983, 9/1985, 1/1989)

---

2) Další zmínky o Manfredu Paulovi:
Frank, V.: Beeindruckende Fotografie, V, Frank, Neue Zeit, 1. 8. 1985
Koetzle, Hans-Michael (vyd.): Das Lexikon der Fotografen 1900 bis heute, München, 2002
Rachow, Ives: Aspekte künstlerischer Fotografie in der DDR unter besonderer Berücksichtigung der 1970er und 80er Jahre, disertační práce, Fakultät Bildende Kunst der Hochschule der Künste Berlin, Berlin, 1999

85 V době dokončení této práce lze očekávat, že Paul dohodne vydání této knihy s jiným nakladatelstvím, pravděpodobně se Spector Leipzig, pro rok 2016

Použitá literatura a další zdroje

Berliner Zeitung, 24. 07. 2007 (http://www.berliner-zeitung.de/archiv/ohne-kunstgriffe-und-mit-unbestechlichem-blick--der-fotograf-stefan-orendt-ist-tot-zeigen--was-ist,10810590,10492598.html)
Blume, Eugen: Mauersprünge, Klopfzeichen, Kunst und Kultur der 80er Jahre in Deutschland, Verlag Faber & Faber, 2002
Die Welt, 22.11.2012, http://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article111397983/Spaeter-Triumph-ueber-den-sozialistischen-Alltag.html
Die Zeit, Nr. 12—13, 3/1981, http://www.zeit.de/1981/12/rein-in-die-leere-bude
Dokumentární film Andreson, http://www.anderson-film.de/
Dokumentární film Radfahrer, režie: Marc Thümmler, 2009
Domröse, Ulrich a Kaufhold, Enno: Zwischenzeiten: Bilder ostdeutscher Photographen 1987—1991, vyd. F. C. Gundlach, Richter-Verlag, Düsseldorf 1992
Domröse, Ulrich: Nichts ist so einfach, wie es scheint, Ostdeutsche Photographie 1945—1989, Berlinische Galerie, 1992
Endler, Adolf: Tarzan am Prenzlauer Berg, Sudelblätter 1981—1983, Reclam Verlag Leipzig, 1994
Felsmann, Barbara a Gröschner, Annett: Durchgangszimmer Prenzlauer Berg, Lukas Verlag 1999
Fotografie, Zeitschrift für kulturpolitische, ästhetische und technische Probleme der Fotografie, ročníky 1972—1989
Frankfurter Allgemeine, 9. 10. 2009; http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/galerien/erinnerung-die-galerie-arkade-1870830.html
Höhne, Kathrin a Martell, Maren: Meine Freiheit, Verlag epubli GmbH Berlin, 2014
Katalog Geschlossene Gesellschaft, Künstlerische Fotografie in der DDR 1949—1989, Berlinische Galerie, 2012
Kaufhold, Enno: Das Bild spricht die letzten Worte, Katalog k výstavě Paul, Manfred — Photographie, 1994
Kolektiv autorů: Aktfotografie. Variationen und Tendenzen, Fotokinoverlag Leipzig 1987
Kolektiv autorů: Berlin, November 1989. 14 Fotografen aus Ost und West erleben die Öffnung der Mauer, Goethe-Institut, 1990
Kolektiv autorů: Das Auge gibt dem Körper Licht ,Verlag Schwerin: Evangelische-Lutherische Domgemeinde und Edition Kavka, 2001
Kolektiv autorů: Der Englische Garten zu Wörlitz, VEB Verlag für Bauwesen, Berlin, 1987
Kolektiv autorů: Fotografie und Gedächtnis, Be.bra Verlag GmbH Berlin–Mecklenburg, 1997
Kolektiv autorů: Konzept Auftrag Fotografie, katalog výstavy, Berlin 1988
Paul, Manfred – Fotografie in der Kunstallianz1 (úvodní esej ke katalogu napsal Eugen Blume) lAlllianz Deutschland, Dienstleistungsgebiet Nordost, 2011
Paul, Manfred: "Everybody had come to Berlin searching for something", Interview by Katerina Oikonomakou, 9/2013, Berlin Interviews, http://berlininterviews.com/?p=685, přiloženo na CD
Paul, Manfred: Am Rande der Stehenden Zeit. Berlin Nordost. Edition Braus, Berlin GmbH, 2012
Paul, Manfred: Grenzenlose Räume, Verlag für Bauwesen, 1992
Paul, Manfred: Stillleben Fotografien, in spe: Verlag Steidl, Göttingen, 2015[86], v PDF v příloze na CD.
Rachow, Yves: Aspekte künstlerischer Fotografie in der DDR unter besonderer Berücksichtigung der 1970er und 80er Jahre, Dissertation, Fakultät Bildende Kunst der Hochschule der Künste Berlin, 1999
Stoschek, Jeanette: action fotografie 1956—1957, portál pro prezentaci vědeckých prací, Qucosa, http://www.qucosa.de/fileadmin/data/qucosa/documents/7128/action%20fotografie.pdf
Tausk, Petr: Die sozialistischen Länder Osteuropas: Zwischen Realismus und Experiment", v Müller-Pohle, Andreas: DuMont, foto 4, Fotografie in Europa heute 1982
Wolle, Stefan: „Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971—1989", Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 1999
Záznam audio: Pódiová diskuse s Manfredem Paulem v galerii Photo Edition, 20. 3. 2015
Televizní dokument Bettiny Lehnert Stilbruch (www.youtube.com/watch?v=Fj5qAvmwehE)
Záznam video: Pódiová diskuse s Manfredem Paulem v galerii Collection Regard, 4. 5. 2013, na přiloženém CD.
Rozhovory a korespondence autora s Manfredem Paulem

86 Viz předchozí poznámka pod čarou

Jmenný rejstřík

Amelunxen, Hubertus von 21
Anderson, Sascha 33
Antonioni, Michelangelo 36
Arnold, Ursula 30
Atget, Eugéne 27
Baier, Wolfgang 29
Bara, Tina 31, 33
Beiler, Berthold 29
Bergemann, Sybille 30, 31
Bernstein, F. O. 30
Biermann, Wolf 33
Blume, Eugen, Prof. Dr. 22, 58, 64
Borchert, Christian 30, 31
Cartier-Bresson 27
Davidson, Basil 29
Deutschland, Jutta 64, 72
Domröse, Ulrich 29, 38
Eichhorn, Rosemarie (Jaeger-Bock, Fret) 30
Elle, Klaus 31
Endler, Adolf 33
Erb, Elke 33
Ewans, Walker 27
Faktor, Jan 33
Fassbinder, Rainer 26
Fellini, Federico 36
Fischer, Arno 27, 30
Florschütz, Thomas 31
Frommhold, Erhard 29
Giacomelli, Adrian 55
Godard, Jean-Luc 36
Hagen, Nina 33
Haller, Barbara (Stroff) 30
Hartmann, Kurt 30
Hauswald, Harald 19, 30, 31
Heimlich, Angelika 36
Heimlich, Jürgen 36
Herrmann, Sabine 33, 71
Heyde, Charlotte 30
Hill, David Octavius 29
Hohl-Stein, Matthias 31
Chargesheimer 49
Jaeger, Volkmar 30
Jansong, Joachim 19
Kaufhold, Enno 60, 61
Kerbs, Diethart 62
Knebel, Konrad 19
Kolbe, Uwe 19, 26, 33, 54, 71
Krause, Wolfgang 44, 49
Kühn, Fritz 31
Kumlehn, Thomas 55
Langhoff, Thomas 63
Lerski, Helmar 29
Lüder, Michael 55
Mahler, Ute 30
Marx, Erich 64
Matz, Oliver 62
Melis, Roger 30
Merkel, Angela 33
Müller, Johannes 41, 57
Müller, K. Heinz 30
Müller-Lange, Katja 26
Müller-Pohle, Andreas 39
Muschter, Gabriele 52
Nickel, Heinrich L. 29
Oikonomakou, Katerina 27, 36, 50
O'Keeffe, Georgia Totto 38
Orendt, Stefan 30
Paris, Helga 19, 31, 33
Paris, Robert 19, 33
Paul, Sebastian 40, 57
Ptáček, Josef 43
Rachow, Yves 29
Richter, Evelyn 30
Rössing, Roger 30
Rössing-Winkler, Renate 30
Rössler, Günter 30
Rötzsch, Jens 31
Sachse, Karla 26
Saller, Walter 30
Schabowski, Günter 51
Scherzer, Steffi 62
Schleussner, Sophie 62
Schmidt, Martin 31
Schröter, W. G. 30
Schulze-Eldowy, Gundula 30, 31
Schwarzer, Kurt 31
Siekmann, Ida 54
Stieglitz, Alfred 38
Stoschek, Jeanette 29
Strand, Paul 29
Strawalde, J. 63
Sudek, Josef 43
Šigut, Jiří 68
Tarkovskij, Andrej 26
Tausk, Petr 39
Ulbricht, Walter 29
Veth, Kurt 36
Virilio, Paul 60
Wallmüller, Helga 30
Welte, Verena 37, 38, 40, 72
Werner, Klaus 30
Wüst, Ulrich 19

Přiložené CD:

1. Ondřej Staněk: Manfred Paul. Na okraji. Teoretická bakalářská práce. Opava 2015
2. Manfred Paul: Stillleben. Publikace ve formátu PDF.
3. Manfred Paul: Am Rande der stehenden Zeit. Publikace ve formátu PDF.
4. Interview with photographer Manfred Paul in Berlin, by Katerina Oikonomakou _ Berlin Interviews.pdf
5. Diskuse s Manfredem Paulem dne 20.3.2015 v galerii PhotoEdition Berlin.mp3
6. Beseda s Manfredem Paulem dne 4.5.2013 v Galerii Collection Regard.mp4