



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

## Frauen der DDR im fotografischen Bild Positionen ostdeutscher Fotografie 1949-1989

Verfasserin

**Nadja Kummer**

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Jänner 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315  
Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte  
Betreuerin/Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Friedrich Teja Bach

## Danksagung

Ich danke Tina Bara, denn ohne sie und ihren Lebensweg wäre die Idee zu dieser Arbeit niemals geboren worden. Ebenso bedanke ich mich für ihre Unterstützung und die Nutzung ihrer kostbaren Bibliothek. Ebenfalls danke ich Lukas Lessing für seine Hilfe und Unterstützung, die vielen Ratschläge und die Inspiration – über den Dächern Berlins war genau der richtige Ort, diese Arbeit zu denken und zu schreiben.

Vielen Dank Verena Rossade, der Bibliothekarin meines Vertrauens – ohne ihre Unterstützung wäre dieser Weg ein weitaus schwierigerer gewesen. Mein Dank geht auch an Ute Mahler für ihre Zeit und den Einblick in ihre Arbeit.

Ebenfalls möchte ich mich bei Friedrich Teja Bach für die Betreuung der Arbeit, als auch für die hilfreichen Denkansätze bedanken – zu jeder Zeit meines Studiums.

Weiters möchte ich mich bei allen Freunden und Verwandten bedanken, die mich in dieser Zeit unterstützt und vor allem ertragen haben.

# Inhaltsverzeichnis

Einleitung .....	05
<b>1. Zwei Mal Deutschland .....</b>	<b>18</b>
<b>2. Arno Fischer</b>	
2.1. Berlin .....	26
2.2. Exkurs: Funktion der Fotografie im Sozialismus .....	29
2.3. Ich war da und das ist, was ich sah. ....	34
2.4. Arno Fischers Frauen .....	37
2.4.1. Exkurs: Mode im Sozialismus .....	39
2.4.2. Wir haben erst einmal die Puppenposen abgeschafft .....	42
<b>3. Die erste Generation</b>	
3.1. Evelyn Richter .....	46
3.1.1. <i>action fotografie</i> und die Formalismus-Debatte .....	48
3.1.2. Das scheinbar Nebensächliche .....	52
<b>3.2. Helga Paris</b>	
3.2.1. Diva in Grau .....	59
3.2.2. Porträts und Selbstporträts. Die andere Art des Schauens .....	64
<b>3.3. Sibylle Bergemann</b>	
3.3.1. Es gab eigentlich nichts zu verkaufen .....	70
3.3.1.1. Wir wollten dagegen halten .....	72
3.3.1.2. Es war einmal ... ..	74
<b>4. Die zweite Generation</b>	
4.1. Gundula Schulze Eldowy .....	79
4.1.1. Berlin in einer Hundenacht .....	80
4.1.1.1. Tamerlan .....	81
4.1.2. Der große und der kleine Schritt .....	84
<b>4.2. Tina Bara</b>	
4.2.1. Dokumentierte Inszenierung .....	88
4.2.2. Geschlossene Gesellschaft .....	92
4.2.3. Die Fragmentierung des Körpers .....	93
4.2.3.1. Exkurs: VEB Buna .....	96
4.2.3.2. Für einen Moment da sein, Augenblicke .....	97
<b>Schluss .....</b>	<b>101</b>

<b>Anhang</b> .....	106
Interview Nadja Kummer/Tina Bara .....	107
Interview Nadja Kummer/Ute Mahler .....	114
Literaturverzeichnis .....	120
Abbildungen .....	137
Bildquellen .....	228
Abstract .....	229
Curriculum Vitae .....	231

## Einleitung

„[...] alles, was ein Mensch sagt, tut, denkt, fühlt, [ist] Politik. Wir sind nun mal eine politische Generation, nicht wahr?“<sup>1</sup>

Diese Worte spricht der Hauptprotagonist Manfred in Christa Wolfs 1963 erschienenem Roman *Der geteilte Himmel*. Zwei Jahre zuvor wurde in Berlin die Mauer in einer Blitzaktion ohne Wissen der Bevölkerung hochgezogen und damit durch Beton und Eisen ein Zustand materiell verwirklicht, der bereits in dem seit Ende des Zweiten Weltkrieges viergeteilten Land und durch die Gründung der Deutschen Demokratischen Republik auf dem Boden der sowjetischen Besatzungszone (SBZ) seinen Vorlauf fand: Deutschland war geteilt. Manfred spricht in Christa Wolfs fiktivem Roman aus, was doch absoluten Realitätscharakter beweist: Die Generation ist eine durch und durch politische. Ihr politisches System bestimmte das Leben jedes Einzelnen, vor allem innerhalb der SBZ und der späteren Deutschen Demokratischen Republik. Es bestimmte eines jeden Beruf, sämtliche Bereiche des Privatlebens, es bestimmte das Aufwachsen der nachfolgenden Generationen – und es bestimmte das künstlerische Schaffen, bzw. das *Nicht*-Schaffen. Ebenfalls beeinflusst durch die politische und die damit verbundene gesellschaftliche Situation in einem geteilten Deutschland, erfährt die Rolle der Frau eine neue Funktion. Die propagierte Gleichberechtigung der Frau in der DDR ist auch jenseits der deutschen Grenze bekannt, ebenso ihre Herkunft, auf welche sich das gesamte politische und gesellschaftliche System der Deutschen Demokratischen Republik stützte: den Sozialismus. Inwieweit jener Vorbild gebend war, wird in Folge noch erläutert, jedoch sei an dieser Stelle bereits die gleichberechtigte Position der Frau dem Mann gegenüber hervorgehoben, die sich nach der marxistischen Kernthese zur weiblichen Emanzipation richtet: „Die Voraussetzung zur Emanzipation ist die Integration der Frau in die Erwerbstätigkeit.“<sup>2</sup>

Einer der Vertreter der sozialistischen „Frauenfrage“ ist der 1840 bei Köln geborene August Bebel, Verfasser der Schrift *Die Frau und der Sozialismus*, auf den man sich in der DDR häufig beruft. Dessen „emanzipierte“ Frau wird jedoch durch eine „biologisch orientierte“<sup>3</sup> Denkweise dominiert: ihr wird noch immer eine geschlechtsspezifische Arbeitsteilung in der Familie als selbstverständlich zugeteilt. Ulla Knapp bezeichnet den „Geschlechterzweck“ und die „Erreichung des Naturzwecks“<sup>4</sup> als

---

1 Christa Wolf, *Der geteilte Himmel*, Wien 1964, S. 90.

2 Grit Bühler, *Mythos Gleichberechtigung in der DDR. Politische Partizipation von Frauen am Beispiel des Demokratischen Frauenbunds Deutschland*, Frankfurt am Main/New York 1997, S. 12.

3 Grit Bühler 1997, S. 16.

4 Bühler 1997, S. 16.

die „Konservierung des Zustands sexistischer Nutzung weiblicher Gebärpotenz und Arbeitskraft.“<sup>5</sup> August Bebel befürwortet noch immer ein traditionell festgelegtes Rollenverhalten, die „Befreiung der Menschheit im allgemeinen tritt [...] deutlich in den Vordergrund und ist von einer patriarchalischen Sichtweise geprägt.“<sup>6</sup> Grit Bühler macht darauf aufmerksam, dass sich sein Fazit in erster Linie „an die Arbeiter und erst dann an die Frau“<sup>7</sup> richtet – und dass im realexistierenden Sozialismus der DDR Parallelen erkennbar sind.

Die Emanzipation der Frau in der DDR, die folglich in erster Linie ihre Integration in den erwerbstätigen Betrieb meint, halten nahezu alle FotografInnen, die in dieser Arbeit besprochen werden, auf unterschiedlichste Arten, jedoch mit einem Grundkonsens fest: Evelyn Richter etwa zeigt in zwar ruhigen Bildern Frauen an ihrem Arbeitsplatz, in Druckereien der DDR. Doch ob diese Art der Integration eine positive ist, wird durch Richters hintergründige Fotografien zweifelhaft. Sie ist nur eine von vielen Künstlerinnen, die in der DDR tätig waren. Ihre Fotografien kann sie in der Öffentlichkeit erst nach der Wende durch Ausstellungen und Publikationen bekannt machen, was vor 1989 keine Selbstverständlichkeit darstellte – egal ob Fotograf oder Fotografin: in der DDR arbeitete man in diesem Metier hauptsächlich „für die Kiste“.

Heute, mehr als 20 Jahre nach dem Mauerfall, ist das Thema DDR und Kunst aus dieser Zeit noch immer brisant und es finden zahlreiche Ausstellungen statt, zuletzt 2012 in der Berlinischen Galerie unter dem Titel ***Geschlossene Gesellschaft. Künstlerische Fotografie in der DDR 1949-1989***<sup>8</sup>. Mit Foto-Ausstellungen wie dieser wird dem Medium der Fotografie, welchem in der DDR lange keine künstlerische Bedeutung zugesprochen wurde, zu seiner heute als künstlerischem Ausdrucksmittel anerkannten Geltung verholfen. Doch wenig wird der *Künstlerin* in der DDR die gleiche Aufmerksamkeit gewidmet, Ausstellungen wie ***und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR*** 2002 sind selten. Ihre Kuratorinnen werden von der Motivation geleitet, dass Ausstellungen mit weiblichen Hauptprotagonisten rar sind: in der DDR war die alternative Kunstszene häufig als männlich kanonisiert.<sup>9</sup> Weiters steht auch in dieser Arbeit *nicht* die Suche nach einer feministischen Perspektive, einer „feministischen Kunst“, im Mittelpunkt. Denn durch die gesellschaftlichen Gegebenheiten war eine

---

5 Ulla Knapp, *Frauenarbeit in Deutschland: Hausarbeit und geschlechtsspezifischer Arbeitsmarkt im deutschen Industrialisierungsprozess*, Band II, Virginia 1983, S. 13.

6 Bühler 1997, S. 16.

7 Bühler 1997, S. 17.

8 Die Ausstellung wurde am 4.10.2012 eröffnet und läuft bis 28.01.2013, kuratiert von Ulrich Domröse, dem Leiter der Fotosammlung der Berlinischen Galerie.

9 Anglika Richter (Hrsg.)/Beatrice E. Stammer (Hrsg.)/Bettina Knaup (Hrsg.), *und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR* (Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009), Nürnberg, S. 7.

gleichberechtigt(ere) Stellung der Frau bereits als selbstverständlich gegeben. Daher gilt es in Folge zu untersuchen, welche Themen und Motive Künstlerinnen, insbesondere Fotografinnen, in ihrer gleichberechtigten Stellung – inwiefern diese tatsächlich gleichberechtigt ist, wird in Folge noch zu klären sein – gesucht und festgehalten haben – und warum.

Jene Art der fotografischen Sehweise, wie die von Evelyn Richter zeigt einen sehr typischen Blick der FotografInnen der DDR durch die Kamera: still, beobachtend, hinterfragend, kritisierend. So wird eine politische Selbstverständlichkeit – die absolute Gleichberechtigung der Frau, die in der sozialistischen DDR offiziell als abgeschlossen angesehen wurde – in diesem zwiespältigen Land in fotografischen Zeitzeugnissen zu jedem Zeitpunkt des 40-jährigen totalitären Regimes beleuchtet und in Frage gestellt. Demzufolge werden in dieser Arbeit, durch verschiedene Generationen von Fotografinnen hinweg, unterschiedliche Seh- und Dokumentierweisen festgehalten, die sich mit dem zwiespältigen Blick *von*, als auch *auf* Frauen in der DDR auseinandersetzen.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges war gleichsam ein künstlerisches Vakuum in Deutschland entstanden; bedeutende Maler wie Ernst Ludwig Kirchner oder Oskar Schlemmer hatten den Krieg nicht überstanden oder aber waren, wie Max Beckmann, Josef Albers und Kurt Schwitters, emigriert und anschließend am Ort ihrer Emigration verblieben.<sup>10</sup> Was sich auf politischer Ebene abspielte, fand seine Entsprechung in der bildenden Kunst: „*Denn wie keine andere Kunstgattung spiegelt die Entwicklungsgeschichte der deutschen Kunstszene in Ost und West die politische Realität zweier Staatsgründungen auf deutschem Boden mit allen Möglichkeiten zu Konflikten und Annäherungen seismographisch wider.*“<sup>11</sup>

Nach der bedingungslosen Kapitulation der Wehrmacht am 8. Mai 1945 hatte der Krieg in allen Teilen Deutschlands tiefe Wunden hinterlassen. Doch während sich im westlichen Teil – in der Bundesrepublik – Gesellschaft, Wirtschaft und Kunst wieder erholen und regenerieren können, beginnt im östlichen Teil des Landes ein 40 Jahre andauernder Abschnitt in der deutschen Geschichtsschreibung, der von wirtschaftlichen, sozialen und gesellschaftlichen Problemen gleichermaßen gezeich-

---

<sup>10</sup> Karin Thomas, *Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne*, Köln 1985, S. 9.

<sup>11</sup> Ebd., S. 7.

net ist. Durch diese besondere politische Situation bildet sich in der DDR eine Kunst heraus, die einerseits – wie auf allen anderen Gebieten im Alltagsleben der Bevölkerung – von starken Repressionen und Einschränkungen geprägt ist. Andererseits kann sich in diesem Klima ein kreatives Schaffen konstituieren, das es ohne die unterdrückende Herrschaft der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) in der DDR so nicht gegeben hätte. Dazu gehört vor allem, dass sich zwei „Pole“ in der Kunst bilden; einer davon markiert einen Ideologie-konformen Zweig, der hauptsächlich als Instrument einer parteilichen Erziehung des Volkes und als Werkzeug der Propaganda dient. Dies betrifft neben der Malerei und Skulptur ebenso die Fotografie – jenes Medium, auf welches in dieser Arbeit das Hauptaugenmerk gelegt wird. In der Fotografie macht sich jedoch auch sehr deutlich eine Opposition zur politisch gefärbten Kunst des Sozialismus bemerkbar, bzw. eine im Gegensatz zur propagandistischen eine künstlerische Fotografie: es bildet sich, vor allem in den 70er und 80er Jahren, eine Art Untergrund-Bewegung in diesem Medium heraus, welche sich immer mutiger gegen die Bedingungen in ihrem Land stellt. Diese Opposition beginnt sich erst in den letzten beiden Jahrzehnten des Bestehens der DDR zu formieren. Manche Künstler lassen sich jedoch dieser Opposition nicht eindeutig zuordnen – jemand wie Arno Fischer arbeitet weder oppositionell, noch streng ideologiekonform. Auch Fotografinnen wie Helga Paris oder Sibylle Bergemann sind nicht einer Richtung zuzuordnen, sondern befinden sich auf einer Gratwanderung zwischen beiden Extremen.

Nach dem Krieg war im Bereich der Kunst nicht nur allgemein ein leeres Feld hinterlassen worden, sondern es hatte sich durch die Zerschlagung der Moderne durch den Nationalsozialismus insbesondere auf dem Gebiet der künstlerischen Fotografie ein Vakuum gebildet. Aus dieser Situation heraus begann sich eine Fotografie zu konstituieren, die, im Nachhinein betrachtet, ihre Vorbilder im Westen fand: Es war der Blick eines Robert Frank auf das Amerika der 1950er Jahre oder die stille und nachdenkliche Fotografie einer Diane Arbus, die wir heute in fotografischen Zeugnissen jener Zeit aus Ostdeutschland sehen können und die ihre Besonderheiten im scheinbar Belanglosen findet. Zwar waren den Fotografen jener Zeit trotz aller Einschränkungen zumindest ansatzweise Vorbilder der westlichen Fotografie wie durch vereinzelte Bücher oder Magazine gegeben, doch führte die Abgrenzung in allen Lebensbereichen zu künstlerischen Ergebnissen, die ihre Besonderheiten und Stilmerkmale aufweisen.

Als es noch möglich war, sich zwischen Ost und West zu bewegen, wurde vor allem ein Thema zum Bild bestimmenden Inhalt der anwesenden Fotografen: Die in

Trümmern liegende Stadt, die der Krieg hinterlassen hatte und die Menschen, die darin lebten und nun versuchen mussten, mit dieser Situation zurecht zu kommen. Als eine Art Vergangenheitsbewältigung wurden die von Richard Peter sen. *Dresden – Eine Kamera klagt an* (1949), oder Hermann Claasens *Gesang im Feuerofen. Köln – Überreste einer alten deutschen Stadt* (1947) fotografierten Bildbände publiziert.<sup>12</sup> „Den Krieg selbst und die deutschen Verbrechen aus der Zeit des Nationalsozialismus wird man in diesen Publikationen hingegen vergeblich suchen, diese qualvolle Aufgabe wird ganz den Photographen der Siegermächte überlassen.“<sup>13</sup> In den Konzentrationslagern etwa fotografierten Lee Miller und Margaret Bourke-White. Derartige Fotos von den Gräueltaten ihres Krieges wurden den Deutschen in hohen Auflagen durch Illustrierte und Wandzeitungen vermittelt.<sup>14</sup>

Doch die Fotografie, welche diese Arbeit behandeln soll, ist eine andere. Es ist *keine* solche, die in anklagender oder reißerischer Bildsprache bestimmte Themen vor Augen hält, oder in ebenso aufdringlichen Illustrierten als Untermauerung von Text dienen soll. Es ist eine stille und beobachtende Fotografie – eine subjektiv dokumentierende zwar, die uns einen realen und teils erschütternden Tatbestand vergegenwärtigt, doch ihre Intention ist nicht die der Anklage, laut herausgeschrien.

In den 1950er Jahren beginnt Arno Fischer, sein Bild von Berlin zu zeichnen: „*Fischers Arbeit über Berlin ist vor allem eine Studie über die Deutschen.*“<sup>15</sup> Was er zu diesem Zeitpunkt jedoch noch nicht weiß, ist: zeitgleich macht in den USA jemand anderes etwas sehr ähnliches. Robert Frank reist durch das Amerika der 1950er Jahre und zeigt die Amerikaner, wie sie bis dahin noch niemand gezeigt hatte.<sup>16</sup> Gleichsam subjektiv, schonungslos und offenbarend zeigt er das Land und seine Bevölkerung aus seiner Sicht und setzt damit neue Maßstäbe in der zeitgenössischen Fotografie. Arno Fischer wird davon erst zu einem weitaus späteren Zeitpunkt erfahren, worauf im Verlauf der Arbeit noch eingegangen werden wird.

An dieser Stelle ist die Bedeutung Fischers Tätigkeit als Fotograf hervorzuheben: Was er zu dieser Zeit macht, ist in der DDR einmalig. So etwas hat es bis dahin nicht gegeben. Arno Fischer sollte mit seiner Arbeit nachfolgende Generationen von

---

<sup>12</sup> Ludger Derenthal, Versuchte Neuanfänge. Konstellationen künstlerischer Fotografie in Deutschland von 1945 bis 1960, in: Ulrich Domröse (Hrsg.), Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945 (Kat. Ausst. Martin-Gropius-Bau, Berlin September 1997 – Januar 1998), Berlin 1997, S. 10.

<sup>13</sup> Derenthal 1997, S. 10.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Ulrich Domröse (Hrsg.), Arno Fischer. Situation Berlin. Fotografien 1953 - 1960, Berlin 2001, S. 23.

<sup>16</sup> Robert Frank, Die Amerikaner, Zürich 1993.

FotografInnen prägen – durch seine Bilder, als auch durch seine Tätigkeit als Lehrer. Und ihm ist ein weiterer wichtiger Beitrag zur Entwicklung in der Fotografie Ostdeutschlands zu verdanken: Sein Einsatz für die Anerkennung der Fotografie, als künstlerisches Medium verstanden zu werden. In den 1950er Jahren hatte Fischer damit begonnen, was sich ab den 70er Jahren als ein neues Bewusstsein zu entwickeln begann: Sie entsprach jenem „*einer jungen Generation, die den gesellschaftlichen Verhältnissen in der DDR mittlerweile immer kritischer gegenüberstand. Für sie waren die Bilder bald Inkunabeln einer engagierten Life-Fotografie geworden.*“<sup>17</sup>

Die Herausbildung einer neuen Sichtweise mit Hilfe der Kamera und ihrer Auffassung als künstlerisches Medium in Zeiten von propagandistisch repressiver Kunst stellt den einen Teil dieser Arbeit dar. Der andere Part markiert einen Sachverhalt, der sich bei eingehender Beschäftigung mit fotografischen Erzeugnissen aus 40 Jahren DDR-Geschichte eindeutig abzeichnet: Es ist absolut kennzeichnend für diese Periode, dass die Bedeutung der *Frau* einer Erneuerung widerfährt. Dieses durch Emanzipation gekennzeichnete Frauenbild ist gleich dem Entwicklungsweg der Fotografie mehrschichtig und ebenso geprägt durch das politische System, welches sich in Deutschlands Osten seiner EinwohnerInnen bemächtigt.

Die Gründung der Deutschen Demokratischen Republik auf dem Gebiet der sowjetischen Besatzungszone in Deutschland im Oktober 1949 und die damit einhergehende Angleichung an die Sowjetunion bedeutete faktisch die staatsrechtliche Spaltung Deutschlands.<sup>18</sup> Laut DDR-Führung war zwar noch immer die deutsche Einheit das angestrebte Ziel, doch in den folgenden vier Dekaden rückte man immer weiter von diesem Vorhaben ab, und die Wiedervereinigung nach dem Mauerfall konnte erst nach dem endgültigen Versagen der SED-Führung realisiert werden. Der Begriff „*Wahrheit*“ selbst wird in der DDR neue Dimensionen erhalten – und er wird zu einem grundlegenden Baustein und Diskussionspunkt dieser Arbeit werden.

Im selben Jahr, 1949, wurde die Verfassung des sozialistischen Arbeiter- und Bauernstaates geschrieben, in der in Artikel 7 des zweiten Abschnittes die Rechte seiner Bürger und Bürgerinnen erklärt werden: „*Mann und Frau sind gleichberechtigt. [...] Alle Gesetze und Bestimmungen, die der Gleichberechtigung der Frau entgegenstehen, sind aufgehoben.*“<sup>19</sup> Natürlich findet sich im Grundgesetz der BRD von 1949 eine ähnliche Passage zur Gleichstellung der Frau. So heißt es in Artikel 3 der Grundrechte:

---

<sup>17</sup> Domröse 2001, S. 31.

<sup>18</sup> Hermann Weber, Die DDR. 1945-1990. Von Hermann Weber, München 2006, S. 28.

<sup>19</sup> Verfassung der DDR von 1949, <http://www.verfassungen.de/de/ddr/ddr49-i.htm>, Stand: 18.8.2012.

„(1) Alle Menschen sind vor dem Gesetz gleich. [...] (2) Männer und Frauen sind gleichberechtigt. Der Staat fördert die tatsächliche Durchsetzung der Gleichberechtigung von Frauen und Männern und wirkt auf die Beseitigung bestehender Nachteile hin.“<sup>20</sup> Auf beiden Seiten Deutschlands ist folglich eine Gleichberechtigung der Frau gesetzlich festgelegt. In der DDR wird dies tatsächlich in Fakten und Zahlen umgesetzt. 1976 ist der Beschäftigungsgrad der Frauen im erwerbsfähigen Alter mit etwa 80 % doppelt so hoch wie in den westlichen Industriestaaten, jede Frau hat – unabhängig von ihrer sozialen Herkunft, denn Klassenunterschiede sind in der DDR aufgehoben – die Möglichkeit auf einen Ausbildungsplatz, jeder zweite Arbeitsplatz in der DDR wird von einer Frau eingenommen, seit dem 1. März 1972 ist ein Schwangerschaftsabbruch, welcher der Frau zur Selbstbestimmung verhalf, bis zum dritten Monat ohne Auflagen gestattet, für Kinder stehen sowohl Kindergarten- als auch Krippenplätze zur Verfügung.<sup>21</sup> Frauen waren nicht mehr alleine für Familie, Kindererziehung und Haushalt zuständig, sie waren ihrer hauptsächlichen Funktion als Ehefrau und Mutter enthoben.

Mit solchen Voraussetzungen müsste man meinen, die Hausfrau sei „ausgestorben“. Doch mit diesen die Frau gleichberechtigenden Möglichkeiten in der DDR gehen auch Veränderungen der Lebensumstände- und -qualitäten einher, ebenso wie die Qualität der Arbeitsbedingungen. Die DDR ist – mit gelegentlichen Auf- und Abschwankungen – durchwegs von gravierenden Versorgungs- und Wirtschaftsproblemen gekennzeichnet. Es herrscht permanenter Wohnungs- und Nahrungsmittelmangel, um an Lebensmittel oder Konsumgüter zu gelangen, muss man – generell durch eine geringe Auswahl eingeschränkt – stundenlang im Kaufhaus anstehen und überteuerte Preise in den HO-Läden<sup>22</sup> in Kauf nehmen. Insgesamt nutzt der Umstand, dass ihre Männer im Vergleich zur Bundesrepublik einen größeren Anteil an der Hausarbeit übernehmen, der Frau der DDR relativ wenig. 1976 führt Lutz-W. Wolff an, dass unterm Strich eine Frau im östlichen Hoyerswerda 1970 durchschnittlich 37 Stunden in der Woche für den Haushalt aufwenden muss, eine Frau im westlichen Osnabrück hingegen nur 33.<sup>23</sup> Ja, die Frau in der DDR ist dem Anschein nach eine emanzipierte, alle Möglichkeiten werden ihr gegeben. Doch Gesellschaft und Staat

---

<sup>20</sup> Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland von 1949, <http://www.bundestag.de/dokumente/rechtsgrundlagen/grundgesetz/index.html>, Stand: 18.8.2012.

<sup>21</sup> Lutz-W. Wolff (Hrsg.), Frauen in der DDR. Zwanzig Erzählungen, München 1976, S. 248 f.

<sup>22</sup> HO: Staatliche Handelsorganisation, 1948 gegründet: In deren Einzelhandelsgeschäften konnte die Bevölkerung der DDR neben den rationierten Waren Konsumgüter und Lebensmittel zu stark überhöhten Preisen frei kaufen. Hermann Weber 2006, S. 25.

<sup>23</sup> Wolff 1976, S. 250.

nähren sich aus dieser Emanzipation: Sie brauchen schlichtweg die Arbeitskraft der Frau – jedoch ohne ihr ein Äquivalent als Entlastung zu bieten.<sup>24</sup> Die Mangelwirtschaft benötigt die Arbeitskraft der Männer gleichermaßen wie die der Frauen – „Mann und Frau sind gleichberechtigt.“<sup>25</sup>

Bei aller Gleichberechtigung, die der Sozialismus mit sich bringt<sup>26</sup>, ist anzumerken: durch die Gleichstellung der Frau hat sie dennoch keine dem Mann zur Gänze ebenbürtige Stellung erlangt, vor allem in der Arbeitswelt. Frauen arbeiten zwar – doch führende Positionen nehmen sie nicht in gleichen Maßen ein, wie dies Männer tun. Ein Blick auf die Politik zeigt einen allgemeinen Trend: 1972 wurden nur zwei Stellen mit dem Rang eines Ministers von Frauen besetzt. Eine davon war Margot Honecker, die Frau des (zu dieser Zeit) ersten Sekretärs der SED. Zufall? Wohl kaum. Unter den 116 stellvertretenden Ministern sind drei Frauen zu finden, und auch die Spitze der das Land regierenden Partei ist ein reines Männergremium.<sup>27</sup> Das heißt nicht, dass in der BRD mehr Frauen in leitenden Positionen zu finden waren – doch dort gab es nicht im gleichen Umfang Maßnahmen die getroffen wurden, um die Gleichstellung der Frau zu fördern. Diese Förderungsmaßnahmen und Gleichstellungsaktionen der politischen Führung der DDR – einer vorwiegend männlichen – sind demnach mit Vorsicht zu genießen.

Es ist jedoch nicht abzustreiten, dass dennoch Fortschritte in der Emanzipationsgeschichte der Frau in der DDR gemacht wurden. Diese Emanzipation, so viele Einschränkungen sie gleichzeitig auch mit sich bringen mag – inwiefern wird zu einem späteren Zeitpunkt noch geklärt werden – schlägt sich in allen Arbeitsbereichen der DDR nieder. Frauen arbeiten in der Industrie, in der Lehre, in der Wirtschaft, in der Politik, und sie arbeiten im kreativen Bereich. Schriftstellerinnen wie Christa Wolf oder Brigitte Reimann prägen mit ihren Geschichten das Menschenbild. Es ist bezeichnend

---

24 Gabriele Muschter (Hrsg.), DDR Frauen fotografieren. Lexikon und Anthologie, Berlin 1989, S. 8.

25 Artikel 7 der Verfassung der DDR von 1949, <http://www.verfassungen.de/de/ddr/ddr49-i.htm>, Stand: 18.8.2012.

26 Die Gleichstellung der beiden Geschlechter findet im Sozialismus bereits früher ihre Wurzeln. Nach Karl Marx und Friedrich Engels ist es z.B. August Bebel, ein 1840 geborener deutscher Politiker und sozialistischer Theoretiker, der sich in seiner 1879 publizierten Schrift *Die Frau und der Sozialismus* damit beschäftigte, die „Entwicklung von Familie und Ehe in einem Überblick von der Urgesellschaft und der Antike bis zum 18. Jahrhundert historisch zu erfassen und die Situation der Frau im 19. Jahrhundert [...] zu beschreiben. Die Berufstätigkeit der Frau, der Zugang zur höheren Bildung und zum Studium sowie der Kampf um die politische Gleichberechtigung gehören zu den Themen, die Bebel aus der Sicht des Sozialismus ausführlich erörtert. [...] Aus dieser Position resultiert die Perspektive eines Bündnisses zwischen Frauenbewegung und Arbeiterbewegung; dementsprechend schließt die Schrift mit der pathetischen Feststellung: 'Dem Sozialismus gehört die Zukunft, daß heißt in erster Linie dem Arbeiter und der Frau.'“ Hemuth Schneider, Die Aufhebung von Privateigentum und Familie bei Aristophanes und Platon, in: Richard Faber (Hrsg.), Sozialismus in Geschichte und Gegenwart, Würzburg 1994, S. 61 f.

27 Jutta Menschik/Evelyn Leopold, Gretchens rote Schwestern. Frauen in der DDR, Frankfurt am Main 1974, S. 81.

für die Bevölkerung der DDR, für die Frau der DDR, sich an Figuren der Literatur<sup>28</sup> zu orientieren. Diese Vermutung belegt Karin Hirdina 1991 mit Verweis auf eine von der Zeitschrift *Das Magazin* 1983 durchgeführten Umfrage, in der Fragen der Geschlechterbeziehungen untersucht wurden. Hierbei stellte sich heraus, dass Frauen ihre Männerbilder häufig aus der Literatur bezogen: „*Wie Männer und Frauen sind, wußte man also aus Büchern.*“<sup>29</sup> Keine andere Kunstgattung wurde so stark in ihren Freiheiten bekämpft und eingeschränkt, wie die der Worte. Denn die kommunistische Herrschaft und ihre „*totalitäre Macht war gegründet auf das Wort.*“<sup>30</sup> Neben diesem Mittel der Herrschaftsbekundung war das Bild ebenfalls ein oft benutztes Werkzeug, welches zur Selbstdarstellung und Repräsentation *diente*. Nicht unabsichtlich wird an dieser Stelle das Verb „dienen“ betont, denn dies ist die höchste Forderung, welche der sozialistische Realismus an die Kunst – auch an die Fotografie, die allerdings vorerst nicht als künstlerisches Medium verstanden wurde – stellt: ihrem Willen und ihrer Ideologie zu dienen – ein Sachverhalt, auf den im Weiteren noch ausführlicher eingegangen werden wird.

Diese beiden grundlegenden Punkte – die Frau der DDR und das Medium der Fotografie – führen in ihrer Vereinigung zu den Kernthemen dieser Arbeit. Beide erfahren im Laufe der Geschichte eine Emanzipation, beide sind geprägt durch das sie umfassende und bestimmende Herrschaftssystem der Deutschen Demokratischen Republik. Diese gibt der Frau eine dem Mann gleichberechtigte Stellung – und gleichzeitig nimmt sie ihr die Kraft, ihre Chancen nutzen zu können, da sie durch ihren Arbeitseinsatz gleichsam *ge-* und *verbraucht* wird. Genau diesen Sachverhalt dokumentiert die Fotografie, in der DDR symptomatischer Weise sehr häufig durch *Frauen*, die den Auslöser betätigen.<sup>31</sup> Auffällig viele weibliche Beobachter greifen in dieser Zeit zur Kamera und halten soziale und gesellschaftliche, *alltägliche* Ereignisse fest. Es ist ebenfalls kennzeichnend, dass Fotografen als auch Fotografinnen in Ostdeutschland zwar immer ein gemeinsames Ziel vor Augen haben, es sich dennoch eine bemerkenswerte Stilpluralität herausbildete. Aus diesem Grund ergaben sich zwei grundlegende

---

28 In der DDR wurden statistisch gesehen pro Kopf und Jahr sechs bis neun Bücher produziert. Mit dieser Anzahl Bücher pro Einwohner stand die DDR neben der Sowjetunion und Japan an der Spitze in der ganzen Welt. Abgesehen von der inhaltlichen Qualität lässt sich sagen: Bücher hatten in der DDR einen sehr hohen Stellenwert. Matthias Judt (Hrsg.), *DDR-Geschichte in Dokumenten. Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse*, Berlin 1998, S. 313.

29 Karin Hirdina, *Gute Nacht, ihr Schönen. Das Frauenbild in den Bildern von Frauen*, in: Dorothea Melis (Hrsg.), *Sibylle. Modelfotografien aus drei Jahrzehnten DDR*, Berlin 1998, S. 22.

30 Stefan Wolle, *Aufbruch nach Utopia. Alltag und Herrschaft in der DDR 1961-1971*, Berlin 2011, S. 249.

31 Hansgert Lambers, *Sich aufeinander einlassen (Ein Gespräch)*, in: Gabriele Muschter (Hrsg.), *DDR Frauen fotografieren. Lexikon und Anthologie*, Berlin 1989, S. 22.

Ansatzpunkte für diese Arbeit: Erstens wird – mit Ausnahme von Arno Fischer, welcher in der Fotografie der DDR eine Sonderrolle einnimmt und in Folge auch in einem gesonderten Abschnitt behandelt wird – ausschließlich das Augenmerk auf weibliche Fotografen gelegt. Zweitens wird diese Stilpluralität auf dem Gebiet der Fotografie auf die Auswahl der Fotografinnen übertragen: diese ist vielfältig, und so können nicht nur ausschließlich ein oder zwei Künstlerpersönlichkeiten betrachtet werden, sondern es wird das Werk mehrerer unterschiedlicher Fotografinnen untersucht, die, als „neue“ arbeitende Frau selbst tätig werden, zur Kamera greifen und *ihren* Blick auf *ihre* Welt zeigen.

Innerhalb dieser Auswahl ist eine Aufteilung in zwei Bereiche, gleichsam „Generationen“ aufgefallen. Wobei hier nicht eine strenge Einteilung nach biographischen Daten gemeint ist, sondern eine Art der Seh- und Arbeitsweise, sowie die Bedeutung und Aussagekraft der Fotografie einer jeden Fotografin. Es ergeben sich in Folge jene beiden „Generationen“: den Anfang macht Evelyn Richter, deren Fotografie und Funktion sowohl als Lehrerin als auch Ratgeberin vieler StudentInnen der eines Arno Fischer recht nahe kommt. Nachdem sie sich in einer Ausbildung zur Fotografin an der Hochschule für Graphik und Buchkunst (HGB) in Leipzig versucht hatte, musste und wollte sie die Schule bereits nach kurzer Zeit wieder verlassen<sup>32</sup> – die künstlerische Sicht an diesem Ort entsprach nicht der ihren.

Eine sehr genaue, zurückhaltend beobachtende Position in der Fotografie der DDR nimmt Helga Paris ein. Wurde der Fotografie grundlegend eine weniger „brisante“ und „gefährliche“ Funktion – weshalb wird noch zu klären sein – als etwa dem des geschriebenen Wortes, der Malerei oder der Bildhauerei zugesprochen, muss etwa Helga Paris<sup>33</sup> die Unterdrückung der Präsentation ihrer Arbeit hinnehmen. Ihre Fotografien der Stadt Halle und deren Einwohner war *„in den Augen der Mächtigen so gefährlich, dass sie niemand sehen sollte.“*<sup>34</sup> Ihre dort entstandenen Bilder konnten erst nach der Wende in einer Ausstellung gezeigt werden.

*„Mich interessiert der Rand der Welt, nicht die Mitte. Das Nichtaustauschbare ist für mich von Belang. Wenn etwas nicht ganz stimmt in den Gesichtern oder Landschaft-*

---

<sup>32</sup> Ludger Derenthal, Evelyn Richter Lehrjahre in Dresden und Leipzig, in: Staatliche Galerie Moritzburg (Hrsg.), Evelyn Richter. Zwischenbilanz. Photographien aus den Jahren 1950-1989 (Kat. Ausst. Staatliche Galerie Moritzburg Halle und Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig 1993), Halle 1992, S. 10.

<sup>33</sup> Helga Paris ist, was diesen Punkt betrifft, kein Einzelfall, wird hier jedoch exemplarisch angeführt.

<sup>34</sup> Bernd Lindner, Ein Land – zwei Bildwelten. Fotografie und Öffentlichkeit in der DDR, in: Karin Hartewig (Hrsg.)/Alf Lüdtke (Hrsg.), Die DDR im Bild. Zum Gebrauch der Fotografie im anderen deutschen Staat, Göttingen 2004, S. 202.

ten ...“<sup>35</sup> sagt Sibylle Bergemann, die ebenso wie Arno Fischer und Ute Mahler<sup>36</sup> eine für die Mode- und Kulturzeitschrift *Sibylle* prägende Funktion hatte. Neben ihren die Frau als eigene Persönlichkeit gelten lassenden Modefotografien ist sie ebenso wie viele weitere DDR-FotografInnen mit ihrer Kamera in Berlin unterwegs und hält fest, was sonst dem Auge oft entgeht. In ruhigen Tönen schildert sie ein Bild der Stadt und ihrer Bewohner und hat „eine zentrale Bedeutung für die subjektive Autorenfotografie, die in der DDR seit den siebziger Jahren eine breite kulturelle und soziale Basis fand.“<sup>37</sup> „Wenn etwas nicht ganz stimmt in den Gesichtern“<sup>38</sup> – in der DDR stimmen einige Dinge nicht, und Sibylle Bergemann sieht dies. In einer Art dokumentarischem Ethos vermag sie es, mit künstlerischen Ambitionen „in Bildern tief hinter die Oberflächen einer scheinbar kontrollierten, pseudo-egalitären Gesellschaft vorzudringen.“<sup>39</sup>

Eine markante Position der zweiten Generation besetzt Gundula Schulze Eldowy; sie kann man als eine Art „enfant terrible“<sup>40</sup> der DDR-Fotografie bezeichnen. Die 1954 in Erfurt Geborene schafft „[r]adikale Gegenbilder zu medial geprägten und offiziell propagierten Darstellungen“<sup>41</sup> und schont das Auge des Betrachters in keinsten Weise. Schulze fotografiert da, wo es weh tut – dem Fotografierten, als auch dem Betrachter. Mit ihrer sehr sozialdokumentarischen, mehr noch sozialkritischen Arbeit, orientiert sich die Fotografin neben literarischen Vorbildern<sup>42</sup> an jenem Fotografen, der das fotografische Bild der Amerikaner neu erfunden hatte: Robert Frank. Er, sowie Diane Arbus, stellen generell einen wichtigen Bezugspunkt für in der DDR schaffende

---

35 Sibylle Bergemann zit. n. Matthias Flügge, Sibylle Bergemanns Fotografien, in: Renate Schubert (Hrsg.)/Franziska Schmidt (Hrsg.)/Betty Schmidt (Hrsg.) Sibylle Bergemann. Photographien (Kat. Ausst. Akademie der Künste, Berlin November 2006 – Jänner 2007 und Museum für Photographie, Braunschweig 2006), Heidelberg 2006, S. 11.

36 Ute Mahler: 1949 in Thüringen geboren, lebt in Hamburg und Lehnitz bei Berlin. 1969-1974 Studium der Fotografie an der HGB in Leipzig, in der DDR beruflich hauptsächlich für das Magazin *Sibylle* tätig. 1990 Mitbegründerin von *Ostkreuz – Agentur der Fotografen*, seit 2000 Professur für Fotografie an der HAW in Hamburg, seit 2005 Dozentin an der *Ostkreuzschule für Fotografie* in Berlin, 2008 Lehrauftrag an der Burg Giebichenstein, Hochschule für Kunst und Design in Halle. Veröffentlichungen in diversen deutschen und internationalen Magazinen, Buchprojekten und Ausstellungen. <http://www.ostkreuz.de/photographer/8/bio/>, Stand: 2.11.2012.

37 Matthias Flügge, Sibylle Bergemanns Fotografien, in: Renate Schubert (Hrsg.)/Franziska Schmidt (Hrsg.)/Betty Schmidt (Hrsg.) Sibylle Bergemann. Photographien (Kat. Ausst. Akademie der Künste, Berlin November 2006 – Jänner 2007 und Museum für Photographie, Braunschweig 2006), Heidelberg 2006, S. 11.

38 Flügge 2006 b, S. 11.

39 Ebd.

40 Thomas Honickel, Wir sind das Volk. Ostdeutsche Fotografie 1956 bis 1989, in: Norbert Moos (Hrsg.), Utopie und Wirklichkeit. Ostdeutsche Fotografie 1956-1989, Berlin 2004, S. 8.

41 Carmen Schliebe, Brennpunkt Leipzig – Standort Cottbus. Fotokunst der 1970er und der 1980er Jahre, in: Kunstsammlungen Zwickau/Kunstmuseum Dieselkraftwerk Cottbus (Hrsg.), Mit Abstand – ganz nah. Fotografie aus Leipzig (Kat. Ausst. Kunstsammlungen Zwickau/Kunstmuseum Dieselkraftwerk Cottbus 2009), Bielefeld/Leipzig 2008, S. 9.

42 Figaro trifft ... Gundula Schulze Eldowy, <http://c22033-o.p.core.cdn.streamfarm.net/22033mdr/ondemand/410omp3dld/digas-091e4f55-571a-4f91-bao6-ff99fb8499bo.mp3>, Stand: 22.7.2012.

FotografInnen dar. In ihrer kompromisslosen Direktheit bildet Schulze Eldoway das Berlin, welches sie vorfindet, ab den 1970er Jahren ab und zeigt eine andere Wahrheit, als die Propaganda es durch fotografische Erzeugnisse vermitteln wollte.

Ihre direkte Umgebung zeigt Tina Bara in Fotografien, indem sie hauptsächlich ihre nahen Bekannten, Freunde und Verwandten abbildet. Zwar war die Künstlerin auch politisch aktiv, doch hat ihre Bildsprache eine weitaus geringere scheinbare Radikalität und Aggressivität, wie sie zumeist bei Schulze Eldoway zu finden ist – doch bei genauer Betrachtung wird offensichtlich, dass Baras fotografische Auffassung durch ihre Anschnitte und formale Darstellungsart nicht minder erneuernd unkonventionelle fotografische Erzeugnisse schafft. Viele Fotografen der DDR fertigten Aktfotos an, doch „*Bara vertritt eine ganz eigene Porträt- und Aktaufassung und fotografiert fast ausschließlich innerhalb ihres Freundeskreises.*“<sup>43</sup> Ihre Fotografien unterscheiden sich gravierend durch inhaltliche, als auch formale Aspekte von jenen ihrer zahlreichen KollegInnen. Die Fotografie half ihr als eine Art Ausgleich zum ideologiekonform geprägten Geschichtsstudium an der Humboldt-Universität in Berlin, und so nahm sie im Anschluss daran ein Fernstudium bei Arno Fischer auf<sup>44</sup> – wobei anzumerken ist, dass sie schon zuvor zur Kamera griff und das fotografische Arbeiten in autodidaktischer Weise erlernte.

Wie zuvor dargelegt, fotografierten in der DDR zahlreiche Frauen, in einer hochqualitativen und außergewöhnlichen Weise. Natürlich fanden sich ebenso Männer, Kinder und Tiere, Städte und Landschaften vor ihren Objektiven wieder – doch an dieser Stelle steht der augenfällige Sachverhalt im Vordergrund, dass *Frauen Frauen* fotografieren, bzw. *wie* sie diese fotografieren. Still, doch mit klar verständlichen Untertönen wie es Helga Paris oder Evelyn Richter machen, oder aber ungeschminkt mit aller Deutlichkeit, so wie Gundula Schulze Eldoway ein Zeitzeugnis ablegt – denn es handelt sich noch *immer* um *Zeitzeugnisse*, neben allen künstlerischen Aspekten. Frauen zeigen uns die *reale* Wirklichkeit in Zeiten, in denen ein totalitäres System, an dessen Spitze Männer stehen, zu dessen Nutzen eine irrealer Wirklichkeit propagiert.

---

<sup>43</sup> Schliebe 2008, S. 11.

<sup>44</sup> Ebd.

*„Wenn ich frage, ob es für mich eine andere Wirklichkeit als für Männer gibt, heißt die Antwort: nicht zu den Herrschenden zu gehören. Meine Sympathie gehört denen, die nicht zu den Herrschenden gehören.“<sup>45</sup>*

Meine ebenfalls.

---

<sup>45</sup> Ursula Arnold in: Gabriele Muschter (Hrsg.), DDR Frauen fotografieren. Lexikon und Anthologie, Berlin 1989, S. 28.

## 1. Zwei Mal Deutschland

Mit dem Thema der Fotografie in einem Staatssystem wie jenem der DDR, noch dazu in Verbindung mit der Rolle der Frau, bewegt man sich unweigerlich auf einem gesellschaftspolitischen Feld. Die staatsideologischen Forderungen und die Erwartungshaltung an die Bevölkerung – egal welchen Geschlechtes oder welcher Herkunft, denn in der Deutschen Demokratischen Republik sind sowohl Klassenunterschiede, als auch (offiziell) die Hierarchie unter den Geschlechtern aufgehoben – bestimmten den Alltag. Die Staatsideologie durchdrang gleichermaßen Privat- und Arbeitsalltag. Um die Tätigkeiten und das Bewusstsein der in der Zeit zwischen 1949 und 1989 handelnden Künstler bzw. Fotografen nachvollziehen zu können, ist es deshalb unerlässlich, einen Abriss der historischen, politischen und gesellschaftlich relevanten Ereignisse zu skizzieren. Denn in einem geteilten Deutschland, auf das wir heute zurückblicken, konnte die Entwicklung nur eine heterogene sein: die in dieser Zeit der 40-jährigen Herrschaft der SED nie erlangte, obwohl (angeblich) forcierte „deutsche Einheit“, schlug sich auch auf den Bereich der Kunst nieder. Der Hauptgrund für dieses Kunstklima stellte das geteilte Land dar – doch dessen Spaltung findet seinen Vorlauf im Zweiten Weltkrieg, bzw. dessen Ende.

Nach der bedingungslosen Kapitulation der deutschen Wehrmacht am 8. Mai 1945 und dem Sieg der Alliierten wurde das NS-Terrorregime beendet, welches dem Land sechs Millionen Tote beschert und die Welt in eine Katastrophe gestürzt hatte. Nach dem Kriegsende begann mit dem Wiederaufbau die dringlichste Aufgabe. Die oberste Regierungsgewalt lag nun bei den vier Besatzungsmächten: der Sowjetunion, Großbritannien, USA und Frankreich. Deutschland wurde, sowie Berlin selbst, in vier Zonen unterteilt (**Abb. 1**). Auf dem Gebiet der SBZ<sup>46</sup> wurde die Sowjetische Militäradministration in Deutschland gegründet (SMAD), welche bis zu ihrer Auflösung im Oktober 1949 die oberste Instanz innehatte – und die bis zu diesem Zeitpunkt auch die wichtigsten Maßnahmen, um die SBZ in den Ostblock eingliedern zu können, vollzogen hatte: die ökonomische, soziale, politische, als auch kulturpolitische Umwandlung des Landes.<sup>47</sup>

Die in Folge im Jahr 1945 von der SMAD zugelassenen Parteien (SPD, KPD, CDU und LPD) hatten drei gemeinsame Ziele vor Augen: die Säuberung Deutschlands vom Nationalsozialismus und dessen Ideologie, den wirtschaftlichen Wiederaufbau, sowie

---

<sup>46</sup> SBZ = Sowjetische Besatzungszone.

<sup>47</sup> Weber 2006, S. 5.

die Herstellung eines demokratischen Rechtsstaates. Daraus bildete sich die „Einheitsfront der antifaschistisch-demokratischen Parteien“, der sogenannte Antifa-Block, dem ein gemeinsamer antifaschistischer und demokratischer Konsens zu Grunde lag. Zeitgleich wurde auch eine der Organisationen ins Leben gerufen, die später noch eine wichtige Funktion im Zusammenhang mit Kunstschaffenden – also auch FotografInnen – haben wird: der *Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*, der für Künstler und Intellektuelle gegründet wurde. Während sich im Westen also wieder ein traditionelles Parteiensystem bildete, entwickelte sich auf dem Boden der SBZ eine „Blockpolitik“. Diese war im Grunde ein Mittel zum Zweck: dem Kommunismus Vorteile zu verschaffen und schlussendlich dessen Herrschaft zu erreichen.<sup>48</sup>

Nach den Wunden, die der Krieg in Deutschland hinterlassen hatte, stand nun an erster Stelle, das Überleben der Bevölkerung zu sichern. Aufgrund der bestehenden Gegebenheiten, die Folgen des Kriegs waren, stellte dies kein leichtes Unterfangen dar – denn der Zweite Weltkrieg hatte die Bevölkerungsstruktur des Landes verändert. Bis zu dessen Ende war der weibliche Anteil der Bevölkerung um 1,9 Millionen gestiegen, der männliche allerdings um 600000 gesunken, weitere Folge war ein Facharbeitermangel. Eine zusätzlich hohe Belastung erfuhr Deutschland durch die Reparationszahlungen, die es zu leisten hatte. Eine der ersten Maßnahmen in der russischen Besatzungszone war die Einführung der Planwirtschaft, d.h. die zentrale Steuerung der Wirtschaft durch den Staat. Eine weitere Maßnahme bestand in der Bodenreform mit der Losung „Junkerland in Bauernhand“ – die Enteignung von ländlichem Großgrundbesitz.<sup>49</sup>

Einen tiefen Einschnitt in der Geschichte des Nachkriegsgeschehens stellte die Gründung der Sozialistischen Einheitspartei Deutschland, der SED, im April 1946 dar. Sie entstand aus der Zwangsvereinigung der KPD und der SPD. Doch die SED unterschied sich von einer herkömmlichen kommunistischen Partei durch drei Punkte: erstens stütze sie sich ideologisch auf den Marxismus, nicht aber auf den Leninismus, zweitens legte man sich nicht auf das sowjetische Modell fest, sondern vertrat programmatisch den „deutschen Weg“ zum Sozialismus und eine „echte Demokratie“ (woran in Folge nicht streng festgehalten wurde), drittens mussten alle Vorstandspositionen der Partei zu gleichen Teilen durch ehemalige SPD- und KPD Mitglieder

---

<sup>48</sup> Weber 2006, S. 7 ff.

<sup>49</sup> Ebd., S. 13 f.

besetzt werden. Jedoch gab die Partei diese Prinzipien wenig später wieder auf und die Einheitspartei war keine solche mehr.<sup>50</sup>

Mit der 1. Parteikonferenz im Januar 1949 wurde der „demokratische Zentralismus“ eingeführt, d.h. die „*strikte Unterordnung aller Organe unter die jeweils übergeordnete Führung*“<sup>51</sup> – die SED wurde nun gänzlich eine kommunistische Partei stalinistischer Prägung. Sie hatte alle Voraussetzungen geschaffen, „*um als führende Staatspartei in einem System stalinistischen Typs in allen Bereichen des gesellschaftlichen und politischen Lebens allein bestimmen zu können.*“<sup>52</sup>

Hermann Weber schreibt die endgültige Spaltung Deutschlands einerseits dem als Folge des durch Hitler-Deutschland begonnenen Zweiten Weltkrieges zu, andererseits den Spannungen, die im Zuge des Kalten Krieges entstanden<sup>53</sup> – dem Bruch der westlichen Besatzungsmächte mit der östlichen. Prinzipiell hatten die vier Besatzungsmächte ein gleiches Ziel vor Augen: in ganz Deutschland das ökonomische sowie das politische System an die eigenen Wert- und Ordnungsvorstellungen anzugleichen. Doch keine der Mächte konnte dies realisieren, bzw. nur auf dem jeweiligen Gebiet ihrer eigenen Okkupation. Während in den drei Westzonen im Laufe der Zeit der Kapitalismus erneuert wurde, sowie eine politische Demokratie und ein Rechtsstaat eingeführt wurden, wurde im Osten eine zentral gesteuerte Staatswirtschaft und das politische System der Bevölkerung aufgezwungen – einer Bevölkerung, die ohne jegliche Entscheidungsmöglichkeiten blieb.<sup>54</sup>

Erstaunlicherweise konnte sich die Kunst anfangs relativ frei entwickeln. Vermutlich gab es noch zu viel zu verarbeiten, was die vorangehende Epoche hinterlassen hatte: Deutschland hatte den Nationalsozialismus zu verdauen – nun setzte man sich in Literatur, bildender Kunst und im Film vornehmlich mit diesem Thema auseinander. Doch ab 1949 zeichnete sich ein Kurswechsel ab. Auch die Kunst wurde an die Sowjetunion angepasst: moderne Kunst wurde als formalistisch und kosmopolitisch verdammt, von nun an war der sozialistische Realismus die einzig legitime Kunstform, die bestehen durfte. Da den deutschen Kommunisten durch die SMAD die Massenkommunikationsmittel schon früh in die Hände gelegt wurden, waren sie auch hier

---

<sup>50</sup> Weber 2006, S. 15 ff.

<sup>51</sup> Ebd., S. 21.

<sup>52</sup> Ebd.

<sup>53</sup> Weber 2006, S. 22.

<sup>54</sup> Ebd.

Entscheidungsträger. Durch dieses Meinungsmonopol, welches die SED durch die Befehlsgewalt über Rundfunk und Verlagswesen inne hatte, konnte die öffentliche Meinung von ihr beeinflusst werden. Somit wurden die Medien weitgehend von der Staatspartei kontrolliert und mit der Sicherung ihrer Vorrangstellung in der Politik zeigte der Ostteil Deutschlands auf allen Gebieten – Politik, Wirtschaft und Kultur – die Angleichung an das Vorbild Sowjetunion.<sup>55</sup>

Mit der am 7. Oktober 1949 in Ostberlin gegründeten „provisorischen Volkskammer“ und dem „deutschen Volksrat“ war die Deutsche Demokratische Republik auf dem Boden der Sowjetischen Besatzungszone gegründet worden. Nach der Konstituierung der Bundesrepublik und der Gründung der DDR war Deutschland staatsrechtlich geteilt. Die Führung der DDR behauptete, dass ihre eigene Staatsgründung nur Reaktion auf die Bildung der BRD war, Ziel bleibe aber die deutsche Einheit. Doch unter der Führung von Walter Ulbricht<sup>56</sup> löste die DDR immer mehr die politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Bindungen zum westlichen Teil Deutschlands auf.<sup>57</sup>

Es bestanden neben der SED noch weitere Parteien, doch mit der Besetzung aller wichtigen Funktionen hatte die Einheitspartei sämtliche Fäden in der Hand. Um diese Vormachtstellung erfolgreich aufrecht zu erhalten, fand die Staatspartei in dem 1950 gegründeten Ministerium für Staatssicherheit (MfS) eine erhebliche Unterstützung: dieser Inlands- und Auslandsgeheimdienst unterstand als selbstständiger Apparat direkt dem Politbüro<sup>58</sup> der DDR. Innenpolitisch gesehen stellte das MfS vor allem eines dar: ein Unterdrückungs- und Überwachungsinstrument der SED. Das „Schild und Schwert der Partei“ setzte Überwachung, Unterdrückung, Einschüchterung und Terror ein, um nahezu die totale Kontrolle über das Individuum zu erlangen.

---

<sup>55</sup> Weber 2006, S. 26.

<sup>56</sup> **Walter Ulbricht** kehrte 1945 aus dem Exil nach Deutschland zurück und organisierte den Wiederaufbau der KPD im Raum Berlin. Nach Gründung der DDR 1949 war Ulbricht einer von drei stellvertretenden Vorsitzenden des Ministerrats. 1950 erhält er die (neu geschaffene) Position des Generalsekretärs des Zentralkomitees (ZK) der DDR – und damit die Führung der Partei. Nach der Niederschlagung des Arbeiteraufstands am 17. Juni 1953 erhält er die Stellung des Ersten Sekretärs des ZK. 1960, nach dem Tod von Wilhelm Pieck, wird das Amt des Präsidenten der DDR abgeschafft und Ulbricht wird als Vorsitzender des Staatsrats neues Staatsoberhaupt der Deutschen Demokratischen Republik. Mit diesem Schritt sind erstmals alle entscheidenden Machtpositionen in den Händen einer einzigen Person vereinigt. 1961 wird unter der Führung von Walter Ulbricht die Berliner Mauer aufgestellt – von einer „deutschen Einheit“ kann also nicht im entferntesten die Rede sein. Deutsches Historisches Museum, <http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/UlbrichtWalter/index.html>, Stand: 23.8.2012.

<sup>57</sup> Weber 2006, S. 28 f.

<sup>58</sup> Das **Politbüro** des ZK stellte faktisch die Regierung der DDR dar – alle wesentlichen Entscheidungen innerhalb des Staates und der Partei wurden hier getroffen. Diese Entscheidungen wurden in Folge administrativ durch die Mitglieder des Ministerrates umgesetzt.

In der DDR konnte es als Andersdenkender sehr leicht geschehen, hinter Schloss und Riegel zu landen – „*Wer nicht für uns ist, ist gegen uns*“<sup>59</sup>, galt als Grundsatz.

Nach der Gründung der DDR sollte nun der Sozialismus planmäßig aufgebaut werden, was jedoch nicht die Realisierung neuer Ideen bedeutete, sondern die Anpassung an das rückständige und veraltete System des Stalinismus. Dem Personenkult um Stalin zugrunde liegend, wurden Parolen wie „*Wir werden siegen, weil uns der große Stalin führt!*“<sup>60</sup> verbreitet. Die SED feierte den Diktator – einen der größten Verbrecher der Geschichte – als „*genialen Lehrer und Führer*“<sup>61</sup>.

Wirtschaftlich galt es als oberstes Ziel, die Arbeitsproduktivität zu erhöhen – denn es mangelte an nahezu allem: nach Ende des Krieges lag das Land brach, die industrielle und landwirtschaftliche Produktion war völlig zusammengebrochen, es mussten 18 Millionen Menschen ernährt werden. Die Ausgangsbedingungen konnten kaum schlechter sein. Vor dem Krieg war die materialerzeugende Industrie im Westen angesiedelt worden, die verarbeitende hingegen hauptsächlich im Osten – es fehlten die wichtigsten Voraussetzungen, um die notwendige Konsumgüterproduktion wieder aufzubauen, genauso fehlte es gravierend an den notwendigen Mitteln, die Schwerindustrie wieder instand zu setzen. Die veralteten, noch vorhandenen Produktionsanlagen im Osten wurden entweder von der Sowjetunion demontiert, bzw. durch Reparationszahlungen weiter verringert.<sup>62</sup> Alle Zeichen standen auf Neubeginn.

„*Kollegen, wir gehen am Montag um 7 Uhr nicht aus den Baubuden. Wir streiken.*“<sup>63</sup> rief am 13. Juni 1953 der Brigadier Alfred Metzdorf aus. Dies war der Vorlauf für die erste große Krise in der DDR, die vier Tage später in einem landesweiten Arbeiteraufstand gipfeln sollte. Der Grund dafür lag in dem bereits seit 1952 eingeschlagenen „harten“ Kurs der Regierung, der zur Bevorrangung und Entwicklungsbeschleunigung der Schwerindustrie eingeleitet wurde. Doch er führte gleichzeitig zur Verschlechterung der Lebenslage der Bevölkerung in der DDR, die Mangelwirtschaft wurde ein permanenter Zustand. Mit Stalins Tod im März 1953 forderte die neue Spitze der Sowjetuni-

---

59 zit. n. Wolle 2011 a, S. 35.

60 [http://www.dhm.de/ausstellungen/kalter\\_krieg/w\\_05.htm](http://www.dhm.de/ausstellungen/kalter_krieg/w_05.htm), Stand: 14.1.2013.

61 zit. n. Weber 2006, S. 39.

62 Menschik/Leopold 1974, S. 12.

63 Alfred Metzdorf zit. n. Wolle 2011 b, S. 33.

on eine Abkehr von dieser „harten“ Gangart. Von nun an sollte sich die Lebenslage eines jeden verbessern – das war eines von vielen Zielen des neuen Kurses. Seitens der DDR-Regierung musste man demzufolge zahlreiche Kompromisse eingehen – doch der Arbeiterschaft gegenüber lockerte man den harten Griff nicht. Im Mai des Jahres erfolgte sogar noch eine zusätzliche Erhöhung der Arbeitsnormen, die man auch nicht zurückzunehmen bereit war. Dies brachte das Fass zum Überlaufen.<sup>64</sup>

Es gab in mehr als 500 Orten Ostdeutschlands Streiks und Demonstrationen, die sich aus dem anfänglichen Streik in Berlins Stalinallee entwickelt hatten. Die SED-Führung war ob des Widerstandes ohnmächtig, der sowjetische Oberkommandant in Berlin ließ die Panzer auffahren. Damit war der Aufstand rasch niedergeschlagen. Begonnen hatten die Demonstrationen mit wirtschaftlichen Forderungen, politischen Parolen und Rufen nach freien Wahlen. Geendet hatte der Aufstand mit 50 Toten seitens der Demonstranten, 40 seitens der Sowjetsoldaten, sowie mit 3 SED-Funktionären, die im Zuge dieser Ereignisse ihr Leben ließen. Nach der Niederschlagung verkündete die SED-Propaganda, es hätte sich um einen „faschistischen Putsch“ gehandelt.<sup>65</sup>

Anschließend mussten Maßnahmen ergriffen werden, um ähnliche Reaktionen der Bevölkerung in Zukunft zu vermeiden – die Ereignisse des 17. Juli hatten der politischen Führung einen gehörigen Schrecken eingejagt. Wieder einmal wurde ein „neuer Kurs“ eingeschlagen: vor allem waren hier die Drosselung der Schwerindustriearzeugung und die Senkung der Preise in den HO-Geschäften um 10-25% gewichtig. In Folge dieser Maßnahmen wurden die Lebensumstände in der DDR zwar etwas verbessert, doch noch immer war für viele der Zustand in ihrem Land unerträglich – zahlreich ergriffen Menschen die Flucht.<sup>66</sup>

Im Februar 1956 tagte der XX. Parteitag der Kommunistischen Partei in Moskau in Anwesenheit ostdeutscher Delegierter aus Berlin. Diese trauten ihren Ohren nicht, als sie die dort von Nikita Sergejewitsch Chruschtschow<sup>67</sup> vorgetragene Rede hörten: Der drei Jahre zuvor verstorbene Stalin, dem bis dato fast göttliche Ehrungen zugekom-

---

64 Weber 2006, S. 41 f.

65 Weber 2006, S. 42.

66 Im Jahr 1953 waren es 331.000 Menschen, die sich zur Flucht aus ihrem Land entschieden, 1954 184.000, 1955 ergriffen 252.000 Menschen diese Entscheidung. Weber 2006, S. 43.

67 Nikita Sergejewitsch Chruschtschow war von 1953 bis 1964 Parteichef der KPdSU (Kommunistische Partei der Sowjetunion), von 1958 bis 1964 Regierungschef der Sowjetunion.

men waren, der „größte Humanist der Welt“, ein Klassiker<sup>68</sup> des Marxismus-Leninismus<sup>69</sup> – war kein Klassiker mehr. Er war ein Größenwahnsinniger Verbrecher, der unzählige unschuldige Menschen gefoltert und ungerechtfertigt zum Tode verurteilt hatte, erfuhren die Delegierten. So erstaunlich die Neuigkeiten waren, mussten sie von einem der größten Verehrer Stalins nach Berlin übermittelt werden – von Walter Ulbricht. Diese Neuigkeiten löste bei vielen Kommunisten eine tiefe Glaubenskrise aus.<sup>70</sup>

Zählte man von jetzt an Stalin zwar nicht mehr zu den Klassikern, so hatte doch dessen Geist des Staatsterrorismus überlebt, was sich auch weiterhin auf alle Lebensbereiche, als auch auf Kunst und Kultur, niederschlug. Schriftsteller aus der DDR, in deren Werken auch gesellschaftskritische Aussagen beinhaltet waren, wurden von den Behörden gemäßregelt bzw. landeten im Zuchthaus. Theater, Film und Presse blieben genauso wenig verschont. Der harte Kurs, den die SED abermals eingeschlagen hatte, führte in Landwirtschaft und Industrie zu Rückschlägen. 1960/61 setzte in Folge dessen eine erneuerte Flüchtlingswelle ein, allein im April 1961 verließen 30.000 Menschen die DDR. Diese Flüchtlingsströme hatten verheerende Auswirkungen, denn 50 % dieser Flüchtlinge waren Jugendliche unter 25 Jahren, Menschen im besten arbeitsfähigen Alter.<sup>71</sup> Der Staat verlor somit seinen wichtigsten Grundpfeiler, von dem sein Bestehen abhängig war: den Proletarier.

Um das „Ausbluten“ des Staates zu verhindern, plante die DDR-Führung, die Grenzen zu schließen. Man unterbreitete der UdSSR verschiedene Varianten, um die eigene Bevölkerung am Davonlaufen zu hindern. Schließlich wurde der Entschluss gefasst, eine Mauer um Westberlin zu errichten und die innerdeutsche Grenze zwischen West- und Ostdeutschland abzudichten. Nachdem Walter Ulbricht die notwendigen Befehle unterzeichnet hatte, wurde unter größter Geheimhaltung mit den Vorbereitungen begonnen. In der Nacht vom 12. auf den 13. August 1961 wurde die durch Berlin verlaufende Sektorengrenze mit Stacheldraht und Steinwällen abgesperrt. Diesem Provisorium folgte in den nächsten Tagen und Monaten eine 45 km lange Mauer.<sup>72</sup>

---

68 Karl Marx, Friedrich Engels und Lenin wurden als die „Klassiker“ des Marxismus-Leninismus bezeichnet.

69 **Marxismus-Leninismus:** bezeichnet die Staatsideologie der DDR sowie aller weiteren sozialistischen Staaten. Von Karl Marx und Friedrich Engels entwickeltes und von Lenin erweitertes System politisch-wirtschaftswissenschaftlicher Theorien.

70 Wollé 2011 b, S. 37 f.

71 Weber 2006, S. 58.

72 Weber 2006, S. 59.

Man konnte sich nicht mehr zwischen Ost- und Westberlin bewegen.<sup>73</sup> Die Stadt war geteilt, die DDR hatte ihre eigene Bevölkerung eingemauert.

Durch den angeordneten Beschluss „Anwendung der Waffe“ endeten Fluchtversuche meist tödlich: insgesamt wurden bis 1989 235 Menschen erschossen, als sie versuchten, die Berliner Mauer und die DDR Richtung Westen hinter sich zu lassen.<sup>74</sup> Mit der Mauer wurden in Deutschland neue Verhältnisse geschaffen: „*Sie war das Eingeständnis der moralischen, politischen und ökonomischen Katastrophe des SED-Systems, wie es deutlicher kaum sein konnte.*“<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Als Begründung erklärte und rechtfertigte man sich gegenüber der Bevölkerung folgendermaßen: „*Zur Unterbindung der feindlichen Tätigkeit der revanchistischen und militärischen Kräfte Westdeutschlands und West-Berlins wird eine solche Kontrolle an den Grenzen der Deutschen Demokratischen Republik einschließlich zu den Westsektoren von Groß-Berlin eingeführt, wie sie an der Grenze jeden souveränen Staates üblich ist. Es ist an den West-Berliner Grenzen eine verlässliche Bewachung und eine wirksame Kontrolle zu gewährleisten, um der Wühl­tätigkeit den Weg zu verlegen. Diese Grenzen dürfen von Bürgern der Deutschen Demokratischen Republik nur noch mit besonderer Genehmigung passiert werden. Solange West-Berlin nicht in eine entmilitarisierte, neutrale, freie Stadt verwandelt ist, bedürfen Bürger der Hauptstadt der Deutschen Demokratischen Republik für das Überschreiten der Grenzen nach West-Berlin einer besonderen Bescheinigung.*“ zit. n. Stefan Wolle, *Aufbruch nach Utopia. Alltag und Herrschaft in der DDR 1961-1971*, Berlin 2011, S. 72.

<sup>74</sup> Weber 2006, S. 59.

<sup>75</sup> Stefan Wolle, *DDR. Eine kurze Geschichte*, Frankfurt am Main 2011, S. 46.

## 2. Arno Fischer

### 2.1. Berlin

Der Bau der Berliner Mauer war, neben dem durch Beton und Stacheldraht materialisierten Eingeständnis der SED-Führung für das eigene Versagen, ein Akt der Defensive: „*Wer sich einmauert, greift nicht an.*“<sup>76</sup> Man war nun gänzlich vom westlichen Teil Deutschlands getrennt, doch diese Unterschiede machten sich bereits schon vor dem Mauerbau bemerkbar. Diese Stimmung im viergeteilten Berlin hielt Arno Fischer mit seiner Kamera fest und zeichnete damit sein fotografisches Bild der Stadt.

Doch warum Arno Fischer – ein Mann – in einer Arbeit über Frauen in der Fotografie der DDR? Zunächst: Fischer wirkte in der DDR stilbildend. Dies betrifft mehrere Generationen von FotografInnen und seiner StudentInnen. Am Anfang seiner eigenen Karriere als Fotograf wendete er sich zwar hauptsächlich der von den vier Besatzungsmächten okkupierten Stadt Berlin zu, hier war nicht die Frau als Motiv im Vordergrund zu finden. Doch Anfang der 1960er Jahre fotografierte Fischer für die *Sibylle*, das Kultur- und Modemagazin für die Frau. Die darin enthaltenen Modefotos unterschieden sich nur wenig von jenen des Westens der 60er Jahre. Doch mit Fischers Arbeit wurde dort eine andere Art des fotografischen Bildes bemerkbar. Was mit Arno Fischer seinen Anfang in der *Sibylle* fand, wird anschließend von Fotografinnen wie Ute Mahler oder Sibylle Bergemann, Fischers Schülerin und spätere Lebensgefährtin, fortgeführt.

Der 1927 in Berlin-Wedding geborene Fotograf studierte bis 1953 zunächst ein anderes künstlerisches Medium als das der Fotografie: Die Bildhauerei. Arno Fischer begann zwar schon vor 1953 zu fotografieren, doch erst ab diesem Zeitpunkt entwickelte er seine eigene Fotografie-Auffassung: „*Er suchte nach dem komplex strukturierten, symbolhaften Einzelbild.*“<sup>77</sup> So sagt Fischer selbst: „*Wenn ich an einer Bushaltestelle einen Mann fotografiere, der auf einen Bus wartet, muss auf dem Foto mehr zu sehen sein, als ein Mann, der auf einen Bus wartet.*“<sup>78</sup> In seinen die „Life-Fotografie“ assoziierenden Bildern wendete er sich jenen Motiven zu, die für ihn die Spannungen in der Stadt zeigen: dem Menschen und seiner Umwelt. Fischer zeigt Zwischen- und Randzonen, denen er in der Stadt auf der Spur ist. Er zeigt nicht die schimmernde Medaille –

---

76 Ebd.

77 Domröse 2001, S. 15.

78 Arno Fischer zit. n. Matthias Flügge, Arno Fischers Bilder, in: Elke aus dem Moore (Hrsg.), Arno Fischer. Fotografie – Photography, Ostfildern 2009, S. 11.

sondern deren Rückseite. Seine Fotografien dienen nicht der Agitation und Propaganda, wie das die offiziellen Medien der DDR tun sollten: ein rein positives Bild, welches die Fortschritte des Sozialismus hervorhebt.

1953 fotografiert Fischer im Arbeiterbezirk Berlin-Wedding den **Riss in der Mauer (Abb. 2)** – und erklärt darin seine Fotografie-Auffassung dieser Zeit sehr eindeutig. Zu sehen ist eine das Bildformat nahezu gänzlich ausfüllende Wandfläche, besser gesagt: eine brüchige Ziegelsteinmauer. Nur am unteren Bildrand ist ein ödes Stück Erde zu erkennen, lose liegen darauf einzelne Ziegelsteine herum. Hier wird nichts aufgebaut. Keine Baukräne, Arbeiter, die mit Schaufeln zur Tat schreiten und sich am Wiederaufbau beteiligen, symbolisch für den Aufbau des Sozialismus stehend. Beim ersten Blick ist schwer zu entscheiden, was zuerst die Aufmerksamkeit auf sich zieht: die zwei vertikal abfallend versetzten Fensteröffnungen, oder der markante vertikale Riss, der sich über die ganze Höhe der Mauerfläche hindurch zieht. In dem weiter oben liegenden Fenster ist eine Person zu erkennen, die aus der Öffnung blickt. Interessanterweise verwarf Fischer diese Variante mit Mensch anfänglich, weil jener seiner Meinung nach die Struktur der Wand stören würde.<sup>79</sup> Allerdings muss ihm später bei erneutem Betrachten das Symbolische an diesem Bild aufgefallen sein: Der Riss, der eine fast schon physisch schmerzhaft wirkung erzielt. Hier wird nicht nur eine Ziegelmauer gespalten, hier findet Fischer eine Übersetzung ins Bildhafte für die gesplattene Stadt, in welcher er fotografiert. Wie auf **Abb. 3** zu sehen ist, muss ihn ein weiteres Detail ebenfalls gestört haben: der am unteren Rand befindliche Schutthaufen – er schnitt ihn in einer weiteren Vergrößerung (**Abb. 3**) gänzlich ab. Auch Fischer schien erkannt zu haben, dass die Fotografie mit ödem, Verfall und Tristesse andeutendem Untergrund aussagekräftiger ist. Dass es prinzipiell noch *eine* Stadt ist, in der er diese symbolisch für die Zersplitterung stehenden Fotos macht, die *eine* gemeinsame Grundlage haben – noch. Doch die Spaltung der Nation ist beinahe schmerzhaft in dem Riss zu spüren, der die Mauer in zwei Hälften teilt, wie das politische System das Land – und dessen Bevölkerung. 30 Jahre später entscheidet sich Arno Fischer für diese endgültige Fassung des Bildes, die ursprüngliche (**Abb. 2**): die Spaltung ist vorhanden, selbst wenn sie noch Boden unter den Füßen hat – doch dieser Boden beginnt bereits zu bröckeln.

1958 wird im Ostberliner Verlag **Neues Leben** der Bildband **Verliebt in Berlin** herausgebracht. Aus heutiger Sicht könnte man ihn als Werbekatalog für die Stadt und das

---

<sup>79</sup> Domröse 2001, S. 9.

politische System bezeichnen. Die Fotos sind von guter Qualität, in reportageartigem Stil erzählerisch fotografiert und raffiniert wirksam im Buch angeordnet. Es ist keine persönliche Sicht eines Fotografen oder einer Fotografin auf die Stadt und ihre Einwohner, sondern ein agitatorisch sehr durchdachtes, für Ostdeutschland Partei ergreifendes Werk, das aus der Zusammenarbeit von Edith Rimkus und Horst Beseler hervorgegangen ist. Am Schluss folgt die Anmerkung, dass der Text rein fiktiv sei und nichts mit den auf den Bildern dargestellten Personen zu tun habe.<sup>80</sup> Diese Anmerkung erscheint so unsinnig wie notwendig, denn einerseits ist beim Durchsehen des Buches ein Zusammenhang von Bild und Text ersichtlich: gegeben durch die Reihung und Anordnung der Fotos ergänzen diese den nebenan stehenden Text. Andererseits funktionieren die Fotografien auch alleine: das Leben in Ostberlin verherrlichend, wo sowohl der Wiederaufbau der Stadt als auch der des Sozialismus im Gange ist, untermalt von einer Bilder-Liebesgeschichte. Wie bei Arno Fischer werden zwar auch brüchige Fassaden (**Abb. 4**) und bröckelnde Ecken (**Abb. 5**) gezeigt, doch an jeder dieser Stellen ist ein Zeichen des „Anpackens“ und des Aufbaus gegeben. Das gesamte Buch ist von fröhlich lachenden Gesichtern bestimmt, von jungen und alten Menschen, die die Ärmel hochkrempeln und sich für ihren Staat ins Zeug legen – das Hauptmerkmal der Fotografien, welches sich durch das gesamte Buch hindurchzieht, ist ein maximal positivistisches. Auch das Gesellschafts- und Alltagsleben wird gezeigt. Man könnte meinen, alles wäre im Überfluss vorhanden, riesige mit Kohle beladene Frachtschiffe liefern Heizgut, in den Schaufenstern spiegeln sich funkelnde Augen wider. Doch hier ist wiederholt anzumerken: Im Buch ist an *keiner* Stelle angemerkt, in welchem Teil Berlins die Aufnahmen entstanden sind.

Die Gemeinsamkeiten dieser Publikation mit Arno Fischers Berlin-Fotos sind auf ein Minimum beschränkt: Sie zeigen die Bewohner der Stadt. Doch unterschiedlicher könnten kaum zwei Publikationen sein. Es ist darauf hinzuweisen, dass Fischers geplanter Bildband über Berlin nie publiziert wurde, bzw. erst nach der Wende – in einem Konzept, wie es Ulrich Domröse, Leiter der Fotografiesammlung der Berlinischen Galerie, 2001 zusammengestellt hat.<sup>81</sup> Das ursprüngliche Konzept liegt nur noch als Klebeentwurf vor, indem ersichtlich wird, dass es die Aussage von Fischers Berlin-Fotos vollständig verändert hätte. Die Berlin-Fotos, die den östlichen Teil der Stadt zeigten, als auch Fischers spürbare Skepsis die aus ihnen hervorgeht, fehlen in diesem Entwurf. Die Bilder waren zusammen mit einem Textteil konzipiert (**Abb. 6**

---

<sup>80</sup> Edith Rimkus, Horst Beseler, *Verliebt in Berlin*, Berlin 1958, S. 211.

<sup>81</sup> Domröse (Hrsg.), Arno Fischer. *Situation Berlin. Fotografien 1953 - 1960*, Berlin 2001.

und 7), in denen die den westdeutschen, den Menschen angeblich verachtenden Kapitalismus ablehnende Haltung deutlich wird. Aufgrund der politisch brisanten Situation – die Mauer wurde gerade aufgestellt – konnte der Bildband jedoch nicht realisiert werden. So bleibt als einzige Gemeinsamkeit der beiden Bildbände deren Titel: **Situation Berlin**.

Dieser Vergleich soll die unterschiedliche Intention zu fotografieren, als auch die fotografische Sicht der Künstler selbst verdeutlichen. **Verliebt in Berlin** ist das, was die Staatsideologie als Forderungen an „Lichtbildner“ stellte. Für den sozialistischen Künstler bestehe nur ein einziges Ziel, eine Schaffensmethode laut Friedrich Herneck<sup>82</sup>, „die den Erfordernissen der sozialistischen Gesellschaftsordnung und der marxistisch-leninistischen Weltanschauung entspricht: die Methode des sozialistischen Realismus, die höchste Entwicklungsstufe der realistischen Schaffensmethode überhaupt.“<sup>83</sup>

## 2.2. Exkurs: Funktion der Fotografie im Sozialismus

So wie in Gesellschaft und Wirtschaft durch die politischen Verhältnisse Neuerungen geschaffen wurden, spiegelte sich dieses Vorgehen ebenfalls im Bereich der Fotografie wider. Mit der politischen „Stunde Null“ begann man auch künstlerisch gesehen an einem Nullpunkt, wie eingangs erläutert. Nach der Beendigung der Kampfhandlungen waren es zunächst die Fotografen der Besatzungsmächte, die die Stunde Null und die Nachkriegszeit in Berlin dokumentierten – so wurde die in Trümmerhaufen liegende Stadt, die die Deutschen in der Presse zu sehen bekamen, von Fotografen wie Robert Capa, Margaret Bourke-White oder Lee Miller fotografiert. Kritische Positionen gab etwa die Zeitschrift **Fotospiegel** zu bedenken, dass „künftige Generationen ihre visuelle Kenntnis entscheidender Zeitabschnitte Deutschlands hauptsächlich aus den Fotos alliierter Kriegskorrespondenten zu schöpfen haben [werden].“<sup>84</sup>

Nach dem Kriegsende befand sich die Fotografie in den 1950er Jahren zunächst in einer „Findungsphase“, die ersten Jahrgänge an der HGB in Leipzig im Studienfach

---

82 Friedrich Herneck: stellvertretender Vorsitzender der Zentralen Kommission Fotografie der DDR.

83 Friedrich Herneck (Hrsg.), Fotografie und Gesellschaft. Beiträge zu einer sozialistisch-realistischen deutschen Lichtbildkunst, Halle 1961, S. 18.

84 zit. n. Jörn Glasenapp, Die deutsche Nachkriegsfotografie. Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern, Paderborn 2008, S. 83.

Fotografie waren sehr klein, meistens umfassten sie nicht mehr als zehn Studenten.<sup>85</sup> Dabei war die Hochschule in Leipzig die einzige Ausbildungsstätte der DDR, an der man einen akademisch-künstlerischen Diplomabschluss als Diplomfotograf, bzw. als Diplomfotografiker erlangen konnte.<sup>86</sup> Auch konnte man an der Hochschule für Graphik und Buchkunst in Leipzig theoretische Unterrichtseinheiten besuchen: Seit 1960 bis zu seinem Tode 1975 an der HGB tätig, wurde Berthold Beiler 1969 zum Professor für marxistisch-leninistische Ästhetik berufen und hatte im Kulturbund der DDR eine leitende ehrenamtliche Funktion inne. Berthold Beiler – das ist jener Foto-Theoretiker, der seine Kraft der Entwicklung der sozialistischen Fotografie in der DDR widmete. Beiler schrieb weniger über fotografische Erzeugnisse, die es *bereits gab*, als das er vielmehr Anweisungen gab, wie Fotografie *auszusehen habe*. Oft ließ er keine weiteren Argumentationen und Möglichkeiten offen, als jene des Sozialismus, bzw. *für* den Sozialismus. Er hatte sich zur Gänze der marxistisch-leninistische Ästhetik verschrieben und verwendete diese als Handlungsanweisung, als höchstes Ideal sozialistischer Fotografie. Diese bot für ihn die großartige Möglichkeit zur ästhetischen Erziehung des ganzen Volkes, denn: „*Fotografieren ist [...] ein Mittel der ästhetischen Aneignung der Wirklichkeit.*“<sup>87</sup>

In Berthold Beilers *Denken über Fotografie*, ein in Form eines Briefwechsels zwischen einer jungen Amateurfotografin und dem Lehrer einer Fotoschule verfasstem Buch, stellt der Theoretiker seine staatsideologischen Forderungen an die Fotografie. In dieser sieht er den jüngsten Zweig einer Volkskunst, welche sich nicht in Bauernmöbeln und Schnitzwerk manifestiere, sondern als eine tatsächlich auf den Menschen bezogene Kunstform, in dem dieser durch seine besondere und nur ihm inne wohnende Fähigkeit, „*sich die Welt anzueignen, [...] künstlerische Bilder von ihr schafft.*“<sup>88</sup> Beiler spricht sich – wie könnte es anders sein – gegen den Kapitalismus aus, der den Werktätigen ausbeute und es zur Verkümmern der Fähigkeit des ästhetischen Erlebens und Gestaltens kommen lasse.<sup>89</sup>

Neben dieser Feststellung kommt Beiler in seinem Aufsatz zur *Parteilichkeit im Foto* zu Aussagen Lenins, der 1905 in seinem Artikel *Parteiorganisation und Parteiliteratur* schrieb, dass der Schriftsteller – übertragen auch auf Künstler allgemein, also

---

85 Jeannette Stoschek, Fotografie in der Findungsphase. Die 50er Jahre, in: Thomas Liebscher (Hrsg.), Leipzig. Fotografie seit 1839 (Kat. Ausst. Grassi-Museum für Angewandte Kunst, im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig und im Museum der Bildenden Künste Leipzig, 2011), Leipzig 2011, S. 102.

86 Kai Uwe Schierz, Die andere Leipziger Schule, in: Susanne Knorr (Hrsg.)/Kai Uwe Schierz (Hrsg.), Die andere Leipziger Schule. Fotografie in der DDR (Kat. Ausst. Kunsthalle Erfurt, Dezember 2009 – Januar 2010), Erfurt 2009, S. 7.

87 Berthold Beiler, Denken über Fotografie, Leipzig 1977, S. 15.

88 Beiler 1977 a, S. 16.

89 Ebd.

auch auf Fotografen – „bewußt, offen und direkt den Standpunkt einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe vertritt. [...] Parteilichkeit ist also, wenn ich es bildhaft umschreiben darf, die Sonne im Foto, die Licht und Schatten an die rechten Stellen setzt; sie ist damit das lebendige Herz einer jeden wahrhaftigen Aufnahme.“<sup>90</sup> Im Zuge dessen kommt Beiler zur Definition des Begriffs der Freiheit, bei der er die „heuchlerisch-freie“, der „wirklich freie[n], mit dem Proletariat offen verbundene Literatur“<sup>91</sup> gegenüber stellt. In seiner Vorgehensweise stellt Beiler zunächst an sich selbst kritisch die Frage, wie man durch Lenins Forderung der Parteinahme zu so etwas wie einer freien Fotografie kommen könne. Der Leser bekommt sogleich die Antwort: wer den Naturgesetzen ausweichen oder ihnen widersprechen möchte, sei nicht frei, sondern dumm. „In der menschlichen Gesellschaft gibt es gleichermaßen Gesetzmäßigkeiten, und frei ist, wer sie erkennt und erfüllen hilft.“<sup>92</sup> Da die einzig mögliche und auch die kommende Gesellschaftsordnung der Sozialismus sei, gäbe es keine freie Wahl gegen oder für diesen. Sich gegen den Sozialismus zu entscheiden, bedeute, gegen eine absolute Notwendigkeit anzurennen, eine Unausweichlichkeit. Das wäre „nur Dummheit. Unsere Freiheit liegt vielmehr in der Einsicht in diese Notwendigkeit und damit in der Parteinahme für den Sozialismus.“<sup>93</sup>

Als eine Notwendigkeit, die sich aus den Regeln der Natur, also aus gegebenen Naturgesetzen, ergibt, leitet Berthold Beiler demzufolge die „Freiheit“ zur Entscheidung ab – und gibt gleichzeitig keine alternative Wahlmöglichkeit, da er im Sozialismus ohnehin die einzig wählbare und vernünftige Möglichkeit sieht. In seiner Ausgangsfrage, jene durch die „Amateurfotografin“ gestellte Frage, ob Bindung, also Parteilichkeit, denn zu Freiheit führen könne, antwortet er mit Naturgesetzen – denen durch ihre Naturgegebenheit schwer zu widersprechen ist.

Diese Art der „Kunsttheorie“, wie sie Berthold Beiler als solche auffasst und propagiert, entspricht dem sozialistisch politischen Kurs der SED und führt auf einer anderen – der künstlerischen – Ebene aus, was auf einer gesellschaftspolitischen Ebene zeitgleich passiert. Es handelt sich hier um eine Zusammenführung dieser beiden Wege; was kein Merkmal sozialistischer Politik *alleine* ist – Politik und Gesellschaft sind natürlich nirgends getrennt zu verstehen. Doch was hier geschieht, ist die Übernahme einer totalitären, repressiven Politik, bei der nichts als das Wort eines Einzelnen bzw. eine alleingültige Vorgabe gelten darf. Demnach die Fotografie (politischen)

---

90 Berthold Beiler, Weltanschauung der Fotografie, Leipzig 1977, S. 13.

91 Lenin zit. n.: Beiler 1977 b, S. 14.

92 Ebd.

93 Ebd.

Naturgesetzen folgen zu lassen, welche der sozialistischen Weltordnung entsprechen, ist dabei mehr als fragwürdig.

In den vom stellvertretenden Vorsitzenden der „Zentralen Kommission Fotografie der DDR“, Friedrich Herneck, herausgebrachten *Beiträgen zu einer sozialistisch-realistischen deutschen Lichtbildkunst*, sind ebenfalls Texte von Berthold Beiler enthalten. Diese geben, wie jene seiner Kollegen, Zeugnis der zeitgemäßen ideologischen Forderungen an die Fotografie wieder. In den gesammelten Texten ist rasch ersichtlich, was den Grundkonsens der Fotografie für die Autoren ausmacht: das Hervorheben des Typischen. „Der künstlerische Schaffensprozess ist [...] ein Typisierungsprozess, d.h. der Prozess der Verdeutlichung des Typischen.“<sup>94</sup> In der Malerei wurde die zentrale Bildgattung des Arbeiterbildnisses ein beliebtes Genre und stand – wie vieles im Sozialismus – im Dienst des Proletariats.<sup>95</sup> Oft in einer Art Denkmalpose angelegt, erfuhr es dadurch einer Überhöhung, auf charakteristische Gesichtszüge konnte verzichtet werden. Auf eine persönliche Charakterisierung war diese Art des Bildnis gar nicht angelegt – sondern nur auf die generelle Typologie des Arbeiters. Es entstanden ikonenhafte, leitbildartige Typen des Arbeiters als Held des sozialistischen Aufbaus.<sup>96</sup> Diese Art der Personendarstellung findet sich ebenfalls in fotografischen Aufnahmen, so wie sie etwa in der *1. Porträtfotoschau der DDR 1971*<sup>97</sup> in Berlin und Dresden zu sehen waren. Unter dem Leitgedanken „Ein Mensch, wie stolz das klingt!“<sup>98</sup> wurde die Bevölkerung – sowohl Berufs- als auch Amateurfotografen – aufgefordert, fotografische Bilderzeugnisse einzusenden. Durch die Jury, in der auch Berthold Beiler Mitglied war, wurden die herausragendsten Fotos ausgesucht, welche am besten für die „Entwicklung der Bürger unserer Republik zu sozialistischen Persönlichkeiten und für ihre vielseitigen Bezie-

---

94 Berthold Beiler in: Friedrich Herneck (Hrsg.), *Fotografie und Gesellschaft. Beiträge zu einer sozialistisch-realistischen deutschen Lichtbildkunst*, Halle 1961, S. 30.

95 Natürlich waren in der Zeit der DDR zahlreiche weitere Künstler tätig, die sich nicht allein auf die Herstellung staatsideologisch wirksamer Kunstwerke beschränkten. Arbeiterbildnisse werden hier hervorgehoben angesprochen, da sie dennoch eine für den Sozialismus wichtige und funktionelle Rolle spielten. Ansonsten musste es gar kein „Entweder Oder“ sein, das meiste war eine Gratwanderung – ein Versuch, bestmöglich mit den gegebenen Verhältnissen auszukommen. Arno Fischer z.B. war weder ein vorrangig „oppositionell“ tätiger Künstler, noch ein vom Staat geförderter, bzw. bevorzugter. Er war sogar an der Schaffung des Marx/Engels-Denkmal beteiligt, welches er in Zusammenarbeit mit Ludwig Engelhardt, der den gleichen Studiengang wie Fischer besuchte, konzipierte. Dieser war für die zentralen Figurengruppen verantwortlich – alles im Auftrag der SED: es sollte etwas gänzlich Neues, etwas im Bereich des Denkmalbaus noch nie Dagewesenes geschaffen werden. Zu diesem Zwecke suchten die beiden Künstler gemeinsam auf der ganzen Welt in Archiven, sichteten tausende Fotografien und wählten schlussendlich etwa 400 aus. Für Arno Fischer hieß dies aber vor allem eines: Er konnte ungehindert außerhalb der DDR reisen. Matthias Flügge in: Elke aus dem Moore (Hrsg.), Arno Fischer. *Fotografie – Photography*, Ostfildern 2009, S. 16.

96 Thomas 1985, S. 61.

97 Deutscher Kulturbund, *Zentrale Kommission Fotografie DDR* (Hrsg.), *1. Porträtfotoschau der DDR*, Berlin 1971.

98 Deutscher Kulturbund, *Zentrale Kommission Fotografie DDR 1971*, Einleitung (o. S.).

hungen zur Gemeinschaft und Umwelt kennzeichnend sind.“<sup>99</sup> Auf der Suche nach dem Typischen werden Bilder von arbeitenden Männern, Frauen und Jugendlichen gefunden (z.B. **Abb 8-10**). Dem sozialistischen Frauenbild entsprechend ist die Frau an gleichartigen Arbeitsplätzen wie die der Männer zu finden – doch hier handelt es sich um andere Bilder, als sie später von Helga Paris, Evelyn Richter oder Gundula Schulze Eldowy zu sehen sein werden. Auch hier gilt wieder anzumerken: es ist keine strikte Trennung von „offiziellen“ und „oppositionellen“ Fotografen wirksam. Bei diesen Porträfotografen sind ebenfalls Fotografinnen wie Sibylle Bergemann oder Werner Mahler vertreten – allerdings in einem sehr überschaubaren Quantum.

An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass es sich um genau jene Verflechtung von Kunst und Arbeiter handelt, die von politischer Ebene her angestrebt wurde. Diese Forderung entsprach dem „Bitterfelder Weg“ von 1959, einer neuen, richtungsweisenden Entwicklung in der sozialistischen Kulturpolitik. Den Werktätigen sollte ein aktiver Zugang zur Kunst ermöglicht werden – dies wurde in der dem Bitterfelder Weg namensgebenden Autorenkonferenz im VEB<sup>100</sup> Chemiekombinat Bitterfeld geklärt. Es galt, die Trennung von Kunst und Leben aufzuheben. Konkret umgesetzt hieß das: schreibende und malende Künstler sollten in den Produktionsablauf von Fabriken miteinbezogen werden und somit auch die Arbeiter bei deren eigenen künstlerischen Tätigkeiten unterstützen. Laut Karin Thomas wurde mit dem Bitterfelder Weg ein dreifacher „Erziehungseffekt“ beabsichtigt: Erstens eine lebensnahe Vergegenwärtigung der Produktionszusammenhänge, die kulturelle Ansprache der Werktätigen an ihrem Arbeitsplatz innerhalb parteilicher Vorgaben. Zweitens *„sollten frühzeitig die künstlerischen Talente innerhalb der Arbeiterschaft durch die Partei zu prinzipienfesten Interpreten des sozialistischen Menschenbildes erzogen werden.“*<sup>101</sup> Drittens sollten Künstler ihre intellektuelle Umgebung verlassen und vermehrt die direkte Begegnung mit der werktätigen Bevölkerung suchen. *„Aus diesen Erfahrungen sollten die Maler eine volksnahe Darstellung der kollektiven Lebensweise unter der Losung ‘Sozialistisch arbeiten, lernen und leben’ entwickeln, was zum spezifischen Typus des Brigadebildes führte.“*<sup>102</sup>

---

99 Ebd.

100 **VEB**: Volkseigener Betrieb. Stellt die überwiegende Betriebsform der DDR dar. Der Name mag dabei verwirren, denn der Besitzer ist nicht das Volk, sondern der Staat. Diese Form von Betrieb ging aus den ab 1945 durchgeführten Enteignungen und Verstaatlichungen hervor und stand in Folge im Mittelpunkt der zentralplanwirtschaftlichen Maßnahmen der SED.

101 Thomas 1985, S. 61.

102 Ebd.

### 2.3. Ich war da und das ist, was ich sah

In den Anfangsjahren seiner Tätigkeit als Fotograf begab sich Fischer zunächst in der Stadt auf die Suche nach ästhetisch anmutenden Kompositionen. Diese Aufnahmen waren unterschwellig wohl auch durch die damals am weitesten verbreitete Strömung in der zeitgenössischen künstlerischen Fotografie beeinflusst, der „subjektiven fotografie“ des Otto Steinert. Als eine Art Opposition zur Neubelebung der Ästhetik einer „bildmäßigen Fotografie“, die es seit Beginn des 20. Jahrhunderts gab, bezogen sich die Anhänger der „subjektiven fotografie“ auf die Avantgarde der zwanziger Jahre und suchten nach Wegen, „ihrem individuellen, künstlerischen Anliegen eine neue, zeitgemäße Form zu geben. Beispielsweise spielten bei Aufnahmen von Objekten aus der Natur und Umwelt Reihungen, Symmetrien und attraktive Linienverläufe eine besondere Rolle.“<sup>103</sup> Ab etwa 1953 begann Fischer, eine eigene Fotografie-Auffassung zu entwickeln. Von nun an galt sein Interesse vor allem den Spannungsverhältnissen zwischen Menschen und ihrer Umwelt. Es entstanden Fotografien, welche die Vereinsamung des Menschen und dessen Unfähigkeit zur Kommunikation ausdrücken.<sup>104</sup>

„Ich war da – und das ist, was ich sah. Dokumentarische Fotografie.“<sup>105</sup> Dies ist eine von vier Arten der Fotografie, wie sie Matt Herron, Schüler Minor Whites, 1962 kategorisiert.<sup>106</sup> Er sieht eine logische Entwicklung vom objektiven hin zum subjektiven Bericht: Am Anfang steht die informative Fotografie: „Das ist – und hier ist, wie die Kamera es sah.“<sup>107</sup> Nur eine Stufe in der Klassifizierung trennt Herrons „informative“ von der „dokumentarischen“ Fotografie, welche in Zusammenhang mit Arno Fischers Berlin-Bildern interessiert. Informative Fotografie zeichnet laut Herron mehr oder weniger objektiv ebenso objektive Fakten auf. Die dokumentarische Fotografie geht

---

103 Domröse 2001, S. 15.

104 Ebd.

105 Matt Herron, Die vier Arten der Fotografie, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), Theorie der Fotografie III. 1945-1980, München 1983, S. 288.

106 Wolfgang Kemp stellt diese kurze Einteilung Herrons mit einem Text von Jean-Claude Lemagny an den Schluss des letzten Bandes (1945-1980) seiner dreibändigen Theorie der Fotografie. Damit soll versucht werden, die gesamte Erscheinungsvielfalt der Fotografie in eine Ordnung zu bringen, wobei sich Lemagnys Text zur Erklärung auf ein Diagramm stützt, welches ähnlich der Kategorisierung Herrons die Fotografie stufenweise aufwärts von Objektivität hin zur Subjektivität beschreibt. Im Vergleich (und deshalb hat Kemp die Texte ausgewählt: aufgrund ihrer guten Gegebenheit des Vergleiches) wird augenscheinlich, dass beide Kategorisierungen nicht gänzlich deckungsgleich sind. Doch dies ist für den Gebrauch hier nicht maßgeblich entscheidend, da an dieser Stelle ein Bezug auf die dokumentarische Fotografie generell Wert gelegt wird; wobei sowohl Herron, als auch Lemagny eine ähnliche Richtung andeuten.

107 Herron 1983, S. 288.

einen Schritt weiter ins Subjektive hinein: es ist „*ein persönlicher Bericht über einen Gegenstand oder ein Ereignis, so objektiv als möglich aufgenommen.*“<sup>108</sup>

Fischers *Riss in der Mauer* ist *keine* rein objektive Darstellung objektiver Fakten. Im Vorbeilaufen wohl von den meisten Fußgängern übersehen, bleibt Fischer stehen und betätigt den Auslöser seiner Kamera – „*Ich war da und das ist, was ich sah.*“<sup>109</sup> Mit seiner Fotografie geht Fischer fast noch einen Schritt weiter in Herrons Richtung hin zur Subjektivität, zur bildmäßigen Fotografie, eine „*subjektive Interpretation eines Gegenstandes*“<sup>110</sup>, ein „*Ich habe dies gesehen – und das ist, was ich sah.*“<sup>111</sup> Fischer hat gesehen, was dieser Riss, der über die gesamte Mauerfläche verläuft und die Person, die zu diesem Zeitpunkt aus dem Fenster blickt, gleichsam verletzt, darstellt. Absolut unscheinbar – doch Fischer, Teil seiner Gesellschaft, gibt dem Ausschnitt eine neue Bedeutung. Das Unscheinbare zeigt das Besondere, welches leicht zu übersehen ist. „*Fotografen haben Bereiche der Wirklichkeit aufgespürt, die den Blicken der Bildbetrachter zuvor verborgen waren.*“<sup>112</sup> Verborgenes sichtbar machen, doch dabei nicht die durch den Staat gesetzten Grenzen überschreiten oder verletzen – das ist ein Merkmal, welches in zahlreichen Fotografien der DDR zu finden ist, so auch in Arno Fischers fotografischem Werk. Dabei geht er ähnlich vor, wie es fern der DDR Robert Frank in den Vereinigten Staaten zur gleichen Zeit in seinem durch zwei Guggenheim-Stipendien finanzierten Fotoprojekt macht, das später unter dem Titel *The Americans* veröffentlicht wurde: „*In einer regelmäßigen, nachdrücklichen Kadenz, die lauter und stärker wird, während die Bilder vorbeiziehen, spricht das Buch in 83 Fotografien vom tiefsten Malaise des amerikanischen Volkes in den fünfziger Jahren.*“<sup>113</sup> Die Malaise, die Fischer zeigt, ist jene einer gespaltenen und vom Zweiten Weltkrieg gekennzeichneten Nation. Wie bei ihm sind auch Robert Franks Fotografien stark symbolbehaftet. Frank erzählt dabei nicht eine Geschichte, die erzählerisch in einer komponierten Reihenfolge verläuft, sondern sie hat ihre Höhen und Tiefen. Oft wird der stark symbolisch sprechende Gehalt der Bilder von in sich gekehrt wirkenden Momenten „unterbrochen“: „*Es ist eine Bildfolge, die nicht klar und logisch vom Anfang zum Ende verläuft, sondern wie unsere Realitätswahrnehmung manchmal nach rückwärts umschlägt und manchmal*

---

108 Ebd.

109 Ebd.

110 Ebd.

111 Ebd.

112 Klaus Honnef, Wo liegt die Kunst des Dokumentarischen? Gedanken zum Verhältnis zwischen Auslöser und ausgelöstem Bild, in: Floris M. Neusüss (Hrsg.), *Fotografie als Kunst – Kunst als Fotografie. Das Medium Fotografie in der bildenden Kunst Europas ab 1968*, Köln 1979, S. 170.

113 Sarah Greenough in: Robert Frank, *Moving Out*, Zürich 1995, S. 114.

überraschende Sprünge nach vorne macht.“<sup>114</sup> *The Americans* befasst sich mit sämtlichen Bevölkerungsschichten der USA und deren Themen: arm und reich, schwarz und weiß, alt und jung, Geburt und Tod, Religion, Rassismus, Politik, etc. Frank zeigt mit diesen Bildern eine sehr persönliche Sichtweise auf das Amerika der 1950er Jahre; er lässt die Abfolge der Fotografien mit einem Foto seiner Familie – Frau und Tochter im Auto – enden. Der gemeinsame Nenner von Franks und Fischers Arbeit ist die subjektive Sichtweise in einer Art dokumentarischen Fotografie, in der Unscheinbares, Alltägliches durch seinen fotografierenden Beobachter symbolhaften Charakter erhält.

Der *Riss in der Mauer* wird noch aus einem weiteren Grund als Beispiel für Fischers fotografisches Werk angeführt, denn es stellt einen Verknüpfungspunkt zwischen Fischer und Frank dar: 1957 bewarb Fischer sich mit einigen seiner Berlin-Fotos für das *U.S. Camera Annual* – der *Riss in der Mauer* wurde ausgewählt. Beim Durchblättern seines ihm zugesandten Belegexemplars machte Fischer wohl eine seiner „*folgenreichsten fotografischen Entdeckung dieser Jahre*“<sup>115</sup>: Im selben Heft waren Fotos aus Robert Franks *The Americans* abgebildet. Noch nie zuvor hatte er etwas von diesem Schweizer Fotografen gesehen – und nun bemerkte er, dass zur gleichen Zeit in einem fernen Land jemand etwas ganz ähnliches wie er selbst in Deutschland machte. „*Das Jahr 1958 wurde zum Höhepunkt seiner Arbeit über Berlin.*“<sup>116</sup> In Augenblicken wie diesen muss Arno Fischer eine Bestätigung für sein eigenes Arbeiten gefunden haben, welches er nahezu autark in der DDR entwickelt hatte.

Mit seinem Auge für existentialistische Situationen nahm Fischer in der DDR den Platz einer moralischen Institution in Sachen Bildjournalismus ein. Er glaubte immer an das „*gute Bild*“<sup>117</sup>, jenseits aller Ideologien. Seine frühen Berlin-Bilder werden grundsätzlich zur Illustration ostdeutscher Fotografie, sie stehen für einen Neubeginn einer eigenständigen DDR-Fotografie – „*gerade wenn man sie mit den von einer eher naiven Aufbaueuphorie zeugenden Fotos von Edith Rimkus vergleicht, die zur selben Zeit in Berlin fotografierte. Über das sozialdokumentarische hinaus muss ihnen eine Symbolkraft innewohnen, die in Ost wie West funktioniert und sich offensichtlich über den Tag hinaus mit dem Phänomen DDR gleichsetzen lässt.*“<sup>118</sup>

---

114 Greenough 1995, S. 115.

115 Domröse 2001, S. 23.

116 Ebd.

117 Honickel 2004, S. 8.

118 Ebd., S. 8 f.

Ist die Behandlung Arno Fischers, eines Fotografen, der sich nicht ausschließlich und explizit mit Frauen und deren Rolle in einem Staat wie der DDR beschäftigt hatte, in dieser Arbeit, deren Hauptgegenstand die Fotografie der *Frau* darstellt, gerechtfertigt? Die Beschäftigung mit einem Fotografen, der sich zumindest in der Ausgangszeit seiner fotografischen Tätigkeit, in der Zeit der Findung seines eigenen Stils, der Stadt Berlin und seiner Bewohner – nicht alleine der Frau – zugewendet hat? Sie ist legitim, da die Art der Fotografie, die Arno Fischer für sich und seine Zeit begründete, in der DDR einmalig und wegweisend war. Diese Art des fotografischen Bildes gab es bis dahin noch nicht. Natürlich entdeckt der heutige Betrachter in Fischers Fotografien Parallelen zu Arbeiten eines Robert Frank – doch, wie bereits erläutert, hatte Fischer zunächst kein Wissen über die Tätigkeit Franks in Amerika. Fischer eignete sich seine fotografische Sprache und die Art der Beobachtung selbst an – und er gab sie weiter. Als Lehrer an Studenten und Studentinnen, an Kollegen und Kolleginnen. Seine Konsultationen und Besprechungen, seine beratenden Worte für seine Studenten in seiner Privatwohnung am Schiffbauerdamm, mit Blick auf die Berliner Mauer und den innerstädtischen Grenzübergang Friedrichsstraße, sind legendär. Ohne diese wäre die Fotografie der DDR eine andere.

#### **2.4. Arno Fischers Frauen**

Arno Fischer fotografierte Frauen nicht explizit. Nicht an hervorgehobener Stelle, aus Interesse an der „Gesellschaftsgruppe Frau.“ Zunächst begegnet man Frauen in seinem fotografischen Œuvre in den Berlin-Fotos ebenso wie Männern, Jugendlichen und Kindern – als Bewohner der Stadt. Sie sind ihm genauso bedeutsam wie die jungen Fahnenträger bei der 10-Jahresfeier der DDR (**Abb. 11**), sie sind ihm ebenso wichtig wie die Gruppe von Kindern und dem zeitungslisenden Mann in der Straßenbahn (**Abb. 12**), die Kinder aus Ostberlin, die das gesamte Bildformat ausfüllen (**Abb. 13**), die Taube, die auf dem Fenstersims des zerstörten, ehemaligen Gebäudes des Reichsverbandes der deutschen Luftfahrtindustrie im Tiergarten sitzt (**Abb. 14**). Sie sind ihm genauso bedeutsam wie das einsame, zwischen den Fronten abgestellte Auto am Strausberger Platz in einer nahezu leergefegten Stadt (**Abb. 15**). Arno Fischer zeigt die Frau als Teil ihrer Gesellschaft, eingebettet in das Berlin seiner Zeit. So sieht er sie etwa in dem Mädchen, das er 1953 im Lustgarten im Osten Berlins fotografiert (**Abb. 16**). Eingebettet – und dennoch isoliert, wie es das Mädchen ist, das senkrecht, nahezu in der Bildmitte der hochformatigen Fotografie steht. Es sind zwei – im Anschnitt drei –

Personen auf dem Foto zu sehen. Doch sie haben *nichts* miteinander zu tun. Hier beherrscht der Gegensatz von Innen- und Außenleben das Bild. Das Außen ist der Hintergrund, der das Mädchen umgibt, mit seinen Lichtreflektionen, den Bewegungen der Person rechts im Hintergrund, die Verflechtungen des Gerüsts und dessen Schrägen, als auch die Geraden des Häuschens, welches die linke Bildhälfte einnehmen. Es herrscht absolutes Chaos in dieser Außenwelt. Das Außen bietet dem Mädchen durch seine formalen Gegebenheiten zwar eine Standfläche, es gibt ihm einen schmalen Streifen Untergrund. Doch dieser Streifen bietet keine Verbindung mit der Außenwelt, im Gegenteil: er grenzt die darauf befindliche Person nur noch mehr ein, obwohl er sie im weiteren Verlauf formal mit der hinteren Figur verbindet. Weiters ist da das Außen des Betrachters, markiert durch die Kette, die über die gesamte Breite des Bildes im Bildvordergrund verläuft. Trotz – oder eben gerade *wegen* – dieser Einbettung wirkt das Mädchen verloren, alleine, in sich gekehrt; ein inneres Ruhen in diesem äußeren Chaos. Die Binde an ihrem Arm markiert einen Umstand, den man auch ohne diese Kennzeichnung hätte erkennen können: seine Trägerin ist blind. Ohne die Binde wäre auch aufgefallen, dass ihr Gesicht „verschlossen“ ist. Unschärfe und Körnung der Fotografie verschleiern die Gesichtsformen: man sieht, dass das Mädchen *nicht* sieht. Abgeschirmt von der Außenwelt, von der es umgeben wird, bildet es einen Ruhepol im Bild, isoliert durch diesen Zustand des In-sich-Ruhens, der Abgrenzung von seiner Umgebung, als auch die Abgrenzung zum Betrachter. Das Mädchen wirkt nicht traurig, doch in sich gekehrt und verschlossen von der Welt, die es umgibt.

In seiner Wirkung erinnert es an Fotografien von Robert Frank, wie etwa dessen Mädchen im Aufzug in Miami Beach (**Abb. 17**). Das ist zwar nicht blind; es kann sehen, doch es ist ebenso alleine und isoliert wie das Mädchen im Lustgarten. Bei der Fotografie von Frank stellt sich spätestens durch die Beschriftung nicht die Frage, wo sich die Szene abspielt (im Fahrstuhl), noch was das Mädchen dort zu suchen hat (durch die Uniform). Doch bei Fischers Fotografie bleibt unklar: Was macht ein blindes Mädchen alleine im regen Treiben der Großstadt? Arbeitet es hier? Wartet es auf jemanden oder etwas? Will es alleine sein? Wie auch immer es die genauen Umstände erklären könnten: Das Mädchen ist und bleibt isoliert. Wieder ist es die Vereinsamung des Menschen, die Fischer gefunden hat.

#### 2.4.1. Exkurs: Mode im Sozialismus

Grundsätzlich könnte man sich kaum etwas Gegensätzlicheres vorstellen als Mode und DDR-Sozialismus. Dieser steht für die Aufhebung von Klassen, von Unterschieden generell. Mode hingegen hilft dem Menschen, sein äußeres Erscheinungsbild individuell gestalten zu können und sich von anderen abzuheben. Nach Georg Simmel entspricht Mode dem Dualismus des Menschen: Nachahmung und Absonderung. Bemerkbar mache sich dies durch den Abgrenzungswillen unter den Klassen: Oben stehende Klassen haben das Bedürfnis, sich von den unteren abzugrenzen – Mode ist ein Produkt „*klassenmäßiger Scheidung*.“<sup>119</sup> Dabei ist nur die Abgrenzung gegenüber anderen Klassen gemeint; innerhalb einer Klasse, eines sozialen Kreises oder Standes, bedeutet Mode den Anschluss an Gleichgestellte. Diese Einheit bildet den Abschluss einer Gruppe gegen eine tiefer stehende. Sobald die Mitglieder der unteren Klasse beginnen, sich die Mode der oberen anzueignen, sobald sie die gezogene Grenze überschreiten, würden sich die oberen Stände von der jeweils aktuellen Mode ab- und einer neuen zuwenden. Dadurch differenzieren sie sich erneut von den unteren Klassengruppen – und der Ablauf der Abgrenzung, gefolgt von seiner Nachahmung und abermaligen Abgrenzung beginnt von Neuem. Ein ständiger Wechsel, gekennzeichnet durch die Klassenunterschiede – genau das, was der Sozialismus per se ausschließt.<sup>120</sup>

Als Modekonsument war es demzufolge schwer, sich in der DDR modische Vorbilder zu suchen. Auch sich am Feindbild Westen ein Beispiel zu nehmen, war nicht erwünscht – damit würde man sich nach offizieller Lesart der Dekadenz, die dort herrschte, angleichen. Deshalb gehörte es seit den Anfängen des Sozialismus zu den Absichten der Planer, den Luxus der Moden zu beseitigen – eines der Symbole, die für den Kapitalismus stehen. Stattdessen sollte eine Produktion geschaffen werden, mit der alle gut versorgt werden konnten. Kapitalistische Mode hieß dagegen nichts anderes als „*das überflüssige schnelle Austauschen der Arrangements und Oberflächen [...]*.“<sup>121</sup> Mode wurde – wie viele andere Gesellschaftsbereiche auch – politisiert. „*‘Modisch’ wurde mit ‘zeitgemäß’ übersetzt – und was war zeitgemäßer als der Sozialismus?*“<sup>122</sup> Westliche Mode wurde politisch gesehen – man grenzte sich auch darin vom kapitalistischen Westen ab. Von der amerikanischen Lebensweise, die durch den

---

119 Georg Simmel, Gesamtausgabe. Philosophie der Mode (1905), Die Religion (1906/1912), Kant und Goethe (1906/1916), Schopenhauer und Nietzsche, Frankfurt am Main 1995, S. 12.

120 Ebd.

121 Dietrich Mühlberg, Haute Couture für alle? Über Mode und Kulturverständnis, in: Dorothea Melis (Hrsg.), Sibylle. Modefotografie aus drei Jahrzehnten DDR, Berlin 1998, S. 8.

122 Mühlberg 1998, S. 9.

Marshall-Plan<sup>123</sup> nach Deutschland übertragen wurde. Infolgedessen kehrte man den westlichen Massenprodukten den Rücken zu. Ihre Mode stand für den Verschleiß, den Ramsch, das Überflüssige. Dies alles war dem Sozialismus fremd und feindlich gesinnt.<sup>124</sup>

Abgesehen von der grundlegend ablehnenden Haltung dem Westen gegenüber hatte sich auch die Abnehmerschaft der Textilindustrie verändert. Die vermögende Oberschicht war aus dem Osten geflüchtet, die bürgerlichen Mittelschichten weitgehend aufgelöst. Die Bevölkerung, die blieb, hatte sich noch nicht recht entschlossen, welche modischen Wünsche sie nach der von Mangel gekennzeichneten Zeit haben sollte. So kleidete man sich zu Beginn „solide“, weder die Kleidung der Frauen noch der Männer war aufregend für die ostdeutschen Modemacher. Gegen Ende der 1950er Jahre änderte sich das, als junge und berufstätige Frauen ein neues kulturelles Milieu zu bilden begannen: „*Generell ist die neue Frau intelligent, hat etwas gelernt, ist berufstätig, hat eine Familie und engagiert sich im öffentlichen Leben. Sie ist praktisch und hat keine mondänen Züge. Selbstverständlich ist sie kein Luxusweibchen, keine, die sich verkauft. Sie besticht durch ihre Leistungen und streicht sich darum nicht als Weib heraus.*“<sup>125</sup> Die neue Frau *funktioniert*, im Sozialismus sollten Frauen keine Modepüppchen sein – denn Modepuppen können nicht arbeiten. Einblick in die Sehnsüchte und Wunschvorstellungen der Frauen in der DDR erlangt man durch Maxie Wanders 1977 erschienene Protokolle ***Guten Morgen, du Schöne***, welches damals ein ungeahnt starkes Echo fand. Nahm man generell Bezug zu Gestalten in der Literatur, wie Eingangs bereits erläutert, wurden hier keine fiktiven, sondern reale Personen dargestellt. Hier sprechen Frauen über sich selbst, reflektieren, gelenkt durch die Fragen der Protokollführerin. Auffällig ist sofort die Authentizität, die aus diesen Protokollen spricht. Selbst tritt Wander nicht in Erscheinung, die von ihr gestellten Fragen werden nicht angeführt. „*Vielleicht ist dieses Buch nur zustande gekommen, weil ich zuhören wollte.*“<sup>126</sup>

Die Protokolle sind nicht eins zu eins eine schriftliche Abfassung der Interviews, sondern eine von Maxie Wander literarisch abgewandelte Version. Befragt wurden alle Altersgruppen der DDR unterschiedlichster Herkunft, die jüngste Frau

---

123 **Marshall-Plan:** Wirtschaftliches Wiederaufbauprogramm der USA nach dem zweiten Weltkrieg. Benannt wurde das Programm nach dessen Initiator, dem US-Außenminister George C. Marshall. Die Sowjetunion, sowie die ihr unterstehenden osteuropäischen Staaten, wurden ebenfalls zu den Besprechungen des Hilfeprogramms eingeladen, jedoch zogen sie sich bald daraus zurück. So kam die Hilfe der USA, die hauptsächlich aus Krediten, Rohstoffen, Lebensmitteln und Konsumgütern bestand, ausschließlich den westeuropäischen Ländern zu Gute.

124 Mühlberg 1998, S. 12 f.

125 Mühlberg 1998, S. 10.

126 Maxie Wander, *Guten Morgen, du Schöne*. Frauen in der DDR. Protokolle, Darmstadt/Neuwied 1978, S. 8.

ist 16, die älteste 92 Jahre alt. Grundaussage des Buches ist: die Frau besteht auf ein selbstbestimmtes Leben mit eigenen Zielsetzungen, sexuelle Freiheit spielt eine genauso wichtige Rolle, wie eine gleichberechtigte Partnerschaft.

Es wird augenscheinlich: die Frau der DDR *wollte* die Gleichberechtigung, welche die Politik ihr zu geben versprach. Sie war zwar berufstätig – 90% der ostdeutschen Frauen gingen arbeiten – und prinzipiell standen ihr die gleichen Möglichkeiten offen, wie sie auch Männer hatten. Doch die Verteilung und die Art der Beschäftigung war nicht die gleiche. Mehrheitlich hatten Frauen nicht die gleiche Arbeit wie Männer. Im Politbüro der SED als auch in Führungspositionen in Wirtschaft und Wissenschaft waren Frauen gleichermaßen selten zu finden. Ihre wichtigsten gesellschaftlichen Aufgaben bestanden in der Fabriksarbeit am Fließband und in der Ausübung auch für den Westen „typischer“ Frauenberufe, Kassiererin in der Kaufhalle, Lehrerin und Kindergärtnerin.<sup>127</sup>

Diese Lehrerinnen, Kindergärtnerinnen und Arbeiterinnen konnten sich die Mode, die es in der *Sibylle* zu sehen gab, nicht kaufen. Hauptsächlich wurden die vorgeführten Modelle vom Deutschen Modeinstitut entworfen und angefertigt, sie sollten der Industrie als Anregung dienen, waren aber nicht im Handel zu erwerben. In den ersten beiden Jahrzehnten der DDR wurde Kleidung erzeugt, die weder die Bedürfnisse der Käufer berücksichtigte, noch deren Wünsche und Ansprüche. Im Angebot waren billige Stoffe von schlechter Qualität und minderwertiger Verarbeitung zu finden, die sich durch einfallslose Schnitte und deren ebenso einfallslose Gestaltung auszeichneten. Deshalb wurde 1970 das „zur Versorgung der Bevölkerung mit Bekleidungszeugnissen mit hohem Gebrauchswert und moderner Gestaltung im oberen Preisgenre“<sup>128</sup> gedachte Volkseigene Produktions- und Handelsunternehmen *Exquisit* gegründet. Der Name war hier Programm: Es wurden Entwürfe angefertigt, deren Stoffe aus dem Ausland importiert wurden, Ergänzung fanden die Kollektionen durch ebenfalls importierte Accessoires aus Italien, Österreich und Westdeutschland.<sup>129</sup>

Waren die 50er und 60er von einer Ideologisierung gekennzeichnet, in denen das Tragen von Jeans als westlicher Kapitalismus verteufelt wurde, war ab den 1970er Jahren auch im Bereich der Mode bis zu einem geringen Grad Vielschichtigkeit und Individualität in der DDR möglich. Es hatte sich grundlegend das gesamte Bekleidungsverhalten geändert. Die Konfektionskleidungsproduktion konnte jedoch noch immer nicht mit der westlichen Produktion mithalten, weshalb man andere Wege

---

<sup>127</sup> Hirdina 1998, S. 22.

<sup>128</sup> Melis 1998 a, S. 58.

<sup>129</sup> Ebd.

ging: Schnittmuster und Arbeitsanleitungen waren gefragt, Maßschneiderinnen gut beschäftigt.<sup>130</sup> Die Kleidung in der *Sibylle* stand zwar nicht zum Verkauf, doch was die Zeitschrift liefern konnte, war eines: Ideen, Wünsche und Träume – und fand damit reißenden Absatz.

#### 2.4.2. Wir haben erst einmal die Puppenposen abgeschafft

Während seines Bildhauerei-Studiums war Arno Fischer zwei Jahre an einem privaten Röntgeninstitut beruflich tätig, durch das er nicht nur Arbeit fand, sondern sich vor allem die Berufsbezeichnung des Fotografen sichern konnte.<sup>131</sup> Es war Fischer grundsätzlich kein Anliegen, Renommee in der Kunstszene zu erlangen; in erster Linie ging es ihm darum, mit seinen Bildern Geld zu verdienen. Das fing damit an, dass er kleinere Reportagen für die Monatszeitschrift *Magazin* machte, was aber eher sporadisch vorkam.

1956 bekam Arno Fischer das Angebot der Kunsthochschule Weißensee, neben dem Aufbau eines Fotoarchivs Studenten der verschiedensten Fachrichtungen Fotografietermine anzubieten. 1957 folgte die Anstellung als „Oberassistent mit Lehrauftrag für Fotografie“, woraus sich seine leidenschaftliche, seine Schüler prägende Tätigkeit als Lehrer entwickelte.<sup>132</sup>

Nachdem er 1958 eine Bestätigung für seine Fotografie in der Arbeit von Robert Frank gefunden hatte, fand Arno Fischer ein neues Betätigungsfeld: Ab 1962 fotografiert er für die Zeitschrift *Sibylle*. Fischer hatte dabei nie wirklich die Absicht gehabt, Modefotograf zu werden – bis ihn einige seiner Modestudentinnen an der Kunstschule Weißensee darum baten, ihre Kollektionen zu fotografieren. Eine dieser Studentinnen trat in Folge der Redaktion der *Sibylle* bei, womit Arno Fischers Tätigkeit für das Modemagazin faktisch begann.<sup>133</sup>

Arno Fischers erste Serie in der *Sibylle* nannte sich „Herbstmode in Berlin.“ Sogar auf den heutigen Betrachter wirkt ein Foto wie **Abb. 18** nicht wie ein typisch gestelltes Modefoto, zumindest nicht ein solches, wie man es sich für Anfang der 1960er Jahre erwarten würde. Für diese Art des Modefotos gab es keine Vorbilder, es brachte alle *„Vorstellungen von berufstätigen, selbstbewußten, emanzipierten Frauen auf eine Formel.*

---

<sup>130</sup> Melis 1998 a, S. 55.

<sup>131</sup> Domröse 2001, S. 15.

<sup>132</sup> Domröse 2001, S. 19 ff.

<sup>133</sup> Arno Fischer, Wir haben erst einmal die Puppenposen abgeschafft, in: Dorothea Melis (Hrsg.), *Sibylle. Modefotografie aus drei Jahrzehnten DDR*, Berlin 1998, S. 78.

*Es war der redliche Versuch, neu zu beginnen, sich von alten Klischees zu lösen und die Mode entsprechend den gesellschaftlichen Verhältnissen und angestrebten Idealen von Schönheit und Klugheit erfaßbar und vernünftig darzustellen.*<sup>134</sup> Schon diese eine Fotografie bringt auf den Punkt, was die *Sibylle* in ihren Modefotografien ab diesem Zeitpunkt generell macht: Sie stellt die Frau in einer Umgebung dar, wie sie jede Leserin der *Sibylle* selbst kennt – nur ist die Frau auf dem Foto etwas schöner gekleidet und die Frisur sitzt etwas besser als die der durchschnittlichen Frau draußen auf der Straße. Der Hintergrund ist nicht idyllisch – zu sehen sind Zeichen der Industrie, Eisenkonstruktionen, Fabriksgebäude – er ist vor allem eines: *realistisch*. Die Frau, das Model, läuft dem Betrachter entgegen, ihr Gesichtsausdruck wirkt weder gestellt, noch zeigt sie Ähnlichkeiten mit den posierenden „lebenden Kleiderständern“<sup>135</sup>, die bis dahin die Papierseiten der Modezeitschriften gefüllt hatten: „*Wir haben Anfang der 60er Jahre erst einmal die Puppenposen abgeschafft.*“<sup>136</sup>

Mit diesen Ambitionen hatte die *Sibylle* sich selbst keine leichte Aufgabe gestellt, denn: Mode ist immer ein Produkt ihrer jeweiligen Gesellschaft. Doch in der DDR hatte Mode andere Aufgaben zu erfüllen, als ihre Trägerinnen in schöne Stoffe zu kleiden, deren Erscheinungsform sich häufig änderte. Bekleidung musste funktionell und zeitlos sein. Es galt nicht, in der DDR Bedürfnisse zu wecken – davon gab es schon ausreichend viele, die dennoch nicht befriedigt werden konnten – sondern es galt, bestehende Bedürfnisse zu befriedigen, analog zu den bestehenden Möglichkeiten: Mode sollte keine Entscheidung sein, die eine Frau bezüglich ihres Aussehens zu treffen hatte, sondern sie musste danach entscheiden, was für Kleidung sie sich *leisten* konnte. Funktionalität war das entscheidende Kriterium. Es galt nicht Werbeideen zu verkaufen – denn es *gab* nichts zusätzliches zu verkaufen, die Konsumgüterindustrie konnte nur mit dem Notwendigsten versorgen: Lebensmittelkarten gab es noch bis weit in die 50er Jahre, bis 1989 waren Holz und Kohle rationiert. Es musste der Alltag bestanden und das Leben bewältigt werden.<sup>137</sup>

---

134 Melis 1998 a, S. 50

135 Hier ist anzumerken, dass auch die *Sibylle* vor dem Beitreten von Fotografen wie Arno Fischer ein wenig aufregendes Modeblatt war. Dieser Wandel trat vor allem mit einem Wechsel der Chefredaktion und neuen Redakteuren ein – ab 1958 bekam das Blatt mit Margot Pfannstiel eine neue Chefredakteurin, die motiviert und ambitioniert ans Werk schritt, um aus der Zeitschrift, dessen Leitbilder bis dahin „fein gepflegte Damen und nette adrette Hausfrauen“ waren, wie Dorothea Melis das Heft in ihrer Diplomarbeit analysierte, eine neue und anspruchsvolle Zeitschrift zu machen. In den 1950er Jahren begann sich jedoch ein neues Selbstbewusstsein herauszubilden, das berufstätige Frauen an den Tag legten. Zwar hatte die *Sibylle* in Folge kontinuierlich mit den strengen Maßregelungen der Frauenkommission des ZK der SED zu kämpfen, doch das Frauenbild der Zeitschrift änderte sich grundlegend. Melis 1998 a, S. 49.

136 Fischer 1998, S. 78.

137 Melis 1998 a, S. 50 f.

Die in der *Sibylle* abgebildete Kleidung konnten die Leserinnen nicht kaufen – und nur ein geringer Prozentsatz war finanziell in der Lage, sich die Kollektion der *Exquisit*-Boutiquen leisten zu können. Die Frau war darauf angewiesen, selbst zu nähen oder nähen zu lassen. Ihre Ideen holte sie sich aus den Anregungen, welche ihr die *Sibylle* gab. Dabei idealisierten die Fotos in jedem Fall – und blieben dennoch real. Auch Arno Fischers Fotografie von 1964 (**Abb. 19**) zeigt dies: Fischer fährt durch das trostlose Bitterfeld, dabei sieht er den Dreck und die Tristesse. „*Ich wollte einfach wissen, ob man in dieser Stadt, in der so viele Menschen leben und arbeiten müssen, Mode ohne Distanz oder gar Zynismus fotografieren kann, ob es eine Mode gibt, die diesem Umstand standhält.*“<sup>138</sup>

Vor dem Zweiten Weltkrieg war Bitterfeld ein modernes Industriezentrum, in der DDR wurde durch Ausbleiben von Modernisierung daraus ein Synonym für marode Wirtschaft und Umweltverschmutzung – nicht immer gab Chemie „*Brot, Wohlstand und Schönheit.*“<sup>139</sup>

Als heutiger Betrachter – noch dazu aus westlicher Sicht – ist es schwer, die damaligen Gegebenheiten in Verbindung mit den Bildern ihrer Zeit fassen und deuten zu können. Die Rede ist hier von jenen Modedefotografien, auf denen lächelnde und adrett zu-recht gemachte Frauen zu sehen sind – die *Sibylle* war zu Beginn eine durchaus wenig aufregende Illustrierte, half aber dennoch ihren Leserinnen auf dem Weg zu einem Kleidungsstil des „rechten Maßes.“<sup>140</sup> Dieses „rechte Maß“ leitet man in *Sibylles Modexikon* 1958 vom lateinischen „*modus*“ ab – zu deutsch „Art“, „Maß“ oder „Weise“, auch „Erfasstes“ oder „Gemessenes“. Zur gleichen Zeit und in weiterer Folge entwickelt sich im Westen eine sehr andere Modesprache: hier hatte Mode im Gegensatz zur DDR Kaufwünsche anzuregen, Mode wurde kommerzialisiert. Inszeniert wurde freilich auf beiden Seiten: Im Westen besorgte dies zum Beispiel Richard Avedon, in dem er eine perfekte und gepflegte Frau zwischen zwei Elefanten in Szene setzte (**Abb. 20**) – doch das war eine fremde Welt, eine andere Gesellschaft. Im Osten waren solche Inszenierungen zunächst aus rein technischen und finanziellen Gründen nicht möglich – und sie entsprachen nicht der Funktion der Modedefotografie. In der DDR gab es für diese eine andere Ausgangspositionen als in Westdeutschland. Hier wurden eigene Vorstellungen von Schönheit formuliert und mittels der Fotografie transportiert. Diese anfänglich wie lebende Kleiderständer wirkenden Frauen entwickelten

---

<sup>138</sup> Fischer 1998, S. 79.

<sup>139</sup> Mühlberg 1998, S. 15.

<sup>140</sup> Margot Pfannstiel (Hrsg.), *Sibylles Modexikon*. ABC der Mode, Leipzig 1968, S. 5.

sich Anfang der 1960er Jahre durch Fotografen wie Arno Fischer oder Günter Rössler, später durch Fotografinnen wie Sibylle Bergemann oder Ute Mahler immer mehr zu der selbstbewussten, attraktiven Frau, welche von ihrer ursprünglichen Funktion Abstand nahm und trotz ihrer unverkäuflichen, unrealen Mode mit ihrer absichtlich ausgeblendeten grauen und tristen Umwelt dennoch realistisch war.

Doch die Inszenierung einer arrangierten Fotografie beeinträchtigt laut Siegfried Kracauer nicht den Authentizitätsanspruch derselben. Darauf macht Klaus Honnef aufmerksam: „*Der Unterschied zwischen einer Aufnahme, die eine ungestellte Gegebenheit, und der, die eine inszenierte wiedergibt, besteht ausschließlich in dem Grade der Wirklichkeitsgestaltung vor der Kamera.*“<sup>141</sup> Es geht Kracauer dabei um die von Menschen geschaffene Wirklichkeit. Er differenziert hier zwischen der vermeintlich ungestellten Wirklichkeit, die nur von anderen Menschen als vom Fotografen gestaltet wurde. Hingegen wird die Szenerie einer Modeaufnahme vom Fotografen oder seinen Assistenten geschaffen. Beide Wirklichkeitssphären werden von der Kamera authentisch registriert – eine angeblich ungestellte Wirklichkeit nicht weniger als bei einer bewusst arrangierten. „*Fatal wird es nur in dem Augenblick, wo eine inszenierte Fotografie als eine 'natürliche' Aufnahme ausgegeben [wird].*“<sup>142</sup> Das machen die Fotografinnen der *Sibylle* nicht. Es ist klar: das, was man hier sieht, ist nicht echt, das gibt es nicht. Es ist gestellt – bzw. es ist bis zu einem gewissen Grad gestellt und inszeniert. Die Kleidung ist nicht die, welche die Leserin selbst tragen kann. Die Ohrringe, Armbänder, Halsketten oder Ringe stammen oft aus dem eigenen Fundus der Redakteurinnen, aus dem Trödel, sind selbst gebastelt – sie sind ebenso Unikate wie das eigentliche Hauptmotiv der Fotografie: die Frau – die ist echt. Hier wird nichts gestellt. Es ist das sich entwickelnde Selbstbewusstsein, das hier zu sehen ist – dieses findet bei Arno Fischer seinen Anfang.

---

<sup>141</sup> Honnef 1979, S. 160.

<sup>142</sup> Ebd. S. 161.

### 3. Die erste Generation

#### 3.1. Evelyn Richter

„Evelyn Richter ist Aufklärerin“<sup>143</sup>, bringt Inga Knölke das Wirken der 1930 in Bautzen geborenen Fotografin auf den Punkt. Zwischen den beiden Polen Beobachtung und Inszenierung, die ihr Werk bestimmen, ist Richters fotografische Anfangszeit vom klassischen, gestellten Porträt gekennzeichnet.<sup>144</sup> Diese Art der fotografischen Auffassung konnte sie in ihrer Lehrzeit bei Pan Walther ab 1948 in Dresden erlernen. Bei ihm begann sie ohne Vorkenntnisse mit Plattenkameras zu arbeiten – andere Fotoapparate besaß ihr Lehrer nicht. Es sind aus dieser Anfangszeit Evelyn Richters wenig fotografische Erzeugnisse erhalten, höchstwahrscheinlich bedingt durch die zu dieser Zeit vorherrschende Materialknappheit. Eine *Einsame Weide* (Abb. 21), als Schattenriss vor dramatischem Himmel schließt an die Kunstfotografie im Stile der Pictorialisten an.<sup>145</sup> Pan Walther gehörte zu den großen Porträtisten in Dresden, neben Franz Fiedler (Pan Walthers Lehrer), den Evelyn Richter ebenfalls zu Konsultationen aufsuchte. Fiedlers Forderungen an ein Porträt waren die des „Beseelens des Motivs“ und die der „Ähnlichkeit“: die Gesichtsformen sollten klar heraus gezeichnet werden: „[D]ie Beleuchtung [dient] nur zur Erzeugung von Lichteffekten, so geht es meist auf die Kosten der Ähnlichkeit.“<sup>146</sup> Das heißt: es gibt keine Universalbeleuchtung, keine verweichlichende Lichtführung, auch bei Walther nicht. „Walther geht stets vom Menschen aus, den er darstellen will. So entstehen keine kühlsachlichen und an der Oberfläche bleibenden Bildnisse. [...] Seine Aufnahmen sind kraftvolle Porträts, aus denen heraus der dargestellte Mensch den Beschauer anspricht.“<sup>147</sup> Frühe Bildnisse Evelyn Richters zeigen die Einflüsse der „altmeisterlichen“ Darstellungsweise, als auch jener der in zeitgenössischen Fachzeitschriften propagierten Fotografie, die ebenfalls diese Art der Abbildung vertrat. In der Fotografie des Malers Jürgen Böttcher, welche Evelyn Richter um 1953 angefertigt hat (Abb. 22), ist klar eine ähnliche Porträtauffassung wie die eines Pan Walther zu sehen (Abb. 23), sowohl was den Bildausschnitt, als auch was die Lichtführung betrifft. Das Porträt Böttchers beschneidet Richter anschließend noch extrem (Abb. 24), und erst dieser Abzug wird von ihr für Ausstellungen freigegeben. Neben der

---

143 Inga Knölke, Evelyn Richter, in: Ulrich Domröse (Hrsg.), Ulrich Domröse (Hrsg.), Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945 (Kat. Ausst. Martin-Gropius-Bau, Berlin September 1997 – Januar 1998), Berlin 1997, S. 173.

144 Ebd.

145 Derenthal 1992, S. 6.

146 Franz Fiedler zit. n. Derenthal 1992, S. 7.

147 Ebd.

Beschneidung versuchte sich die junge Fotografin auch an Mehrfachbelichtungen (**Abb. 25**). Ihr dürften ähnliche Montagen und mehrfache Belichtungen wie die des Fotografen Edmund Kesting<sup>148</sup> untergekommen sein (**Abb. 26**).<sup>149</sup>

Nachdem Evelyn Richter ihre Gehilfenprüfung im Atelier der Nachfolge Pan Walthers gemacht hatte, schrieb sie sich 1953 an der Hochschule für Graphik und Buchkunst in Leipzig ein. In Kurt Massloff hatte Evelyn Richter in der HGB einen Direktor, der die Doktrin des sozialistischen Realismus vertrat, ebenso wie im Dozenten für Kunstgeschichte, Kurt Magritz. „Vom Rektorat wurde eine vorkursartige Schulung für alle Klassen mit Naturstudium, Kompositionslehre, Mal- und Zeichenunterricht eingeführt, die, im Unterschied zum Bauhaus, Medienunterschiede verwischte und die Ausbildung handwerklicher Fertigkeiten für Maler begünstigte.“<sup>150</sup> Durch das Nachstellen sowjetischer Gemälde und klassischer Szenen der Literatur strebte Massloff am ehesten eine Malakademie nach sowjetischem Vorbild an.<sup>151</sup>

Der Leiter der Fotoklasse, Johannes Widmann, zeigte wenig Interesse an einem geregelten Vorlesungsbetrieb, und so konnten die Studenten und ihr Lehrender leicht durch „formalistische Experimente“ in prekäre Situationen geraten. Es wurden in der Fotoklasse vier Themenbereiche unterrichtet: Porträtfotografie, Werbung, wissenschaftliche Dokumentation und Reportage.<sup>152</sup> Evelyn Richter knüpft in ihrer Arbeit wenig an den klassischen Pathos der Aufbaufotografie der Nachkriegszeit an. Ihre **Männer im Baugerüst (Abb. 27)** ist ein Beispiel für diese wenig heroisierende Fotografie, die eher an Arno Fischers Fotografien der gleichen Zeit denken lässt (**Abb. 28**). Sie stellt ihre Bilder auch in keinen historischen Kontext, wie Richard Peter sen. es tat (**Abb. 29**). Um 1954 entsteht die Porträtreihe einer Kommilitonen Richters, Ursula Arnold (**Abb. 30 a-f**). Im Sinne des sozialistischen Realismus galt diese bereits als formalistische Spielerei. Hier ist im Gegensatz zum „offiziellen“ Bild Leipziger Studenten (**Abb. 31**) die Tätigkeit der Künstlerin, ihr Handwerk, in keinster Weise angedeutet. Weder ihr Umfeld, noch ihre künstlerischen Schöpfungen sind zu sehen, stattdessen sind die Schatteneffekte und die extrem artikulierte Beleuchtung auffallend, welche

---

148 **Edmund Kesting**: Maler, Grafiker und Fotograf (\* 27. Juli 1892, † 21. Oktober 1970). Ab ca. 1925 intensivere Beschäftigung mit Fotografie, seit 1948 Leiter der Fotografie-Klasse in der Hochschule Berlin Weißensee, 1953 fristlose Entlassung im Zuge der „Formalismus-Debatte“. Deutsches Historisches Museum, [http://www.dhm.de/ausstellungen/endeanf/kesting\\_bio.html](http://www.dhm.de/ausstellungen/endeanf/kesting_bio.html), Stand: 2.9.2012.

149 Derenthal 1992, S. 6 f.

150 Derenthal 1992, S. 8.

151 Ebd.

152 Jeanette Stoschek, Bilder im eigenen Auftrag. Eine Annäherung an das fotografische Werk Evelyn Richters, in: Hans-Werner Schmidt (Hrsg.), Evelyn Richter. Rückblick, Konzepte, Fragmente (Kat. Ausst. Museum der Bildenden Künste Leipzig, 2005), Leipzig 2005, S. 16.

Evelyn Richter bei dieser Porträtserie einsetzt, auch der Anschnitt ist mehr als unkonventionell. Sowohl Hintergrund, als auch das „Modell“ setzt sie ungewohnt in Szene, ihr Interesse an der formalen Komposition tritt in den Vordergrund. Vielleicht waren es die Folgen solcher oder ähnlicher Versuche Evelyn Richters, welche 1956 zu ihrer Exmatrikulation führen. Ihr eigener Drang nach anderen Wegen, sowie die Eindrücke der 1955 in Westberlin gezeigten Ausstellung „Family of Man“, boten sicherlich die „idealen“ Voraussetzungen, „mit den erlernten malerischen Verfahren zu brechen, die 'Linie, mit der man großgeworden ist, zu kappen.“<sup>153</sup>

### 3.1.1. *action fotografie* und die Formalismus-Debatte

Mitte der 1950er Jahre war die Fotografie noch immer entweder Teil der „bildmäßigen Fotografie“ – also psychologisierend den „heimatkünstelnden Traditionen des schönen deutschen Lichtbildes verbunden“,<sup>154</sup> oder sie gehörte der journalistisch agitatorischen Pressearbeit an. Als selbstständige künstlerische Ausdrucksform war die Fotografie im Plan der damaligen Kulturpolitik nicht vorgesehen. „Wer immer mit der Kamera professionell arbeiten und veröffentlichen will, muß sich zwischen dem angewandten Bereich und der Presse entscheiden, aber selbstverständlich ist gerade die Pressephotographie als ideologisches Machtinstrument der Partei besonderen Reglementierungen ausgesetzt.“<sup>155</sup> Die künstlerische Fotografielandschaft der DDR hatte keine Kenntnis über die zeitgenössischen Kunstströmungen des westlichen Auslands, besonders seit dem Mauerbau 1961. Natürlich waren vereinzelt Bücher, Magazine, oder Steichens Ausstellung „Family of Man“ zugänglich und bekannt, wo man Fotografien im Stile der Magnum-Fotografen sehen konnte, auch Otto Steinerts *subjektive fotografie* wurde wahrgenommen. „Doch die wenigen Bücher, Zeitschriftenartikel und Fernsehsendungen waren so zufällig, daß sie nicht selten eher der Verunsicherung als einer wirklichen Orientierung dienten.“<sup>156</sup>

Auch zur Fotografiegeschichte gab es nur schwer Zugang. Neuere und auch ältere Publikationen waren nicht leicht erhältlich. Dieses Vakuum im Bereich der Kenntnis von fotografischer Vergangenheit und Stilrichtungen jenseits des sozialistischen Realismus führte zu einer eingeleistigt erzählenden Fotografie bis in die 1970er

---

153 Evelyn Richter zit. n. Derenthal 1992, S. 10.

154 Ulrich Domröse in: Staatliche Galerie Moritzburg 1992, S. 11.

155 Ulrich Domröse (Hrsg.), Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945 (Kat. Ausst. Martin-Gropius-Bau, Berlin September 1997 – Januar 1998), Berlin 1997, S. 29.

156 Ulrich Domröse (Hrsg.), Nichts ist so einfach wie es scheint. Ostdeutsche Photographie 1945-1989 (Kat. Ausst. Berlinische Galerie, Berlin 1992), Berlin 1992, S. 11.

Jahre hinein. Doch mit Persönlichkeiten wie Ursula Arnold, Arno Fischer oder Evelyn Richter bestanden Positionen, die der „*Verklärung von Wirklichkeit widerstanden*.“<sup>157</sup>

In diesem Klima entstehen die Arbeiten von Evelyn Richter. Sie war Teil einer Gruppe von Fotografen, die sich unter dem Namen *action fotografie* zusammenfanden, deren Ziel die „*wahre Fotografie*“ war, der „*dokumentarische Ansatz wird verbunden mit einer individuellen Sichtweise*.“<sup>158</sup> Die Mitglieder verfassten weder ein Manifest, „*noch verband sie eine gemeinsame künstlerische Richtung oder eine einheitliche Vorstellung von Fotografie*.“<sup>159</sup> Vorbilder wurden jenseits der eigenen Landesgrenzen gesehen, die Agentur Magnum spielte dabei eine prägende Rolle. „*Der von ihr vertretene Stil der Life-Fotografie, die Suche nach dem authentischen Wirklichkeitsausschnitt und das Fotografieren in Schwarzweiß, waren vorbildhaft*.“<sup>160</sup> In selbst organisierten Ausstellungen versuchte die Gruppe jene Art von Fotografie öffentlich zu machen, die ihrem Anspruch einer inhaltlich wahrhaftigen und formal lebendigen Fotografie gerecht wurde.<sup>161</sup> „*Action kommt von agere – das heißt handeln, bewegen. In der Fotografie bewegte sich in dem letzten Jahrzehnt nichts*“<sup>162</sup> ist die Beschreibung der Lage eines der Gründungsmitglieder.

Seit 1951 bekam auch die Fotografie die mit der Gründung der DDR einhergehende Vereinnahmung der Medien durch die SED und ihren Einsatz als „ideologische Waffe“ zu spüren. 1951 fand die sogenannte Formalismus-Debatte ihren Höhepunkt<sup>163</sup>. Der Staat hatte deutlich gemacht, dass die Fotografie wie die weiteren Künste auch erzieherische Aufgaben zu erfüllen hatte.<sup>164</sup>

---

<sup>157</sup> Domröse 1992, S. 12.

<sup>158</sup> Schmidt 2005, S. 17.

<sup>159</sup> Stoschek 2011, S. 104.

<sup>160</sup> Ebd. S. 106.

<sup>161</sup> Domröse 1992, S. 12.

<sup>162</sup> Kurt H. Hartmann zit. n. Ulrich Domröse, *action fotografie*, in: Staatliche Galerie Moritzburg (Hrsg.), Evelyn Richter. Zwischenbilanz. Photographien aus den Jahren 1950-1989 (Kat. Ausst. Staatliche Galerie Moritzburg Halle und Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig 1993), Halle 1992, S. 11.

<sup>163</sup> Die sogenannte *Formalismus-Debatte* begann bereits ein Jahr vor der Gründung der DDR, die in etwa die folgenden fünf Jahre den kunstpolitischen Diskurs beherrschen und in Folge wie ein Schatten über das Land sollte. 1948 fand diese ihren Auftakt in dem Abhandlung im Zuge der Täglichen Rundschau über formalistische Tendenzen in der Malerei. Durch diesen Artikel brachte die SMAD den in der Sowjetunion von Andrej Schdanow geführten Kampf gegen den Formalismus in die DDR. Ein weiterer Artikel, 1951 unter dem Pseudonym N. Orlow veröffentlicht (über den wahren Verfasser wird spekuliert, das Russische des Namens soll verdeutlichen, dass der Verfasser mit den Ansichten den Standpunkt der SMAD vertrete), übte äußerst abwertend Kritik an einem Abweichen vom Kanon realistischer Kunst in der DDR. Matthias Judt (Hrsg.), *DDR-Geschichte in Dokumenten. Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse*, Berlin 1998, S. 295.

<sup>164</sup> Domröse 1992 b, S. 10.

Im Oktober 1951 verkündete Walter Ulbricht in einer Rede vor der Volkskammer: „Wir wollen in unseren Kunstschulen keine abstrakten Bilder mehr sehen. Wir brauchen weder die Bilder von Mondlandschaften noch von faulen Fischen und ähnliches. Es ist höchste Zeit, an den Kunsthochschulen einen entschiedenen Kampf gegen den Formalismus und Kosmopolitismus zu führen und gründlicher als bisher die Geschichte der Kunst vom Standpunkt des historischen Materialismus zu studieren. Die Grau-in-Grau-Malerei, die der Ausdruck des kapitalistischen Niedergangs ist, steht in schroffstem Widerspruch zum neuen Leben in der Deutschen Demokratischen Republik.“<sup>165</sup> Gleich einer Kampfansage an Kunst, die nicht in das politische Programm der SED passte, folgten Vorgaben und damit verbundene unveränderbare Gestaltungsgrundsätze. Leicht konnte man sich durch einen Verstoß gegen diese Vorgaben Misstrauen und in Folge auch Ablehnung zuziehen – allein ein Porträt im Quer- statt im Hochformat konnte schon ausreichen. Ab 1953 begann auch für die Fotografie die Formalismus-Debatte mit aller Schärfe. In einem Artikel wurden die Vorstellungen der geforderten Kunst erklärt: „Realismus, das ist deshalb das lachende fröhliche Leben, das ist unsere stolze Jugend, das sind unsere schaffenden Menschen und das ist unsere schöne deutsche Heimat. Abstrakte, formale Bildkompositionen, die nichts erkennen lassen, und die nur falsche Gefühlsduselei erzeugen, Kitschfotografie alten Stils, heißen Isolierung vom Volk, bedeuten objektive Hilfe für den Imperialismus.“<sup>166</sup>

Aus diesem Kunstklima heraus formierte sich 1956 die Gruppe **action fotografie**. Es schlossen sich in Leipzig meist junge Leute zusammen, um „über das Herkömmliche hinaus ..., neue Wege der Bildgestaltung zu finden.“<sup>167</sup> Wie Eingangs schon erwähnt, gehörte auch Evelyn Richter zu den Mitgliedern dieser Gruppe, die gemeinsam einen Weg suchten, ihre abweichenden Vorstellungen und die daraus hervorgehenden fotografischen Resultate öffentlich bekannt zu machen. Bis zu diesem Zeitpunkt konnten diese Fotografien alltäglicher Szenen, oder die Ergebnisse fototechnischer Experimente nur im privaten Kreis gezeigt und besprochen werden. Das bereits im Namen zum tragen kommende Anliegen der Mitglieder sollte nun, durch die Stärkung der Gruppe, eine Gegenposition mittels Ausstellungsarbeit stark machen. Zwar wurde kein Manifest verfasst, doch neben den (weit gefassten) Absichtserklärungen wurde beschlossen, dass sich jedes Mitglied der Gruppe dazu verpflichten musste, an

---

<sup>165</sup> Walter Ulbricht zit. n. Andreas Trampe in: Matthias Judt (Hrsg.), DDR-Geschichte in Dokumenten. Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse, Berlin 1998, S. 297.

<sup>166</sup> Ernst Nitsche zit. n. Ulrich Domröse 1992 a, S. 11.

<sup>167</sup> Ebd.

der jährlich stattfindenden Gruppenausstellung teilzunehmen, ebenso Pflicht war die Bezeichnung **action fotografie** hinter dem Namen des Autors.<sup>168</sup>

Die zuständige Institution für Fotografen bildete der **Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands**, innerhalb dessen Strukturen musste sich die Gruppe bewegen. Der Kulturbund stellte eine Forderung an die Fotografen-Vereinigung **action fotografie**, die der Zielsetzung der damaligen Kulturpolitik entsprach: Es sollten sowohl in die Gruppe, als auch in deren Ausstellungen Amateure mit einbezogen werden; hier zeigten sich die Forderungen des späteren Bitterfelder Weges. Bei der ersten Ausstellung der Gruppe 1953 waren die Amateure allerdings nur schwach vertreten und nahmen nur sporadisch an den Gruppenaktivitäten teil. Bei der Abnahme der Ausstellung durch die zuständige Kommission kam man zum Entschluss, dass man den zur Präsentation vorgeschlagenen Inhalt der Öffentlichkeit so nicht zumuten konnte. Als eine Art Kompromiss wurden deshalb 16 der 116 Werke in einer eigenen Abteilung mit der Bezeichnung „stehen zur Diskussion“ gezeigt – sämtliche dieser „disqualifizierten“ Arbeiten stammten vom Gruppenkern. Bei diesen Bildern war entweder gegen technisches Experimentieren oder gegen Formales Einspruch erhoben worden, die Arbeiten waren von vornherein dem Verdacht des Formalismus ausgesetzt. Trotz – oder gerade wegen – dieser Reglementierung fand die Ausstellung ein enormes Echo – und zwar ein positives. Doch trotz des anfänglichen Erfolges kam es im Laufe der weiteren anderthalb Jahren durch bürokratische Hemmnisse, administrative Eingriffe, die Eingriffe der Abnahmekommission und der damit verbundenen Unlust und Demotivation der Gruppenmitglieder zur baldigen Auflösung der **action fotografie**. Berthold Beiler formuliert in seiner Kritik zu einer der letzten Ausstellungen der Gruppe 1957 den Grund, weshalb zum vernachlässigten Engagement nun auch bald die Angst, sich ideologisch verdächtig zu machen, kam: „[...] *Es genügt nicht 'in action' zu sein, man muß vielmehr fragen: action wofür, und dieses wofür ist nie und nimmer das technisch bessere Foto als Selbstzweck, ist auch nicht die Bildaussage im allgemeinen, sondern ist das Foto, das mithilft, an seiner Stelle das Weltbild des sozialistischen Menschen zu formen.*“<sup>169</sup> Nach einer weiteren Ausstellung 1958 hörte die Gruppe **action fotografie** auf zu bestehen.<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> Domröse 1992 a, S. 13.

<sup>169</sup> Berthold Beiler zit. n. Domröse 1992 b, S. 15.

<sup>170</sup> Domröse 1992 a, S. 13 ff.

### 3.1.2. Das scheinbar Nebensächliche

Nach der Zeit an der HGB, die Evelyn Richter als „*obskures Institut*“<sup>171</sup> bezeichnet, wollte sie sich in ihrer Fotografie endlich der realen Welt zuwenden. Im Zuge der Ausbildung an der Hochschule war man immer im Inneren des Gebäudes geblieben, denn: „*in der HGB war man nicht auf den Realitätssinn bezogen, wir haben nur innerhalb der Schule fotografiert. Draußen ging nicht, denn man wollte keine Trümmer sehen. Es war ein gewaltsames positiv sehen, ein Zwangsoptimismus.*“<sup>172</sup> In der Schule war es nur heimlich möglich, „Experimente“ auszuführen, denn alles, was leicht verfremdet wirkte oder grafisch ausdrucksvoller war, wurde sogleich als formalistisch verschrien, so wie etwa jene Porträts, die Richter von ihren KommilitonInnen anfertigte. In Folge traf sie ihre Exmatrikulation nicht schwer, nachdem ihr aufgrund ihrer bürgerlichen Herkunft das Leistungsstipendium abgesprochen, und der von ihr beantragte Urlaub in einen Hochschulausschluss umgewandelt wurde.

Finanziell halten konnte sie sich nach dem Abgang von der HGB durch einen Entwicklungsauftrag, den sie vom VEB Fotochemische Werke erhalten hatte. Was sie jedoch wirklich wollte, eine beobachtende Fotografie im Stile der Life-Fotografie, konnte sie hier und im Zuge weiterer Reportagen und Werbefotografien (noch) nicht umsetzen. „*Mit Photographie Geld zu verdienen, schien mir eine Katastrophe zu sein, zu meinem Anspruch, und das habe ich ja auch erfahren.*“<sup>173</sup> Wie auch Arno Fischer beschloss Evelyn Richter, hauptsächlich aufgrund der niedrigen Lebenshaltungskosten, in der DDR zu bleiben und nicht in den Westen zu gehen – zu diesem Zeitpunkt war das Überqueren der Grenze ja noch möglich. So konnte sie auch Steichens Ausstellung „*Family of Man*“ besuchen, welche bei ihr einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen sollte, ebenso wie Ausgaben der Zeitschrift **Magnum**. Auch Otto Steinerts **subjektive fotografie** blieb ihr nicht unbekannt. Den ersten Erfolg mit ihrer Arbeit konnte Richter (eher unerwartet) 1956 verbuchen, als sie mit einer ihrer Fotografien bei den Weltfestspielen der Jugend in Moskau den ersten Preis der Juryausstellung erhielt.<sup>174</sup>

Doch ein tatsächlicher Umbruch in ihrer Arbeit macht sich erst nach einer technischen Panne bemerkbar: Während des Fotografierens fiel ihre Mittelformatkamera aus, und sie musste zwangsläufig auf eine Kleinbildkamera ausweichen.

---

171 Evelyn Richter zit. n. Andreas Krase, Evelyn Richter. Bemerkungen zu Leben und Werk, in: Staatliche Galerie Moritzburg (Hrsg.), Evelyn Richter. Zwischenbilanz. Photographien aus den Jahren 1950-1989 (Kat. Ausst. Staatliche Galerie Moritzburg Halle und Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig 1993), Halle 1992, S. 18.

172 Evelyn Richter in: Audienzen. Strategien der Selbstbehauptung. Ein Film von Tina Bara und Barbara Metselaar, © faro-film 2007.

173 Evelyn Richter zit. n. Krase 1992, S. 18.

174 Krase 1992, S. 18 ff.

„Das gestaltete, inszenierte Einzelbild ist nicht mehr ihre Intention, die Fotografierten werden nicht dirigiert, sondern unbemerkt beobachtet.“<sup>175</sup> Durch diese Vorgehensweise kam kein offener, kein direkter Kontakt mit den Fotografierten mehr zustande, mit der Kleinbildkamera war ein rascheres und unbemerkbares Arbeiten möglich. Evelyn Richter wählte von nun an einzelne Bilder des Alltags aus und machte sie sichtbar.<sup>176</sup> „Durch diese Kamera sah sich Evelyn Richter in die Lage versetzt, ihre schrittweise Entfernung vom malerisch inszenierten Einzelbild zu vollenden. Intuitives, gelegentlich temperamentvolles Agieren mit der Kamera wurde seitdem zur Photographierweise Evelyn Richters: [...] Im scheinbar nebensächlichen Geschehen wurde der Augenblick als Sinnbild von Zuständen begriffen, erschloß sich Zeitgeschichte.“<sup>177</sup>

„Jede historische Epoche hat ihre eigenen künstlerischen Ausdrucksformen, die dem politischen Charakter der Zeit, ihrem Denken und ihrem Geschmack entsprechen. Geschmack ist kein unerklärbarer Ausdruck der menschlichen Natur. Er bildet sich vielmehr an den Lebensbedingungen aus, die auch die Sozialstruktur in jeder Phase ihrer Entwicklung prägen.“<sup>178</sup> Hiermit weist Gisèle Freund darauf hin, dass jede Gesellschaft durch ihre eigenen Traditionen bestimmte künstlerische Ausdrucksformen erzeugt, die ihre Zeit widerspiegeln. In der Zeit von Evelyn Richter oder Arno Fischer ist diese Ausdrucksform die der subjektiven Dokumentarfotografie. Es gab nichts schönes zu fotografieren, dennoch wollte man das zeigen, was einen umgab, was real war. „Richter ist eine subjektive Beobachterin, sie will Fragen aufwerfen und Emotionen wecken.“<sup>179</sup> Diesem Willen des beobachtenden, subjektiv-dokumentarischen Blickes wurde der propagandistische Blick der Pressefotografie entgegengesetzt, dessen Wirkungsweise Stefan Wolle 1997 darlegt: „In der sozialistischen Gesellschaft herrschten Schönheit, Harmonie, Sauberkeit, Ordnung und Geborgenheit.“<sup>180</sup> Für jede Gruppe der Gesellschaft gab es zu diesem Zweck eine Art Ikonographie: Der ernste und entschlossen dreinblickende Grenzsoldat, der pflichtbewusst seiner Arbeit nachgeht, der Wissenschaftler im weißen Kittel inklusive Arbeitsmaterialien (**Abb. 34**), die glücklich strahlende Bäuerin bei

---

175 Schmidt 2005, S. 18.

176 Ebd.

177 Kruse 1992, S. 20.

178 Gisèle Freund, Photographie und Gesellschaft, Hamburg 1979, S. 5.

179 Jeannette Stoschek, Evelyn Richters Beobachtungen mit der Kamera, in: Wolfgang Hesse (Hrsg.), Mensch! Photographien aus Dresdner Sammlungen (Kat. Ausst. Kupferstich-Kabinet, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2006), Marburg 2006, S. 201.

180 Stefan Wolle, Die Diktatur der schönen Bilder. Zur politischen Ikonographie der SED-Diktatur, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.), Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870 - 1970 (Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1997), Köln 1997, S. 174.

der Ernte (**Abb. 35**), der Arbeiter in hochgekrempelem Hemd mit Schaufel oder Presslufthammer, die begeistert jubelnden Besucher des Parteitages – um nur einen kleinen Teil der politische Ikonographie der DDR zu nennen. „*Ich liebe euch doch alle!*“<sup>181</sup> wird durch Stasi-Chef Erich Mielke zu einem geflügelten Begriff – und traf mit dieser Aussage unbewusst den geheimen Nerv der Dinge: „*In der DDR herrschte die Diktatur der Liebe. Die Obrigkeit nahm den Platz des liebenden und strafenden Vaters ein. Die Untertanen befanden sich im Zustand unmündiger Kinder.*“<sup>182</sup>

Die fotografisch-künstlerische Ausdrucksform der DDR war (zu Beginn) jene des Fotojournalismus – in unterschiedlichster Weise eingesetzt, bzw. mit unterschiedlicher Aussagekraft behaftet, wie zuvor erläutert. Dieser Sehweise stellten sich die in dieser Arbeit behandelten Fotografinnen entgegen. Mit einer die Wirklichkeit beobachtenden Fotografie, wie die einer Evelyn Richter. Sie gehört zu jener Gruppe Fotografinnen, welche eine „*unerbittliche Schilderung des sozialistischen Alltags*“<sup>183</sup> abgaben. Ihre Fotografien zeigten weniger den Menschen in einzelnen Porträts isoliert, „*sondern als Handelnde, meist in ihrem beruflichen Umfeld [...] Oft muss sich das Individuum in einer tristen Arbeitswelt behaupten, wie die gesichtslose Pförtnerin im Rathaus Leipzig (ca. 1975) aus einer Serie, in der Richter arbeitende Frauen porträtierte.*“<sup>184</sup> (**Abb. 36**)

Richter untersuchte in ihren Bildern konsequent die sozialen Bedingungen und Bezüge des Alltags, „*die das politische Selbstbild der DDR und die Vorstellungen von menschlichen Lebens- und Arbeitsbedingungen konterkarieren.*“<sup>185</sup> Mit ihrer Arbeit folgte sie Henri Cartier-Bressons Anweisung: „*Unsere Aufgabe besteht darin, mit Hilfe des Skizzenblocks, den unsere Kamera darstellt, die Wirklichkeit zu beobachten und festzuhalten, nicht aber daran herumzumanipulieren.*“<sup>186</sup> Ähnlich wie Cartier-Bresson stellte Richter den Anspruch an eine Fotografie, den Inhalt mit der Form in Bezug zu setzen.<sup>187</sup> Cartier-Bresson: „*Damit ein Sujet mit seiner ganzen Intensität zur Geltung kommt, muß das Formale mit aller Entschiedenheit geklärt sein.*“<sup>188</sup>

Mittels ihrer Technik hat die Fotografie die Möglichkeit, die äußere Wirklichkeit exakt wiederzugeben und ihr dadurch einen dokumentarischen Charakter zu

---

181 <http://www.zeit.de/2007/47/A-Mielke>, Stand: 14.1.2013.

182 Wölle 1997, S. 176.

183 Ursula Peters und Roland Prügel, Das Erbe des Kritischen Realismus in Ost und West, in: Stephanie Barron (Hrsg.)/Sabine Eckmann (Hrsg.), Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89, Köln 2009, S. 71.

184 Peters/Prügel 2009, S. 73 f.

185 Stoschek 2006, S. 200.

186 Henri Cartier-Bresson, Der entscheidende Augenblick, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), Theorie der Fotografie III. 1945-1980, München 1983, S. 80.

187 „*Der Inhalt benötigt immer die ihm entsprechende Form.*“ Evelyn Richter in: Audienzen. Strategien der Selbstbehauptung, 2007.

188 Cartier-Bresson 1983, S. 80.

verleihen. Sie ist im Stande, durch ihr technisches Verfahren genau und unbestechlich eine Abbildung des sozialen Lebens zu liefern. Doch weit mehr als jedes andere Reproduktionsmittel ist die Fotografie auch dazu geeignet, *„die Wünsche und Bedürfnisse der herrschenden Klassen zum Ausdruck zu bringen und das soziale Geschehen aus ihrer Sicht zu interpretieren.“*<sup>189</sup> Zu viele propagandistisch gelenkte Kameras zeigten in Illustrierten ein Bild, das schöngefärbt war – bei der das Formale dazu genutzt wurde, um die Intensität, bzw. die Aussage zu übersteigern oder damit überhaupt eine Aussage zu tätigen. Diese Fotografien waren zwar ebenfalls Ausschnitte aus der Wirklichkeit – doch aus einer anderen Intention heraus, auf eine andere Wirkung hin abgezielt und bewusst agitatorisch eingesetzt. *„Die Fotografie ist nur scheinbar ein einfaches Metier; als vielseitiger und mehrdeutiger Prozeß bietet es denen, die es betreiben, nur einen gemeinsamen Nenner: das Instrument. Was aus diesem Aufnahmegerät herauskommt, entgeht nicht den ökonomischen Zwängen einer Welt der Verschwendung, entkommt nicht ihren ständig zunehmenden Spannungen und ökonomischen Konsequenzen.“*<sup>190</sup>

Ihre Auftragsarbeit konnte Evelyn Richter zwar ernähren, doch es war ihr nicht möglich, ihre eigenen Beobachtungen und das, was sie tatsächlich bewegte, fotografisch umzusetzen. Ein Thema, mit dem sich Richter insbesondere beschäftigte, war jenes der Frauen, der Arbeiterinnen. Von Gesetz und Politik ausgezeichnet und zu Heldinnen der Produktion hochstilisiert, führten sie in Wahrheit ein hartes Leben. Zwischen veralteten Maschinen und in kargen Verhältnissen mussten sie sich ihr täglich Brot verdienen. Aufgrund dessen war es auch nicht einfach, eine Fotografierlaubnis in Fabriken oder Kombinat zu erlangen, was Richter schlussendlich doch gelang: in einer Art Langzeitprojekt begleitete, beobachtete und fotografierte sie die Arbeiterinnen 1960 in einer Druckerei bei ihren Tätigkeiten. Diese Arbeit war keine Pressefotografie, sondern eine Beobachtung von Menschen in ihrem sozialen Umfeld, wie sie später auch grundlegend zu Richters Interessen gehören sollte (*„Mich hat der psychologische Aspekt immer schon interessiert, menschliche Problematik. Dann interessierte mich die Arbeit selbst, das geistige Umfeld, zwischenmenschliche Beziehungen.“*<sup>191</sup>). Diese Arbeitsweise erinnert stark an Arno Fischer. Und genauso, wie sein Buchprojekt nicht

---

<sup>189</sup> Freund 1979, S. 6.

<sup>190</sup> Cartier-Bresson 1983, S. 82 f.

<sup>191</sup> Evelyn Richter in: Gabriele Muschter (Hrsg.), DDR Frauen fotografieren. Lexikon und Anthologie, Berlin 1989, S. 114.

realisiert werden konnte, konnten Evelyn Richters Fotografien von Frauen in der DDR – nachdem die Mauer aufgestellt wurde – nicht publiziert werden.<sup>192</sup>

Mit der Serie der Arbeiterinnen, welche in Folge entsteht (**Abb. 37-39**), liegen keine Bilder vor, die auf eine Schockwirkung aufgrund ihres Bildinhaltes auf den Betrachter abzielen, oder die Mitleid erzeugen sollen, wie es etwa Dorothea Lange bei ihrer fotografischen Arbeit für die Resettlement Administration im Sinn hatte.<sup>193</sup> Evelyn Richter wollte kein Mitleid erregen. Sie wollte durch die Kamera ihren Blick auf die Welt, in der sie lebt, anderen eröffnen. Die Tragweite der abgebildeten Situation macht sich erst beim zweiten Blick erkenntlich – wer bereit zu sehen ist, sieht, was Richter zeigen wollte, der versteht die Aussage dieser schwarzweiß Fotografien. Einer der wichtigsten Grundsätze Evelyn Richters war die Ausgewogenheit von Inhalt und Form. „*Der Inhalt benötigt immer die ihm entsprechende Form. Die, die den Inhalt nicht kapiert, die haben wenigstens eine Form.*“<sup>194</sup> Hier „kapiert“ man: Die Frau ist Teil der Maschinenwelt geworden, die sie umgibt. Sie lebt und arbeitet mit ihr, für sie. Die Frau taucht fast schon wie nebensächlich auf den Fotografien auf. **Abb. 37** (*An der Linotype*, ND-Druckerei, Berlin, um 1960) zeigt die Frau zwar schon etwas an den Rand gerückt, doch die Maschine die sie bedient, ist beinahe Format füllend. Der Mensch wird eingegliedert in das formale Konstrukt des mechanischen Apparates. Auf **Abb. 38** (*An der Stanze*, Dessau, um 1969) ist auf den ersten Blick gar kein Mensch zu sehen, es scheint ein fotografisches Suchbild zu sein. Doch dann wird die Frau sichtbar, die gerade einen der Knöpfe an der Maschine betätigt. Sie ist fast gänzlich in das Formen- und Farbenmuster der Maschinenkonstruktion eingefügt, die industrielle Arbeitskraft verschluckt die menschliche. Ohne Ton und in schwarzweiß wird die Kraft und der Lärm, der von dem Apparat ausgehen muss, spürbar: durch die Größenverhältnisse, als auch durch die Bewegungsspuren, die sich links unterhalb der Bildmitte über die Fläche ziehen. Es ist nicht klar, ob diese im Labor entstanden sind, oder ob es sich um tatsächliche Bewegungsspuren handelt. Doch für die Aussage der Fotografie ist dies unerheblich, verursacht der Grauschleier auf jeden Fall eine Art der Integration der Frau in die maschinelle Welt der Industrie. Kompositorisch ist die raffinierte Einbindung der Person in den industriellen Umraum bestimmend – für dieses überlegt fotografierte und komponierte Bild. Auf dieser integrierenden Bedeutungsebene ist

---

192 Kruse 1992, S. 20.

193 Vor ihrer Tätigkeit für die Resettlement Administration hatte Dorothea Lange in San Francisco ein Porträtatelier. Als sie voller Bestürzung die langen Schlangen der Obdachlosen und Arbeitssuchenden sah, fasste sie den Entschluss zu fotografieren, um in anderen auch das Mitgefühl zu wecken, welches sie selbst empfand. Beaumont Newhall, *Geschichte der Fotografie*. München 1998, S. 246.

194 Evelyn Richter in: *Audienzen. Strategien der Selbstbehauptung*, 2007.

es zweifelhaft, ob jene Art der Komposition positiv zu werten ist. Denn was hier vor Augen geführt wird, ist nicht nur eine Person am Arbeitsplatz. Es ist die Arbeitskraft der Frau, die tagtäglich verbraucht wird, eingebunden in das optische Gefüge der Fotografie zeigt sie gleichzeitig einen bitteren Sachverhalt, wie er in der DDR nicht von der Hand zu weisen ist: das was zählt, ist Arbeitskraft. Da werden auch so zierliche Wesen wie jene auf der Fotografie eingesetzt, um riesige, einschüchternde und veraltete Maschinen zu bedienen; Produktion ist alles. Die Maschine ist von so einnehmender Massivität, dass sie nahezu erschlagend wirkt und zum Hauptprotagonist der Fotografie wird. Bei dieser Reihe wird Evelyn Richters Interesse am Thema Mensch und Maschine deutlich erkenntlich: *„Für mich war interessant, einfach zur Selbstfindung – wie leben andere Menschen, wie leben Frauen oder wie verändert sich die Zeit. Außerdem interessierte mich das Problem Mensch und Maschine.“*<sup>195</sup>

Evelyn Richter begab sich hier in die Tradition der sozialdokumentarischen Fotografie wie etwa die eines Lewis Hine, indem sie missliche Arbeitsbedingungen – *überhaupt* missliche Umstände in ihrer Gesellschaft – fotografisch dokumentierte. Eine Fotografie als Dokument – das Authentische, welches der Fotografie innewohnt, gibt ihr das den Wert des Beweises? Dokument definiert sich laut Wörterbuch als *„Originales oder amtliches Schriftstück, das als Grundlage, Beweis oder Beleg dient – im weitesten Sinne auch alles Schriftliche, etwa Bücher und sonstige Informationsträger.“*<sup>196</sup> Sofern eine Fotografie in Bezug auf ein bestimmtes Thema nützliche Informationen enthält, ließe sich so jede Fotografie als Dokument betrachten, schlussfolgert Beaumont Newhall. Wie Evelyn Richter sich bewusst war, für wen sie Partei nahm, als sie in die Fabriken der DDR ging und Aufnahmen der Arbeiterinnen dort machte, war sich auch Lewis Hine bewusst, dass seine Fotos, die er zuerst von den in den USA ankommenden Einwanderer machte, in Folge von den Kindern, die unter den widrigsten Umständen in Fabriken arbeiteten, sehr wohl ein subjektives Zeugnis ablegten und eine Kritik an den Folgen des Wirtschaftssystems und den sozial Unterprivilegierten darstellten.<sup>197</sup>

*„Es sind Bilder gegen den Strich, bestürzend durch ihre existentielle Aussage und permanente Gegenwart“*<sup>198</sup> beschreibt Gabriele Muschter 1989 Evelyn Richters Fotografien und weist auch darauf hin, dass Frauen notgedrungen durch ihren Jahrhunderte

---

195 Evelyn Richter in: Muschter 1989, S. 114.

196 zit. n. Beaumont Newhall, Geschichte der Fotografie. München 1998, S. 243.

197 Newhall 1998, S. 243.

198 Muschter 1989, S. 10.

langen leidvollen Weg mehr Innerlichkeit entwickelt haben.<sup>199</sup> Ähnlich wie Evelyn Richter zeigt auch Barbara Köppe Arbeiterinnen bei ihren Tätigkeiten: **Frauen im Kosmetik-Kombinat** (1988, Abb. 40–42). Die Fotografin strebt bei ihrer Arbeit mit der Kamera nicht eine Imitation von Wirklichkeit an, „*sondern meine Interpretation von ihr*.“<sup>200</sup> Die Gesichter der abgebildeten Frauen sind verbraucht, gezeichnet von den Mühen der Arbeit und des Alltags. Schwer in Verbindung zu bringen mit einem Unternehmen, welches selbst doch Kosmetika erzeugt, erzählen die Fotografien vom vergangenen Traum der „*modernen Industriearbeiterin*“<sup>201</sup>, der schon lange ausgeträumt ist.

„*[W]ie leben andere Menschen, wie leben Frauen*“<sup>202</sup> – sie leben zwischen, beinahe schon *in* Maschinen, wie Evelyn Richter es uns zeigt. Sie leben im Dreck und zwischen den Spuren vergangener Moderne, und sie leben ermüdet in einem heruntergekommenem, mit Brettern getäfeltem Raum (Abb. 39). Hier sind keine Menschen verschlingenden Maschinen zu sehen, keine Dynamik der Arbeitswelt. Der Titel **Nachtschicht** gibt Hinweis auf die Uhrzeit. Trotz der nächtlichen Stunde und der hellen Beleuchtung, die von links in den Bildraum fällt, ist die erschöpfte Ruhe zu spüren. Eigentlich ein friedliches Bild, wäre da nicht die allzu schäbige Umgebung, in der die übermüdete Arbeiterin sich befindet, durch die eiserne Schräge zu ihrer Linken zusätzlich isoliert. Von der still beobachtenden Fotografin unwissentlich fotografiert, ist sie Teil der Arbeitswelt und des Alltags der DDR. Markant und dominant ist in der Bildmitte das Emblem des FDGB zu sehen, des **Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes**. Am 15. Juni 1945 gegründet, sollte er in erster Linie die Interessen der Werktätigen im Betrieb wahren, stellte jedoch nur ein weiteres Lenkungsorgan der SED dar, da die FDGB-Funktionäre zu einer großen Mehrheit auch SED-Mitglieder waren. Der FDGB stellte weiters eine der Massenorganisationen in der DDR dar (1986 hatte der FDGB 9,6 Mio. Mitglieder<sup>203</sup>). Wie alle Massenorganisationen in der DDR, die durch die SED gelenkt wurden, erfüllte der Gewerkschaftsbund eine spezielle Aufgabe: die Politik der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands in seine Zielgruppe zu transportieren, in die Arbeitnehmerschaft.<sup>204</sup>

In dieser Hinsicht wird ersichtlich, welche Aspekte Evelyn Richter mit ihrer Fotografie von der müden Arbeiterin an ihrem Arbeitsplatz unter dem Handschlag

---

199 Muschter 1989, S. 10.

200 Barbara Köppe in: Muschter 1989, S. 76.

201 Muschter 1989, S. 10.

202 Evelyn Richter in: Muschter 1989, S. 114.

203 [http://www.chronikderwende.de/lexikon/glossar/glossar\\_jsp/key=fdgb.html](http://www.chronikderwende.de/lexikon/glossar/glossar_jsp/key=fdgb.html), Stand: 2.11.2012.

204 Weber 2006, S. 53.

der Politik darstellen wollte. „Das 20. Jahrhundert ist für mich das Zeitalter der Analyse [...]“<sup>205</sup> sagt Evelyn Richter 1988. Mit „analytischen“ Bestandsaufnahmen wie diesen Fotografien der industriellen Veralterung in der DDR und den Menschen, die sich damit ab- und zurecht finden mussten, gab sie über Jahrzehnte hinweg eine Analyse ihrer Gesellschaft, ihrer Umgebung und den Beziehungen dazwischen ab. Ihre Bilder wirken ergreifend, ohne sentimental zu sein: „Ich möchte Berührungen schaffen. Berührungen im Sinne von Geistigkeit und Betroffenheit.“<sup>206</sup>

## 3.2. Helga Paris

### 3.2.1. Diva in Grau

„Diese Stadt war immer schwarz. In ihren schwarzen Mienen trug sie zur Schau, wie sie ernsten, erwachsenen, unzugänglichen Gründen und Schlüssen verhaftet sei, ständig: zueingangs und zugegen zwischen Gründen und Schlüssen. Zu dir herunter klagt sie, mit allem. Ihr Kargen wie ihr In-Gang-sein – verschwärzt, verpicht; verschmort ruhte ihr selbstisches Schwarz. Sie hatte nichts zu wollen. War das Erschöpfung, so gurgelte es doch gußeisenschwarz und -hart. Nichts von Erschöpfung. Sie hatte nichts zu melden.“<sup>207</sup>

Diesen Eindruck von Berlin schrieb Elke Erb auf, die in der im Süden Sachsen-Anhalts liegenden Stadt Halle an der Saale aufwuchs. Als Elfjährige war sie in eine Stadt gezogen, die stärker als andere Städte der DDR durch den Zweiten Weltkrieg beschädigt worden war. Elke Erb schreibt jene einleitenden Worte in dem 1991 erschienenen Bildband *Diva in Grau*, der Fotos von Helga Paris zeigt und gibt damit einen für die Stadt sehr markanten Eindruck ab. Schwärze ist hier – wie später auf Helga Paris' Fotografien noch zu sehen sein wird – durchaus zweideutig gemeint: Es ist Außen und Innen damit beschrieben. Der Band enthält nichts als Bilder, kein Wort des Herausgebers, keine Einleitung oder ein Vorwort – außer einem kurzen Nachwort beinhaltet das Buch ausschließlich Gedichte und Prosatexte von sechs Autoren, die jeder durch ihre Lebensgeschichte mit der Stadt Halle verbunden sind und die darin ihre Eindrücke und Erinnerungen schildern. Mehr ist nicht notwendig, denn die Bilder erklären sich von selbst. Vermutlich war auch das der Grund, warum Helga Paris' Versuche, ihre Fotografien der Stadt Halle mit ihren Bewohnern, seitens der Politik verhindert wurden. Die Ausstellung und die Publikation konnte sie erst

---

<sup>205</sup> Evelyn Richter in: Muschter 1989, S. 114.

<sup>206</sup> Evelyn Richter zit. n. Andreas Kruse 1992, S. 27.

<sup>207</sup> Elke Erb, Thronende Unterlegenheit, in: Jörg Kowalski (Hrsg.)/Dagmar Winklhofer (Hrsg.), *Diva in Grau*. Häuser und Gesichter in Halle. Fotografien von Helga Paris, Halle 1991, S. 16.

nach der Wende verwirklichen – zuvor waren ihre Bilder zu gefährlich – denn man sah darauf die Realität: auf diesen Fotos herrschten nicht „*Schönheit, Harmonie, Sauberkeit, Ordnung und Geborgenheit*.“<sup>208</sup>

Wie viele ihrer Kolleginnen schritt auch Helga Paris, geboren 1938 im pommerschen Gollnow, mit einem sozialdokumentarischen Anspruch ans Werk: „*im eigenen Auftrag, um zu dokumentieren, was ich für bewahrenswert hielt*.“<sup>209</sup> Eher zufällig stieß sie auf das durch den Krieg zerstörte und von Umweltverschmutzung stark geschädigte Halle an der Saale und entdeckte es als Motiv für sich. Die zu diesem Zeitpunkt schon etablierte Fotografin war schockiert von dem Zustand der Stadt, wie sie ihn zu Gesicht bekam; von den zerstörten Häusern und Straßen war sie gleichermaßen fasziniert, wie von dem morbiden Charme, der von ihnen ausging – und von den Menschen, die in und mit der Stadt lebten. Es war diese parallele Existenz der zerstörten Häuser, in denen sie dennoch eine Art Würde erkennen konnte, und der Bewohner, die mit den gegebenen Umständen zurecht kommen mussten. „*Sie konnte nicht aufhören, sie zu fotografieren. Sie wurde umgetrieben von der Frage, was diese Menschen veranlasste, die fortschreitende Zerstörung ihrer Existenzgrundlage widerspruchslos hinzunehmen*.“<sup>210</sup>

Helga Paris fotografierte zwischen 1983 und 1985 in Halle Häuser, die so porös wirken, dass man meinen könnte, sie würden beim geringsten Luftzug in sich zusammen fallen (**Abb. 43 und 44**). Doch betont Paris nicht den Zerfall als Hauptaugenmerk – der Titel *Diva in Grau* gibt einen Hinweis darauf: neben der weiblichen Konnotation des Begriffes „Diva“, stammt das Wort vor allem von dem lateinischen Begriff für das „Göttliche“ ab. Im heutigen Sprachgebrauch wird der Begriff „Diva“ auch für Künstlerinnen oder Schauspielerinnen verwendet. Somit verleiht Paris der Stadt mit ihrer Betitelung eine durchaus positive, eine stolze Bedeutung – denn Göttliches wird verehrt.

Die Häuser der Stadt erzählen von ihrer Geschichte, auch das mag Faszination auf die Fotografin ausgeübt haben – die Häuser haben Gesichter, von denen man ihre Erlebnisse ablesen kann. Es sind überwiegend leer gefegte Straßenzüge, Häuser-schluchten oder auch frontal gesehene Fassaden, die Helga Paris fotografierte. Dabei versuchte Paris, auf Distanz zu bleiben: „*Ich habe Halle fotografiert wie eine fremde Stadt in einem fremden Land – Versuch, alles, was ich wissen und verstehen könnte zu*

---

208 Wollé 1997, S. 174.

209 Helga Paris zit. n. Lindner 2004, S. 192.

210 Bernd Lindner 2004, S. 197 f.

*vergessen. So, als hätte ich beispielsweise in Rom fotografiert.*<sup>211</sup> Helga Paris arbeitete hier in gewohnter Weise, denn: schon immer fotografierte sie Menschen. In Halle interessierte sie der Charakter der Häuser ebenso wie die der Bewohner. Schon von Beginn ihrer Tätigkeit als Fotografin an waren ihre Fotos wenig spektakulär<sup>212</sup> – doch das machte sie nicht minder interessant. Wie viele ihrer Kollegen begann auch sie zunächst, ihr nahes Umfeld zu studieren und zu fotografieren: Kinder, Nachbarn, Freunde, das Leben auf der Straße. Anfänglich floss in ihre Fotos auch ihr eigenes Lebensgefühl mit ein (**Abb 45** und **46**). Und immer hielt sie sich behutsam in Distanz zum fotografierten Objekt, so auch bei der Serie in Halle.<sup>213</sup>

Mit dieser Distanz ging sie dennoch auf die Bewohner der Stadt zu, die sie fotografierte – sonst würden ihr die Gesichter, die sie festhält, kaum so freundlich entgegen lächeln. Denn es sind keineswegs ausschließlich bittere, traurige Gesichter, die dem Betrachter entgegenblicken und die sie ohne weitere handlungsmäßige Zuspitzungen fotografisch festhielt. Es sind weniger die Menschen in ihrer Umgebung, wie sie Ursula Arnold, Arno Fischer oder Evelyn Richter beobachteten, denen nicht bewusst war, dass sie fotografiert wurden. Sondern bei Helga Paris besteht durchaus eine Kontaktaufnahme zwischen Fotografin und fotografiertem Mensch. Bei Evelyn Richter tritt ab ihrem Wechsel von der Mittelformat- hin zu Kleinbildkamera ein Wechsel in der Annäherung zum Motiv ein. Die Kleinbildkamera ermöglicht schnelleres Arbeiten – und beobachtendes. Hier blicken die Menschen der Fotografin entgegen, vollkommen im Bewusstsein, dass sie in diesem Moment fotografiert werden – offen, freundlich; als würden sie sich über die Aufmerksamkeit und das ihnen entgegengebrachte Interesse freuen. Lächelnde fröhliche Menschen – an sich keine Bildmotive, die gegen das politisch propagierte und geforderte Bild des sozialistischen Deutschlands verstießen – wenn da im Hintergrund nicht die marode Architektur der Stadt zu sehen wäre. Hier spricht alles gegen Aufbau und Fortschritt, die Zeit ist stehen geblieben. „*Als sei sie in der Zeit und zugleich verschoben. Sie stak in der Zeit. Nicht einmal die Zeit ließ sie fließen.*“<sup>214</sup>

Es entstehen in dieser Serie keine Einzelporträts, man muss diese Fotografien als Gesamtheit sehen: Häuser und Menschen ergänzen einander. Zumeist in klassischen Porträts – es wechselt Quer- mit Hochformat ab, meist in einer Frontal- oder 3/4-Sicht – haben Männer wie Frauen ihren Platz in dieser besonderen Stadt. Helga

---

211 Helga Paris zit. n. Bernd Lindner 2004, S. 198.

212 Berlinische Galerie (Hrsg.), Hanna-Höch-Preis 2004: Helga Paris, Fotografien 1968-1996, Berlin 2004, S. 5.

213 Ebd.

214 Erb 1991, S. 16.

Paris geht mit ihrer Kamera nah an die porträtierten Personen heran – und trotz den freundlichen Mienen in den Gesichtern der Bewohner Halles hat man das Gefühl, dass etwas von dem Grau der Stadt auf seine Bewohner übergegangen ist. Man muss hier anmerken: Helga Paris ist in der Schwarz-weiß-Fotografie zu Hause. Auch später, als sie die Möglichkeit hatte, mit Farbe zu fotografieren (bzw. der Auftraggeber es fordert, hier muss sie sich manchmal fügen), blieb sie bei Schwarz-weiß. Halle schien sich noch mehr für diese grauwertige und doch farbige Fotografie von Helga Paris zu eignen, denn: die Stadt *war* grau. Der Ruß und der Dreck der Chemie-Industrie haben ihre Spuren hinterlassen, sie haben Halle ihre Farbigkeit genommen. Das mag nach Tristesse klingen, doch auf den Fotografien von Halle kommt diese seltsame Schönheit zum Tragen, umgesetzt in intensiven atmosphärischen Grautönen – diese übertragen sich auch auf die Bewohner der Stadt. Sei es die Eisverkäuferin, die offen und freundlich in die Kamera blickt (**Abb. 47**), die ebenso freundliche Passantin vor einer Straßenszene (**Abb. 48**), oder das lächelnde Paar, in einem Interieur abgebildet (**Abb. 49**). Menschen wie du und ich. In manchen Porträts kommt ein unterschwellig resignierter Blick auf (**Abb. 50**), vielleicht eine Art Misstrauen der Fotografin oder der Tatsache des Abgelichtet Werdens überhaupt gegenüber – warum *uns* fotografieren, warum in *dieser* Stadt? Von Zeit zu Zeit scheint die Fröhlichkeit und die Positivität zu brechen, und es wird die tatsächliche Lage und das Lebensgefühl in den zerstörten Gassen und Häusern bemerkbar.

Paris' Erklärung für ihre Herangehensweise<sup>215</sup> in Halle sollten im Katalog abgedruckt werden, der allerdings nicht zum Verkauf kam, da die dazugehörige Ausstellung niemals realisiert werden durfte. Künstler aus Halle, die von Helga Paris' Sicht auf ihre Stadt angetan waren, hatten ihre Fotos zur Ausstellung in einer verbandseigenen Galerie vorgeschlagen. „*Es ist gut, [...] dass sie als eine Fremde der Faszination unserer Stadt erlegen ist und tiefer eindringen wollte in ihre Wirklichkeit und ihre Geheimnisse. Wir, die Bewohner, müssen nun die Kraft aufbringen, diese fremde Sicht aufzunehmen, vielleicht sogar, um Schlüsse zu ziehen.*“<sup>216</sup> sagte einer von ihnen. Vom Bezirksvorstand des VBK (Verband Bildender Künstler) 1985 einstimmig bewilligt, sollte das Projekt realisiert werden, es wurden Plakate und Kataloge gedruckt. Zwei Wochen vor Ausstellungseröffnung – im Juni 1986 – musste diese verschoben werden. Als Begründung gab man die Jahresfeier der Stadt Halle an. Es setzte eine langwierige schriftliche Auseinandersetzung zwischen Helga Paris und den Behörden, bzw. mit

---

<sup>215</sup> „*Ich habe Halle fotografiert wie eine fremde Stadt in einem fremden Land – Versuch, alles, was ich wissen und verstehen könnte zu vergessen. So, als hätte ich beispielsweise in Rom fotografiert.*“ Zit. n. Bernd Lindner 2004, S. 198.

<sup>216</sup> Helmut Brade zit. n. Lindner 2004, S. 198.

dem mit dem Zustand der Stadt vertrauten Präsidenten des VBK, den Hallenser Maler Willi Sitte ein. Sieben Monate später erfuhr Helga Paris über Dritte von der endgültigen Abfuhr ihres Ausstellungsprojektes. Der leitende Kulturfunktionär sei nicht zu erreichen, von Stellvertretern ließ er sich im Jahresurlaub „entschuldigen“, bzw. anschließend auf Kur befindlich verleugnen.<sup>217</sup>

Helga Paris war – wie in Berlin – in den Kneipen, auf den Straßen, am Prenzlauer Berg – unterwegs. „*Und gerade weil ihr Blick auf die ‘Trümmer der Gegenwart’ und die Narben, die der real existierende Sozialismus in der Altstadt von Halle hinterlassen hatte, so offen und genau war, fielen ihre Bilder fundamental anders aus, als die der Pressefotografen in dem Parteitagband*“<sup>218</sup>.<sup>219</sup> Es gab sehr wohl „offizielle“ Bilder von Halle, auf denen ebenfalls alte und marode Häuser zu sehen waren. Doch dies waren erstens nicht viele und zweitens waren solche Ausschnitte immer im Verbund mit Baubrigaden oder neuen Gebäuden abgebildet. Diese Bilder sollten etwas anderes suggerieren – dass der Verfall unbedeutend und bald überwunden sein werde. Bekam man auf diesen Bildern den Eindruck, dass es sich hier um Einzelfälle handeln müsse, sah die Realität anders aus. In der DDR wurde eine Wohnbaupolitik betrieben, die auf das Errichten von Plattenbauten hin orientiert war, worüber der über 1000 Jahre alte Altstadtbestand der Stadt und dessen Sanierung vernachlässigt wurde. Den Rest gab der Bausubstanz der Schadstoffausstoß der umliegenden Chemiekombinate. „*Die Folgen, vor allem für die Einwohner der Stadt, hat H. Paris unaufdringlich aber bestimmt in ihren Fotografien sichtbar gemacht und damit die Wunschbilder der Funktionäre ad absurdum geführt. Das machte ihre Halle-Fotografien in den Augen der Mächtigen so gefährlich, dass sie niemand sehen sollte.*“<sup>220</sup>

1990 fand die Mitte der 1980er Jahre verhinderte Ausstellung doch noch statt – es kamen 16.000 Besucher. Die alten Kataloge, die 1986 schon gedruckt und gebunden auf den Start der Ausstellung gewartet hatten und dann eingezogen wurden, wurden 1990 restlos verkauft – ein unveränderter Nachdrucke folgte ihnen, in Folge der Bildband *Diva in Grau*. Die Gästebucheinträge lassen erkennen, dass Helga Paris' Fotos weit über bloße Abbildungen einer künstlerischen Intention entspringen hinaus gehen. „*Es handelt sich hier eben nicht um ästhetische Ansichten. Diese Fotos lassen den Betrachter über ihr eigenes Leben nachdenken. Sie zwingen sie zur Auseinan-*

---

217 Lindner 2004, S. 198.

218 Wenige Monate vor dem Verbot von Helga Paris' Ausstellung von der SED-Bezirksleitung wurde das Buch *Für des Volkes Wohl. Der Bezirk Halle zwischen dem X. und dem XI. Parteitag der SED* herausgegeben, welches zu der Ausstellung erschien, die in der Galerie des VBK stattfand: „Vom Saalestrand nach Spreethen“. Lindner 2004, S. 201.

219 Lindner 2004, S. 202.

220 Ebd.

*dersetzung mit ihrer privaten Existenz, geben Anstöße für Verhaltensweisen und erklären Erinnerungen. Dies ist traurig und komisch zugleich.*<sup>221</sup>

### **3.2.2. Porträts – Die andere Art des Schauens**

Helga Paris hatte keine fotografische Ausbildung absolviert, sondern das Fotografieren autodidaktisch erlernt. 1956 bis 1960 studierte sie Modegestaltung in der Ingenieurschule für Bekleidungsindustrie Berlin, wo sie ihren späteren Ehemann Ronald Paris kennenlernte. Durch die Bühnenbildnerischen Tätigkeiten ihres Mannes kam Helga Paris in Kontakt mit der Theaterszene – hatte sie zuvor ausschließlich zu privaten Zwecken den Fotoapparat in Verwendung, so benutzte sie diesen von nun an<sup>222</sup> bewusst: Helga Paris suchte nach dem ihr eigenen fotografischen Blick. Geschult wurde dieser durch die Auseinandersetzung mit Theater und Malerei. *„Die Theaterfotografie, wird sie später sagen, habe sie in ihrem Verständnis von ihrer Präsenz als Fotografin auf der Straße geschult.*“<sup>223</sup> Mit den Theaterfotografien und den Bildern einer Reise nach Bulgarien bewarb sich Helga Paris 1972 für die Mitgliedschaft im VBK – und wurde aufgenommen. Dies ebnete ihr den Weg für die freiberufliche Tätigkeit als Fotografin.<sup>224</sup>

Im Vordergrund des Werks von Helga Paris steht der Mensch. Mitte der 1980er Jahre bezog sie in der Halle-Serie dessen direkte Lebensumgebung mit ein in ihre Beobachtung und fotografierte – wie zuvor bereits erläutert – die Stadt, ihre Häuser und ihre Menschen. Jedem Berliner waren damals Paris' Fotos von den Müllmännern oder den Bildern aus Berlins Kneipen bekannt, in denen sie das Berlin und die Berliner porträtierte, wie sie diese aus ihrer direkten Umgebung selbst kannte. In diesen früheren Fotos der 70er Jahre sieht Inka Schube eine besondere Art des Sehens, die Helga Paris' Fotografien eigen ist: *„Mitunter schauen die Menschen auf den Fotografien aus ihrer Umgebung, als hätten sie sich in diese ihre Welt verlaufen, als hätten sie sich Blicke bewahrt, die nach anderem als dieser Alltäglichkeit schauen. Diese besondere Art des Schauens aus dem Bildraum heraus wird sich in den Fotografien von Helga Paris, wenn auch von*

---

221 Helmut Brade, Häuser und Gesichter. Halle 1983 – 85, in: Inka Schube (Hrsg.), Helga Paris – Fotografien (Kat. Ausst. Sprengel Museum Hannover, September 2004 – Februar 2005 und Brandenburgische Kunstsammlungen Cottbus 2005), Hannover 2005, S. 289.

222 1966 zieht die Familie Paris Berliner Stadtteil Prenzlauer Berg und ist dort eine der ersten zugezogenen Künstlerfamilien in diesem Bezirk, der seit Kriegsende vorwiegend von Arbeitern bewohnt wurde. Schube 2005, S. 13.

223 Schube 2005, S. 15.

224 Schube 2005, S. 13.

dem jeweiligen konkreten Umständen neu gefasst, über lange Zeit immer wieder finden.“<sup>225</sup>

1981/82, als ihre eigenen Kinder sechzehn, bzw. neunzehn Jahre alt waren, begann sich ihr Sohn, im Kreise seiner Freunde der Phase der Neu- und Umorientierung anzuschließen, welche zu dieser Zeit in der DDR im Gange war. Die Punkbewegung in England blieb auch im Osten Deutschlands nicht ohne Folgen und prägte eine ganze Generation von Jugendlichen. Um 1983 gab es in der DDR eine Reihe großer Konzerte, auf denen Bands in Erscheinung traten, deren Texte sich zunehmend politisierten. Zu solchen Anlässen strömten Besucher aus der ganzen DDR herbei, jeder kannte jeden. Einzige Hürde, die es zu nehmen galt, waren die Absperrungen durch die Polizei, die versuchte, ankommende Besucher der Konzerte festzunehmen.<sup>226</sup>

Konzerte unabhängiger Bands, welche die staatlich verordneten Gremien und professioneller Zulassung umgehen konnten, fanden meistens unter dem schützenden Dach der Kirche statt – aus diesem Raum heraus operierte die politische Opposition, in einem „entkirchlichten“ Staat: „Die Kirche war der einzige Raum der Gesellschaft, der nicht der totalen Kontrolle des Staates unterlag.“<sup>227</sup> Helga Paris besuchte diese Konzerte ebenfalls und war interessiert an dem, was an dieser wilden jungen Generation „Angst macht.“ Um herauszufinden, was das sei, beschloss sie, einzelne Jugendliche zu porträtieren.<sup>228</sup>

Es entstand eine Reihe von Bildnissen (**Abb. 51 – Abb. 56**), die der Malerei näher sind als der Fotografie und die stark an Studioporträts aus der Anfangszeit des Mediums denken lassen. Auch hier tritt Paris nah an die Porträtierten heran. Einmal mehr wird „[d]iese besondere Art des Schauens aus dem Bildraum heraus“<sup>229</sup> spürbar, die Helga Paris' Fotografien eigen ist. Neben den malerischen Grautönen, welche den Aufnahmen ihre Schönheit geben, sind sie Aufzeichnungen von unterschiedlichen Persönlichkeiten, jedem einzelnen Gesicht liegt eine Stimmung inne. Das Herausschauen dem Betrachter entgegen, ist ebenso eindringlich wie die Ruhe, die in den Porträts zu finden ist, welche die Jugendlichen in einem nachdenklichen Moment zeigen. Es sind jene Jugendlichen, die sich gerade in Aufbruchstimmung befinden – das eingekreiste „A“ auf dem Oberteil eines Achtzehnjährigen steht für ein demonstratives Bekenntnis

---

225 Schube 2005, S. 17.

226 Michael Horschig, In der DDR hat es nie Punks gegeben, in: Ronald Galenza (Hrsg.)/Heinz Havemeister (Hrsg.), Wir wollen immer artig sein ... Punk, New Wave, HipHop, Independent-Szene in der DDR 1980-1990, Berlin 1999, S. 37 f.

227 Wolle 2011 b, S. 75.

228 Schube 2005, S. 21.

229 Ebd. S. 17.

zum Anarchismus. Für den Staat DDR ein ebenso politischer Affront – ebenso wie der Umstand, dass aus dem Freundeskreis des Porträtierten ein junger Mann und eine junge Frau zu einer sechsmonatigen Gefängnisstrafe verurteilt werden, weil sie „ZWANZIG JAHRE MAUER – WIR WERDEN LANGSAM SAUER“ an eine Hauswand geschrieben hatten.<sup>230</sup>

Bei diesen Fotografien von Berliner Jugendlichen handelt es sich – ebenso wie bei jenen von der Stadt Halle und seinen Bewohnern – mehr um soziale Studien als um explizite Beobachtungen von Frauen. Soziales, als auch das Einfangen von Persönlichkeit und Stimmungslagen – dieses Interesse zeigt sich vermehrt in den Selbstporträts, die Helga Paris 1981 bis 1989 anfertigte (**Abb. 57 – Abb. 68**). Ihr Antrieb besteht aus persönlichen Gründen, es geht um reine Selbstbeobachtung, diesmal ist die eigene Persönlichkeit das Modell. Dass sich Fotografen oder Maler – Künstler – selbst porträtieren, ist kein Einzelfall, auch nicht, was Paris hier macht: sie beobachtet genau ihre einzelnen Stimmungszustände. Neben dem physischen Ausdruck ist auch das Innere Hauptbeobachtungsgegenstand in diesen Bildern. Um alle Konzentration auf diesen Ausdruck legen zu können und Ablenkung zu vermeiden, fotografiert Helga Paris sich ausschließlich vor neutralem Hintergrund. Im Aufbau sind diese Selbstporträts noch reduzierter angelegt als jene der Berliner Jugendlichen. An eine öffentliche Präsentation denkt Helga Paris nicht, vielmehr zeigt sich hier die Neugier auf eine Begegnung mit sich selbst, *„bald auch die Erfahrung einer nahezu kathartischen Wirkung des Fotografierens, die sie veranlassen, die Arbeit fortzusetzen: Begegnet sie sich im Spiegel als verstört, so fühlt sie sich, wird sie später erzählen, schon während der Arbeit, wie 'gereinigt' von der Last, die eben noch auf ihr ruhte.“*<sup>231</sup>

Die Serie umfasst insgesamt zwölf Fotografien,<sup>232</sup> in denen sich Helga Paris zumeist im Brustbildnis, entweder zentriert oder leicht seitlich versetzt, vor der Kamera positioniert fotografiert. Wie in der Serie der Berliner Jugendlichen herrscht eine eher durchgängig von wenig Heiterkeit gezeichnete Mimik der Porträtierten. Da es sich um zwölf Fotografien innerhalb von neun Jahren handelt und auf diesen der Fotografin auch anzusehen ist, dass sich ihr äußere Erscheinungsbild – Frisur und Alter – ändert, ist anzunehmen, dass sie sich in den unterschiedlichsten Zeiträumen und Lebenslagen abgebildet hat. Es ist eine Untersuchung der eigenen Person – die

---

<sup>230</sup> Schube 2005, S. 21.

<sup>231</sup> Ebd. S. 29.

<sup>232</sup> In Inka Schubes Monografie aus dem Jahr 2005 wird die Serie zur Gänze und als vorläufig abgeschlossen wiedergegeben – im Umfang von 12 Fotografien.

erst in Betrachtung aus zeitlicher Distanz und im gegenseitigen Vergleich mit den übrigen Abbildungen der Serie genauer ersichtlich wird. Die Fotografien sind als einzelne nicht mit Jahreszahlen beschriftet, es ist also nicht klar, in welcher Reihenfolge bzw. zeitlichem Abstand sie angefertigt wurden – doch dieser Umstand ist nebensächlich, da sie trotz formaler Ähnlichkeiten dennoch sehr unterschiedlich sind. Auf manchen Fotografien blickt die Künstlerin direkt in die Kamera dem Betrachter entgegen (**Abb. 57, 60**), manchmal geht der auf die Kamera gerichtete Blick trotzdem ins Leere und wirkt wie der Ausdruck einer Resignation oder Erschöpfung – anscheinend sind diese Fotografien in eher schwierigen Zeiten im Leben der Fotografin entstanden. Oder: war ihre Zeit nicht *insgesamt* eine schwierige Zeit? Paris war zwar auch als arbeitende Frau tätig, und trotzdem geht ein gewisses Selbstbewusstsein aus den Selbstporträts hervor, wenn auch mit durchgängiger Tristesse. Wie zuvor schon durch das Beispiel Halle verdeutlicht, war es nicht leicht, in der DDR als Fotografin tätig zu sein, geschweige denn auf diese Weise den Lebensunterhalt zu verdienen. Doch Helga Paris macht weiterhin ihre Fotografien – und zeigt neben dem Interesse an der Bevölkerung Berlins auch schonungsloses Interesse am eigenen Ich. Dabei schienen auch technische Aspekte eine geringere Rolle als üblich zu spielen. Auf einigen der Selbstporträts schien das Objektiv verschmutzt gewesen zu sein (**Abb. 57 und 60**), ebenfalls zeigt sich bei einigen Fotografien der Serie eine Unschärfe: auf **Abb. 57** etwa ist allein der zentrale Gesichtsbereich mit Schärfe gekennzeichnet, der Rest verläuft in Unschärfe, ähnlich verhält es sich auf **Abb. 67**. Dies verdeutlicht nur noch mehr, dass hier *der Blick*, nicht selten resignierend, Relevanz hat. Auf diesen Selbstporträts blickt Paris zwar in die Kamera – doch man hat das Gefühl, als blicke sie durch das Gegenüber, den Betrachter hindurch, trotz der Blickrichtung geht der Blick ins Leere. Auf solchen Fotografien ist die Schwere möglicher Lasten, die das Leben mit sich bringt, zu spüren. *„Passbildartig inszeniert, spiegeln die Aufnahmen die zumeist verdüstert wirkenden Blicke der fein zurecht gemachten Künstlerin auf sich selbst. Die Tatsache, dass eine derartige Selbstbefragung erarbeitet und später auch ausgestellt und publiziert wurde, muss vor dem Hintergrund der zunehmenden Unduldsamkeit gesehen werden, mit der Künstler auf die immer noch bestehenden Verordnungen des sozialistischen Menschenbildes reagierten.“*<sup>233</sup>

Mit dieser Art der Selbstbeobachtung setzt sich Helga Paris – neben dem Interesse am eigenen Ich, dem Verändern des Körpers und der verschiedenen Gesichts-

---

<sup>233</sup> Andreas Kruse, Das Authentische des Wirklichen. Künstlerische Fotografie in der DDR, in: Eugen Blume (Hrsg.), Kunst in der DDR. eine Retrospektive der Nationalgalerie (Kat. Ausst. Neue Nationalgalerie, Berlin 2003), Berlin 2003, S. 78.

ausdrücke – in die Tradition des künstlerischen Selbstporträts. In einer Zeit und in einem Land, in dem zu Beginn ihrer Karriere das Medium der Fotografie wenig beachtet wurde, schon gar nicht als künstlerischen Ausdrucksmittel. Mit den Selbstporträts zeigte sie ihre selbstbewusste Rolle – als Frau wie auch als Künstlerin. Vorbilder, die prägende Rolle auf Helga Paris ausgeübt hatten, gab es weder in ihrer Frühzeit, noch später. Deshalb leben ihre frühen Fotografien vor allem von den Stimmungen, in dem auch etwas ihres Lebensgefühls mitschwingt. *„Im Kern ging es Helga Paris schon damals darum, der Wahrhaftigkeit des Lebens durch die Darstellung des Alltags und der Natürlichkeit des Menschen nahe zu kommen.“*<sup>234</sup>

Erst später, als Helga Paris mit Porträtfotografien begonnen hatte, erzählte sie davon, dass sie eine Nähe zu der Arbeit von Diane Arbus entdecken konnte. Jedoch waren es weniger die allseits bekannten und spektakulären Fotografien der amerikanischen Fotografin, von denen sich Paris angezogen fühlte. Es waren jene Porträts, in denen Arbus sich auch die Empfindsamkeit in den Gesichtern und Gesten der Porträtierten eingelassen hatte, um ihre Persönlichkeit einzufangen – auch hier stand der Mensch im Mittelpunkt.<sup>235</sup>

Mit der Serie der Jugendlichen in Berlin entstand Helga Paris' erste größere Porträtserie, in der sie die verschiedenen Persönlichkeiten und ihre Eigenheiten vor dem bestehenden Einheitsbild der DDR hervorhob. Alles, was sie dazu benötigte, war außer ihrer Kamera indirektes gleichmäßiges Tageslicht. Auf erzählerische Bildelemente im Hintergrund verzichtete die Fotografin – sie ließ der individuellen Selbstdarstellung den nötigen Spielraum, *„Mit diesen einfühlsamen Bildern hatte sie nun auch in der Porträtfotografie ihre eigene Sprache gefunden.“*<sup>236</sup> Das Werk der Fotografin Helga Paris beinhaltet durchgehend das Gespür für die Echtheit des Augenblicks, die Sparsamkeit der fotografischen Mittel *„den Bildern Kraft und Unmittelbarkeit“ und (beglaubigt) so ihre Lebensschilderungen.“*<sup>237</sup>

---

<sup>234</sup> Berlinische Galerie (Hrsg.), Hanna-Höch-Preis 2004: Helga Paris, Fotografien 1968-1996, Berlin 2004, S. 5.

<sup>235</sup> Ebd. S. 6.

<sup>236</sup> Ebd.

<sup>237</sup> Ebd. S. 8.

### 3.3. Sibylle Bergemann

*"Mich interessiert der Rand der Welt, nicht die Mitte. Das Nichtaustauschbare ist für mich von Belang. Wenn etwas nicht ganz stimmt in den Gesichtern oder Landschaften ..."*<sup>238</sup>

Mit ihrer Arbeit hat Sibylle Bergemann das Bild (der Frau) der Zeitschrift *Sibylle* mitgeprägt. Mit einem ihr eigenen Stil schafft sie dort Frauenbilder, die gegenüber denen der westlichen Modezeitschriften aus derselben Zeit kaum konträrer sein könnten. Doch nicht nur die Mode ist ihr Metier, sondern auch der unverwechselbare, beobachtende Blick für besondere Momente, die ohne ihre Kamera unentdeckt geblieben wären. Das ist der „stille Blick“ der Sibylle Bergemann: *„Alles Laute ist Lüge“*<sup>239</sup> überschreibt die Reporterin Jutta Voigt ein Porträt der Fotografin. Neben den Modedefotografien, auf die in weiterer Folge noch eingegangen werden wird, ist eines der bekanntesten Werke Sibylle Bergemanns die Dokumentation der Errichtung des Marx-Engels-Denkmal in Berlin. Sie verdeutlichen so gut wie kaum andere Fotografien die Bildsprache der Fotografin und sollen deshalb an dieser Stelle besprochen werden.

1975 bis 1986 arbeitete der Bildhauer Ludwig Engelhardt an einem Marx-Engels-Denkmal, platziert vor dem damaligen – und heute bereits abgerissenen – Palast der Republik in Berlin-Mitte. Sibylle Bergemann hatte den Auftrag, die Entstehung der monumentalen Figurengruppe mit einer Gesamthöhe von 3,85 Metern über die Jahre hinweg mit der Kamera zu dokumentieren (**Abb. 69 – Abb. 78**). *„Was entstand, waren Bilder, die das Ende am Anfang im Anfang zeigten.“*<sup>240</sup> Friedrich Engels (stehend) und Karl Marx (sitzend): die Gründer des kommunistischen Manifestes und die Vaterfiguren des Sozialismus – Idealpersönlichkeiten der DDR-Geschichte – werden hier von Sibylle Bergemann vom Sockel geholt. Es mag sein, dass die Intention beim Fotografieren eine andere war als die endgültige Wirkung der Bilder. Doch bei einem kopflosen Engels, schwebend, sich fast im Absturz befindlich, erst in alle Teile zerlegt und anschließend wieder zusammengesetzt, kann man nicht anders, als die skurril-humorvolle Sicht der Fotografin zu verstehen, die weit über eine reine Form der Dokumentation hinaus gehen. Die hier assoziierten Gedanken waren nicht in der

---

<sup>238</sup> Anke Schipp, Abschied vom Schiffbauerdamm, Berliner Zeitung Online, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/die-fotografen-arno-fischer-und-sibylle-bergemann-geben-ihr-kuenstlerdo-mizil-auf-abschied-vom-schiffbauerdamm,10810590,10168348.html>, Stand: 10.9.2012.

<sup>239</sup> Jutta Voigt in: Benedikt Erenz, Engels am Haken, Zeit Online, <http://www.zeit.de/2010/45/Sibylle-Bergemann>, Stand: 10.9.2012.

<sup>240</sup> Flügge 2006 b, S. 14.

Aufgabenstellung inbegriffen: der politische Witz, die philosophischen Bezüglichkeiten, die Brisanz des Themas – die Gründerväter des Kommunismus als kopflose, sich hilflos in der Schwebelage befindliche Gestalten. Durch die Fotografien tritt etwas ein, dass sicherlich nicht beabsichtigt war: Das fertige Kunstwerk, so wie es gezeigt wird, ist karikiert und verfremdet dargestellt, unfreiwillige Komik kommt auf. *„Bergemann gelingt es in ihren Fotografien, das Scheitern noch vor der Vollendung, vor der Fertigstellung eines verlogenen, apothetischen Geschichts-Haines, eines dem Palast der Republik zeremoniell vorgelagerten Bildprogramms, sinnfällig zu machen.“*<sup>241</sup>

### 3.3.1. Es gab eigentlich nichts zu verkaufen

1941 in Berlin geboren, begann Sibylle Bergemann ihre fotografische Ausbildung 1966 bei Arno Fischer. Ab 1967 arbeitet sie als freiberufliche Fotografin, vor allem für den *Sonntag. Zeitschrift für Kunst und Literatur*. Kaum vorstellbar, dass die Fotografin, die durch ihre Modefotografien so bekannt wurde, anfangs Skrupel hatte, Menschen – ihr späteres Hauptmotiv – zu fotografieren. *„Da ich mich nicht getraut habe, Menschen zu fotografieren, habe ich Fenster fotografiert. Wenn man sich die anguckt, hat man eine Vorstellung von den Bewohnern dahinter: Sehe ich Rüschen? Oder gar keine Gardinen? Fenster sind auch Menschen. Das war die Idee.“*<sup>242</sup> Zunächst entstanden, ebenso wie bei vielen ihrer KollegInnen, Bilder der Stadt Berlin mit oder ohne Berlinern. Dabei fand Sibylle Bergemann zu der ihr eigenen fotografischen Sprache – sie schildert ihre Umgebung als genaue, stille Beobachterin. Oft entstehen Bilder mit symbolischem Gehalt. *„Ich habe das fotografiert, was mich umgeben hat, ohne es schöner oder schlechter machen zu wollen.“*<sup>243</sup> Aus diesem Grund kann man die späteren Modefotos auch in enger Verbindung zu den Berlin-Bildern sehen, die in den 70er Jahren entstanden. In ihrem Berlin bezeichnen nicht Bauten die Orte, sondern die Atmosphäre eines Ortes, offene oder gedrängte Perspektiven (**Abb. 79 – Abb. 83**). Die Intimität der Fotografin mit dieser Stadt wird erkenntlich, vor allem in Vergleich zu den Bildern, die außerhalb entstanden. Auf den Berlin-Fotos scheint es, als wollte sich Bergemann allen Wahrnehmungsklischees der Stadt verweigern – die Romantisierung des Stadtteils Prenzlauer Berg ebenso wie die billige Kritik der Plattenbauareale. *„Sie haben nur ein Thema:*

---

<sup>241</sup> Blume 2003, S. 293.

<sup>242</sup> Sibylle Bergemann in: Susanne Lang, Die DDR – nicht schick, aber kreativ, Freitag Online: <http://www.freitag.de/autoren/susanne-lang/die-ddr-nicht-schick-aber-kreativ>, Stand: 11.9.2012.

<sup>243</sup> Ebd.

*wie Menschen leben an einem transitorischen Ort, zwischen Vergangenheit und Zukunft, die ein ungewisses Versprechen ist.*<sup>244</sup>

Dieses Prinzip – ihre Umgebung zu fotografieren, ohne sie schöner oder schlechter machen zu wollen – behielt Sibylle Bergemann in der folgenden Zeit bei, auch in ihren Modefotografien, die ab 1970 für die *Sibylle* entstanden. Die ersten Fotos, die Bergemann für das Magazin machte, ist die Serie mit der 19-jährigen Schauspielerin Katharina Thalbach (**Abb. 84, Abb. 85**). Ohne zu wissen, dass es sich hierbei um Modefotografien handelt, käme man nur schwer auf diesen Gedanken, denn das, was hier zu sehen ist, gleicht eher Porträtaufnahmen. Thalbach im Café oder auch unter U-Bahnbögen – es ist kein bekanntes Posieren aus Modemagazinen, sondern hier steht von Anfang an die Frau im Vordergrund. Deren Kleidung besteht aus in verschiedenen Kleiderschränken zusammengetragene Fundstücken – teilweise sind es sogar Bergemanns eigene Kleider, die die Schauspielerin hier trägt, was keine Rolle spielt, da es die dargestellte – wie so oft auf den Fotografien des Magazins – ohnehin nirgends zu kaufen gibt. Hier werden eben keine Einkaufstipps gegeben, keine Shoppinglisten erstellt, sondern hier wird eine Persönlichkeit vermittelt, ein Lebensgefühl.

In den 60er und 70er Jahren gab es keine professionell geschulten Fotomodels, bzw. „Mannequins“, wie diese Berufsgruppe damals genannt wurde. Wer in der DDR der 80er Jahre als Model arbeiten wollte, musste sich zuerst eine staatliche Zulassung zur freiberuflichen Tätigkeit als Mannequin besorgen, um sich dann einer staatlichen Kommission vorzustellen. Bestimmte Kriterien waren vorausgesetzt: eine gut proportionierte Figur, eine gängige Konfektionsgröße, sympathische Ausstrahlung. Aus Gründen des Arbeitskräftemangels durften die Bewerberinnen vorher keinen medizinischen oder pädagogischen Beruf ausüben – denn unter den Bewerbungen fanden sich viele der sonst sehr gesuchten Kindergärtnerinnen und Krankenschwestern, die sich aufgrund der schlechten Bezahlung beruflich umorientieren wollten.<sup>245</sup>

Das heißt: die Models, die damals auf den Fotografien der *Sibylle* zu sehen waren, waren keine „*Inkarnationen marktgängiger Schönheitsvorstellungen [...]*, sondern *Frauen mit Individualität und Geschichte. Fotografin und Modelle begegneten sich auf gleicher Höhe.*“<sup>246</sup> Die meisten übten diese Tätigkeit nebenberuflich aus, oder waren Studentinnen bzw. Schülerinnen. Die Kleidung, die präsentiert werden sollte, war, wie

---

244 Flügge 2006 b, S. 13.

245 Melis 1998 a, S. 56.

246 Akademie der Künste Berlin (Hrsg.) *Leben. Sehen. Fotografien von Sibylle Bergemann, Barbara Klemm, Helga Paris* (Kat. Ausst. Käthe Kollwitzmuseum, Köln 2006), Berlin 2006, S. 9.

zuvor schon erläutert, nicht oder nur sehr teuer zu erwerben. Sibylle Bergemann erzählt 2009 im Interview, dass die Modelle der VEB aufgrund ihrer Materialien und Schnitte untragbar waren.<sup>247</sup> Die Mode entscheide zwar über Ideen und Motive, doch Bergemann sah die Modefotografie durchaus als künstlerische Ausdrucksform. „Im Grunde konnte ich aber machen was ich wollte. Ich denke, meine Serien tragen meine Handschrift. [...] Ich wollte schöne Fotos machen und dabei über Stil und Gestaltung der Mode informieren. Als Mittler habe ich mich gesehen, um den Leserinnen mit meinen Bildern ein wenig Schönheit und Vergnügen zu bringen.“<sup>248</sup>

Eingeschränkt in den zur Verfügung stehenden Mitteln – meistens waren Fotografinnen neben der eigentlichen Tätigkeit auch noch PKW-Fahrer, Transportarbeiter und Assistent in einer Person – konnten sie jedoch aus einem anderen Ansatz als im Westen heraus Mode fotografieren: Im Osten gab es, im Gegenteil zum Westen, keine großen Firmen, die hinter der Kleidung standen. „Eigentlich hatten wir nichts zu verkaufen. Wir realisierten keine Werbeaufträge. Rücksichtnahmen und Zugeständnisse an irgendwelche Modefirmen kannten wir nicht.“<sup>249</sup> Zwar gab es immer wieder Probleme mit der Zensur, doch im Gegenzug existierten für die Fotografinnen und Redakteurinnen auch keine bindenden Vorgaben. Es gab lediglich die Anweisung, so zu fotografieren, als könnte das Foto überall auf der Welt entstanden sein, nur nicht im Osten. Es durften keine maroden Hinterhöfe zu sehen sein, vor allem nicht im sozialen Unruheherd Prenzlauer Berg. Fast in jedem Heft gab es mindestens eine Serie, die im Lustgarten in Berlin fotografiert wurde. „Mit dem alten Museum, den Säulen, den roten Marmorwänden und dem Kies konnte man nicht viel falsch machen.“<sup>250</sup>

### 3.3.2.1. Wir wollten dagegen halten

Strand, verregneter Urlaub, zwei Mädchen mittendrin. Eine Fotografie, die, wie viele Fotografien Sibylle Bergemanns, nicht wie aus einem Modeblatt wirkt (**Abb. 86**). Der Hintergrund ist durch die in der Perspektive gestaffelten Strandkörbe gegliedert, er löst sich in Grauf Flächen auf. In leichter Untersicht aufgenommen, befinden sich im Vordergrund zwei Frauengestalten, eine sitzend, eine zu ihrer Linken stehend. Das Bild besticht durch seine grauen Töne – damit ist auch die ihm zu Grunde liegende Stim-

---

247 Sibylle Bergemann in: Susanne Lang, Die DDR – nicht schick, aber kreativ, Freitag Online: <http://www.freitag.de/autoren/susanne-lang/die-ddr-nicht-schick-aber-kreativ>, Stand: 11.9.2012.

248 Sibylle Bergemann, Aus der Improvisation entstehen oft unerwartet schöne Bilder, in: Dorothea Melis (Hrsg.), Sibylle. Modefotografien aus drei Jahrzehnten DDR, Berlin 1998, S. 168 f.

249 Bergemann 1998, S. 168.

250 Sibylle Bergemann in: Susanne Lang, Die DDR – nicht schick, aber kreativ, Freitag Online: <http://www.freitag.de/autoren/susanne-lang/die-ddr-nicht-schick-aber-kreativ>, Stand: 11.9.2012.

mung gemeint. „Wir wollten einfach nicht die übliche langweilige Geschichte, Mädchen am Strand, erzählen. Mit dem schlechten Wetter an dem Tag hatte das gar nichts zu tun. Wir wollten dagegen halten.“<sup>251</sup> Hier sind zwar keine maroden Innenhöfe oder abbröckelnde Fassaden zu sehen – doch an einem ganz einfachen Detail stieß man sich damals: bevor das Foto freigegeben werden konnte, mussten die Mundwinkel des stehenden Mädchens nach oben retuschiert werden. „Die Mädchen am Ostsee-Strandkorb sind der auf die Spitze getriebene Ausdruck von Skepsis gegenüber Verhältnissen, wo man herabgezogene Mundwinkel nach oben retuschierte, um den Glauben an eine bessere Welt zu retten.“<sup>252</sup>

Es ist eine Atmosphäre dargestellt, ein Lebensgefühl, in diesem Fall verregnete Ferien. Doch in der DDR war „Schwarzseherei“ verpönt, auf Fotos hatte alles strahlend und glücklich zu sein – Optimismus war das oberste Gebot. Niedergeschlagenheit, Trauer, Verzweiflung durften genauso wie Missmut nicht gezeigt werden. Das wirkte sich auch auf die Wahl der Farben der Kleidung aus: Grau und Schwarz galt als verpönt, bevorzugt werden sollten pastellige Farben, diese Farbtöne galten mehr als Ausdruck für Zuversicht und eine lichte Zukunft.<sup>253</sup>

Ihre Fotografie selbst bezeichnet Sibylle Bergemann als eine spielerische Art, mit Mode umzugehen; so, als würde sie aus der Situation heraus fotografieren. Doch das entsprach nicht den Tatsachen, denn sie plante und bereitete ihre Fotoserien immer sehr genau vor. Das inkludierte Motivbesichtigungen genauso wie die vorige Absprache mit der Moderedakteurin. Wie sehr ihre Berlin-Fotografien mit denen für die Modezeitschrift zusammenhängen, ist an ihrer Motivwahl zu sehen: Locations, die sie in ihrer Stadt-Fotografie festhält (**Abb. 87**), tauchen später als Hintergründe für Modefotografien auf (**Abb. 88**). Bergemann verwischt die Grenzen zwischen den Richtungen in der Fotografie – Reportage, Bericht, Porträt, Mode - in ihrer Arbeit läuft all das auf Dasselbe hinaus. Trotz der sorgfältigen Vorbereitungen konnte man jedoch nicht alles planen, wie am Beispiel der beiden Mädchen an der Ostsee zu sehen ist: „aus der Improvisation entstehen oft unerwartet schöne Bilder.“<sup>254</sup>

---

251 Ebd.

252 Schubert/Schmidt/Schmidt 2006 2006, S. 18.

253 Hirdina 1998, S. 25.

254 Bergemann 1998, S. 168.

### 3.3.2.2. Es war einmal ...

*„... der Bruder eines Königs, der selbst ein König war. Sein Reich lag östlich der Elbe auf Sand. Er hatte die ewige Jugend und eine gar schöne Frau mit goldenem Haar. Sie war so schön wie ihre Treue und dementsprechend streng. Sie hatte viel von ihm gefordert. Der König hatte deshalb beträchtlich abgenommen an ihrer Seite. Bevor sie starb, befahl sie ihrem Mann, nie wieder eine Frau zu nehmen, es sei denn, er fände eine, so schön und so treu, wie sie es gewesen. Selbstverständlich wollte er nie wieder eine nehmen, und er trauerte auch wirklich tiefer als bei den vergangenen Malen. Deshalb aber auch kürzer. Die Leute bei Hof hatten dazu ihren Beitrag der Überredung geleistet. Es war schließlich nicht gut, daß ein König alleine auf Sand sei. Nach einer kleinen Weile schon schickte man Boten durchs Land. Die Boten aber wurden nicht fündig. Denn das Land lag darnieder, und es hatte wie der König abgenommen. Die schönsten Frauen hatten verhärmte Gesichter, stapelten statt warmer Brote grobe Steine zu unansehnlichen Bergen. Danach sahen auch ihre Hände aus. Und der König hielt sehr viel auf schöne, will sagen auf fleißige Hände. Und wenn schon ein Wesen sich ähnlich fand der Verstorbenen, dann hatte es kein goldenes Haar. Oder es hatte keines mehr, weil es das längst verkaufen mußte. Es begab sich aber, daß des Königs Tochter aus der letzten Ehe ins heiratsfähige Alter geraten war. Und sie war ihrer Mutter so ähnlich wie keine zweite Frau. [...] Sie hätte fliehen müssen wie andere Töchter des Landes in Scharen. Doch ihr Vater war der König. So verhängte er nicht Stuben-, sondern Landesarrest und ließ die Grenzen schließen. Da half auch nicht, daß sie sich das Gesicht schwärzte, bis sie sich selbst beinahe nicht wiedererkannte. Da ward bald die Hochzeit gehalten.“<sup>255</sup>*

Anlässlich einer Ausstellungseröffnung geschrieben, orientiert sich der Autor dieses Textes an dem Märchen **Allerleirauh** der Brüder Grimm und soll in dieser von Uwe Kolb abgewandelten Version das Gefühl für die Gesamtsituation der Kunst in der zu Ende gegangenen DDR verdeutlichen. Im Grimmschen Märchen kann die Königstochter dem Inzesttrieb des Vaters durch eine List entgehen, indem sie sich das Gesicht schwarz färbt, lederne Kleidung anlegt und unter dem Namen Allerleirauh im Untergrund lebt. So kann sie dem Schlimmsten entgehen: „*der Einwilligung in die Spielregeln pervertierter Macht. Die Mode wird zu einer Maske der Freiheit, der soziale*

---

<sup>255</sup> Uwe Kolbe, Allerleirauh auf Sand. Ein Kunstmärchen, in: Longest F. Stein (Hrsg.), Sehtest. Material zur Geschichte einer Galerie, Berlin o. J., S. 6.

*Abstieg ist ein in Kauf genommener Preis des 'anderen' Lebens – das klingt beinahe wie eine DDR-Generationsmetapher.“<sup>256</sup>*

1980 begann sich am Prenzlauer Berg aus einer durch Langeweile gequälte Clique von jungen Menschen und einer durchgängig von Partystimmung geprägten Zeit eine Gruppe zu bilden, die sich aus exzessiver Lust an der eigenen Inszenierung und der Angst, „*wie die normalen Leute auf der Straße*“<sup>257</sup> auszusehen, bald den Namen **chic, charmant & dauerhaft**, kurz **ccd** gab. Man nähte Kleidung aus jedem Material, das aufzufinden war – gefärbte Windeln, Kabelbaumsäcke, Verpackungsmaterialien aller Art. Zelebriert wurden die gefertigten Stücke auf Modeschauen der besonderen Art, die nicht offiziell angemeldet und auch nicht durch die zuständige Zulassungskommission genehmigt worden waren. Aus dieser Gruppe stammten auch die bei Helga Paris erwähnten Jugendlichen, die wegen das Graffitis „ZWANZIG JAHRE MAUER – WIR WERDEN LANGSAM SAUER“ festgenommen wurden. Nachdem auch Rockstars der DDR auf die Modemacher aufmerksam wurden, gründete die Gruppe 1986 das Label **Allerleirauh**. Die Mitglieder fertigten aufwändige Kleidungsstücke, deren Herstellung jeweils mehrere Wochen Zeit in Anspruch nahm. 1989 schon verließ eine der Mitbegründerinnen die Gruppe, mit der Wende löste sich **Allerleirauh** auf. Doch geblieben ist die Legende um die Gruppierung und ihre sagenhaft wirkenden Kreationen. Ein ehemaliges Mitglied, Angelika Kroker, formuliert das Credo der Vereinigung: „*Ich wollte schon etwas Großartiges schaffen. Was hierzulande an Designermode existierte, konnte man vergessen. Die Faszination von **Allerleirauh** bestand darin, daß man in eine andere Haut schlüpfen konnte. Es war die Möglichkeit, sich in der DDR eine andere Welt zu bauen.*“<sup>258</sup>

Hatte Sibylle Bergemann schon seit Anfang ihrer Tätigkeit bei der **Sibylle** mehr oder weniger das getan, was sie wollte, so zeigt ihre Arbeit in der Spätphase der DDR immer mehr ein traumhaftes, irreales Bild. Im Mittelpunkt dieses Bildes steht die Frau an sich: Damals, 1988, fotografierte sie die sehr eigenwilligen Kreationen des Modella-bels **Allerleirauh**. Die Serie entstand im Auftrag des westdeutschen Magazins **Stern**. Sie zeigt die Ledermodelle des inzwischen aufgelösten Labels und stellt ein Schlüsselwerk Bergemanns Arbeit dar. Zwei Fotografien aus der Serie sollen genauer betrachtet werden (**Abb. 89, Abb. 90**). **Abb. 89** zeigt – innerhalb einer Modeserie – eine

---

<sup>256</sup> Paul Kaiser (Hrsg.)/Claudia Petzold (Hrsg.), *Boheme und Diktatur in der DDR. Gruppen Konflikte Quartiere 1970-1989*, Berlin 1997, S. 370.

<sup>257</sup> Zit. n. Kaiser/Petzold 1997, S. 371.

<sup>258</sup> Angelika Kroker zit. n. Kaiser/Petzold 1997, S. 376.

Porträtfotografie. Im Ansatz sind noch die ledernen Kleidungsstücke zu sehen, markant ist der floral gearbeitete Kragen. Die Frau im Zentrum des Bildes mit ihrer leicht schiefen Nase entspricht sicher nicht gängigen Schönheitsidealen, doch ihre Schönheit und Natürlichkeit sind dennoch bestechend. Hier bildet die Frau, nicht das Gewand, das fesselnde Hauptmotiv. Sie wirkt trotz ihrer Natürlichkeit nicht wie von dieser Welt und erinnert stark an die sinnlich gestalteten Frauenbilder einer Julia Margaret Cameron aus der Frühzeit des Mediums der Fotografie. Die Intentionen der Fotografin sind zwar andere, doch es gibt einen gemeinsamen Nenner: die Faszination und Zelebration der weiblichen Schönheit. Die Aufnahme Bergemanns erinnert an die Porträtserie Camerons, die sie von ihrer Nichte Julia Jackson und Virginia Woolfs Mutter knapp hundert Jahre zuvor anfertigte (**Abb. 91 – 96**). Auch inhaltlich dient die Serie von Jackson besser als Vergleich als die übrigen Frauen, die Cameron fotografiert: dafür wählte sie immer junge, schöne Frauen aus ihrem Bekannten- und Angestelltenkreis aus. Diese steckte sie in Rollen der Mythologie oder der Poesie, verkleidete sie als Heilige oder stellte mit ihnen Bildnisse aus zeitgleichen Strömungen der Malerei nach.<sup>259</sup> Untertitelt wurden diese Fotografien zumeist mit den fabelhaften Namen des Bildinhaltes. Bei Julia Jackson ging Cameron anders vor. Hier schien ihr die Frau, die sie fotografierte, das wichtigste Motiv zu sein. Neben der Tatsache, dass es bei dieser Serie keine Betitelung nach Gedichten oder Sagen gab, sondern hierfür der Name der Abgebildeten gewählt wurde, gab es auf diesen Porträts auch keine Verkleidung oder Kostümierung wie sonst oft in Camerons Werk. Es gab auch keinen beschönigenden, weich zeichnenden Lichteinfall oder dergleichen – auf dem ersten der insgesamt drei Negative, die in dieser Sitzung entstanden, ist vielmehr jede Hautpore der Dargestellten zu sehen. Cameron ging es um Jacksons Persönlichkeit ebenso wie um ihre natürliche Schönheit, alles andere tritt zurück, allein die Wirkung der Weiblichkeit steht im Vordergrund.

Bei Sibylle Bergemann fallen hundert Jahre später Details wie verwischende Unschärfe, die hauptsächlich Nebenprodukt der mangelnden Technik zu Ende des 19. Jahrhunderts war, weg – doch im Prinzip hatte die ostdeutsche Fotografin ein ähnliches Anliegen vor Augen wie Julia Margaret Cameron: die weibliche Schönheit der porträtierten Persönlichkeit hervorstreichen. In diesem Fall steht diese Frau für sich selbst, als auch für die Frau ihrer Zeit – sie sieht der Kamera selbstbewusst entgegen: Kein „Weibchen“ oder „Modepüppchen“ blickt dem Betrachter entgegen, sondern ein starker, selbstbestimmter Mensch.

---

259 Sylvia Wolf, *Julia Margaret Cameron's Women*. New Haven 1998, S. 36.

Ein weiteres Bild der *Allerleirauh*-Serie (**Abb. 90**) zeigt einen größeren Ausschnitt aus der Wirklichkeit. Aber: ist es denn die Wirklichkeit? Ebenso wie das zuvor besprochene Bild bleibt eine verträumte, märchenhafte Wirkung nicht aus. Ort des Geschehens ist ein Balkon, vielleicht in einem Hinterhof Berlins. Eine Schräge, die von der Bildmitte nach rechts seitlich verläuft, sowie die auf der Schräge platzierten Pflanzen, geben Auskunft über die Örtlichkeit. Direkt links neben den Pflanzen steht mit dem Rücken zum Betrachter eine Person – dass es sich dabei um eine Frau handelt, wird erst im Zusammenhang mit den weiteren Bildern der Serie ersichtlich, auf denen das Mädchen frontal zu sehen ist. Die abbröckelnde Wand des Balkons und das fantastische, reptilienartige Gewand mit den Höckern des Models passen ebenso gut zusammen wie der steinerne Engel, der links neben der Person steht und die irrealen Wirkung verstärkt. Den Diesseits-Bezug gibt die Wäscheleine, ein Zeichen des Alltags, das sich hier in die Traumwelt der Sibylle Bergemann eingeschmuggelt hat. Der Mantel, der in der Rückenansicht zu sehen ist, lässt das Mädchen, welches darin steckt und von dem nur Kopf und der schlanke Hals zu sehen sind, fragil erscheinen, wie eine Art Zwitter aus Untier und Mensch, das durch die Kleidung und deren Trägerin entsteht. Das sind keine glamourösen Kleidungsstücke, auch keine alltagstauglichen. Trotz dem realistischen Hintergrund wirkt die Fotografie irreal und *„ist von einer Dichte und Eigenständigkeit, die weit über die Ziele der Modefotografie hinausgeht.“*<sup>260</sup> In einem weiteren Bild heftet Sibylle Bergemann dem Model selbst Engelsflügel an: *„Es ist dies eine ironische und melancholische Auseinandersetzung mit dem Klischee der Frau als Engel, als Vorstellung einer idealen, ätherischen Weiblichkeit, die in ihrer Schönheit ein Zwischenstadium zwischen Mensch und Gott vertritt.“*<sup>261</sup>

1988 fotografiert, also ein Jahr vor dem Mauerfall, hatte sich auch die Fotografie den Rang eines künstlerisch wahrgenommenen Mediums in der DDR erkämpfen können. Es sind Gruppierungen wie *ccd* und *Allerleirauh*, die auf diesem Weg nicht wirkungslos blieben, da sie dem Medium im Bereich der Modefotografie neue und ungewöhnliche Motive gaben, als auch insgesamt der Mode zu einer neuen Auffassung und Wertschätzung verhalfen. Mit ihnen schritt eine neue Generation von FotografInnen ans Werk, die die Fotografie als Ausdrucksmittel benutzten und nicht selten *brauchten*, um ihr Anliegen auszudrücken – um das verarbeiten zu können, was sie im Alltag der DDR erlebten. Sibylle Bergemann nimmt in dieser Hinsicht einen Anker-

260 Brigitte Buberl, *Mode Foto Mode. Modefotografien von Sibylle Bergemann und Horst Wackerbarth*, in: Brigitte Buberl (Hrsg.), *Mode – Foto – Mode* (Kat. Ausst. Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, Dortmund 1992), Berlin 1992, S. 17

261 Buberl b 1992, S. 16 f

punkt ein – als Arno Fischers Schülerin und als Teil der neuen Fotografengeneration. Dabei fand sie im Laufe ihrer Karriere zu ihrem eigenen unverkennbaren Stil, mit dem sie im Bereich der Mode Bildnisse schaffte, die weit über die Grenzen der Modefotografie hinaus gingen. Dabei begegnete sie dem Model von Frau zu Frau und sah in ihrem Gegenüber kein bloßes Mittel zum Zweck. *„Fotografin und Modelle begegneten sich auf gleicher Höhe. Auch deshalb haben Bergemanns Mode-Fotografien die Zeit überdauert und sind heute erst auf den zweiten Blick als solche zu erkennen. Ein leises, melancholisches memento mori scheint darin auf und steigert ihre Schönheit weit über den Anlaß der zuweilen merkwürdigen Kleidungsstücke.“*<sup>262</sup>

---

<sup>262</sup> Matthias Flügge, Entfernungsmessungen, in: Akademie der Künste Berlin (Hrsg.) Leben. Sehen. Fotografien von Sibylle Bergemann, Barbara Klemm, Helga Paris (Kat. Ausst. Käthe Kollwitzmuseum, Köln 2006), Berlin 2006, S. 9.

## 4. Die zweite Generation

### 4.1. Gundula Schulze Eldowy

1972 kam Gundula Schulze<sup>263</sup> nach Berlin und war überwältigt von den Eindrücken, die sie hier erhielt. Sie sah das vom Krieg total zerschossene und zerstörte Berlin, doch sie sah auch die neu aufgebaute Stadt, die Plattenbauten, die rasant aus der Erde wuchsen. Dadurch ergab sich bereits die Hauptessenz ihrer gesamten Arbeit: Geburt, Tod und Transformation. Das sind die drei Hauptthemen, von der fast jede Fotografie Schulzes bestimmt ist, der ewige Kreislauf des Lebens – Werden, Vergehen und der Zeitraum dazwischen. „Das Konzept besteht darin, Wirklichkeit – zusammengesetzt aus persönlichen Erfahrungen unterschiedlicher Menschen – zu dokumentieren. So ist sie ganz nah an der Realität, sucht nach der Spannung zwischen Leben und Tod. Gesellschaftliche Zusammenhänge werden sichtbar.“<sup>264</sup> Ersichtlich wird dies u.a. in der Serie **Der große und der kleine Schritt**, die Fotografien aus den Jahren 1982–1990 beinhaltet und ausnahmslos farbige Fotografien zeigt. Dadurch erscheinen die Fotos der Fotografin, die da hin blickt, wo sonst niemand gerne hinsieht, noch eindringlicher. Das Blut ist noch blutiger, Wunden schmerzen noch mehr, der Russ, durch den sich die Arbeiter wühlen, ist noch dreckiger. Hatten die bis jetzt behandelten Fotografien einen ruhigen und nahezu sanften Ton, sind hier Farben sowie Motive schrill – auch in Schulzes Schwarzweiß-Fotografien. Schulze Eldowy kommt dreizehn Jahre vor dem Mauerfall aus Erfurt nach Berlin und erlebt das Ostberliner Milieu in seinen letzten Zügen. Der Entstehungszeitraum der Fotos in **Der große und der kleine Schritt** ist jener Zeitraum, in dem sich das Land auflöst.<sup>265</sup>

Schulze Eldowy fotografierte auf Festen, Aufmärschen, Demonstrationen. Die Fotografin beließ es jedoch nicht bei den Fotografien im öffentlichen Bereich, sondern machte sich auch auf den Weg nach Hause, zu den Menschen, die sie fotografierte – nicht nur ein Mal. Meistens lernte sie diese zufällig kennen, traf sie als ihre Nachbarn oder wurde selbst angesprochen. Schulze Eldowy fotografierte das öffentliche ebenso wie das private Leben in Berlin; sie fand überall Spuren, denen sie nachgehen konnte. In den siebziger Jahren begann sie die Stadt kennenzulernen und war begeistert von

---

<sup>263</sup> Ehemals Gundula Schulze, nimmt die Fotografin nach der Wende den Namen „Eldowy“ (= Das Licht) an.

<sup>264</sup> Muschter 1989, S. 9.

<sup>265</sup> Gundula Schulze Eldowy, *Der große und der kleine Schritt. Fotografien 1982-1990* (Kat. Ausst. C|O Berlin – International Forum For Visual Dialogues, Berlin Dezember 2011 – Februar 2012), Leipzig 2012, S. 12.

der Authentizität und dem Intuitiven, das sie hier finden konnte; hier fühlte sie sich frei – zunächst.<sup>266</sup>

#### 4.1.1. Berlin in einer Hundenacht

Als Gundula Schulze als 18-jährige aus Erfurt, wo sie in ländlicher und natürlicher Umgebung aufgewachsen war, nach Berlin kam, sah sie eine zerstörte Stadt – Berlin machte sie zur Fotografin. Wie sie selbst später sagte, sei Berlin das Herz Europas, und: „*wer da wohnt, der wird politisch.*“<sup>267</sup> Schulze schwärmte mit ihrer Kamera aus, Nachts ebenso wie Tagsüber. Sie fotografierte Dinge, die sonst kaum jemand sah, oder nicht sehen wollte – ihr Werk unterscheidet sich von der Generation vor ihr gravierend. Sie studierte zwar an der HGB Fotografie, doch ist sie eine der wenigen, die nicht bei Arno Fischer lernte. Für sie gab es kaum Vorbilder – was zeitgenössische Kollegen machen, Fotografinnen wie Helga Paris, Eva Mahn oder Harald Hauswald, war für sie kaum von Belang. Einzig tatsächliche Inspirationsquelle und Hilfestellung war ihr Robert Frank, den sie 1985 in Ostberlin kennenlernte: „*In ihm habe ich einen Gleichgesinnten getroffen. [...] Trotz der Unterschiede erscheinen wir uns erstaunlich nah. Er behandelt mich wie Seinesgleichen, ist der Erste, der den Wert meiner Fotos schätzt.*“<sup>268</sup> Ausstellungen von Schulze Eldowy gerieten nicht selten zum Eklat, so auch jene 1983 in der Sophienstraße 8. „*Ihre schonungslose Sichtweise untergrub das nach außen vermittelte DDR-Bild von einem paradiesischen Land, in dem alle sozialen Probleme gelöst waren.*“<sup>269</sup>

Unter diesen Gegebenheiten entstanden die Fotografien der Serie ***Berlin in einer Hundenacht*** in den Jahren 1977 bis 1990. Sie zeigen das Berliner Milieu mit all seinen Eigenarten. Es spiegelt sich in den Fassaden der Häuser, als auch in den Gesichtern der Einwohner wider. Es sind Menschen, die den Krieg überlebt haben. Menschen, die in Berlin Mitte wohnen und dort bleiben wollen. Schulze zog genau in dieses Herz Berlins, in die Rosa-Luxemburg-Straße, direkt am Alexanderplatz. Heute scheint es so, sagte die Fotografin 2009 in einem Interview, als ob ihren Serien eine Systematik zu Grunde liegen würde, doch das sei nicht der Fall.<sup>270</sup> Was sie in der Zeit fotografierte, war ihr ganz normales Leben – so skurril es auf manchen Fotografien anmuten mag.

---

266 Gundula Schulze Eldowy in: mdr, figaro trifft ... Schulze Eldowy – Fotografin der sozialen Randgruppen in der DDR, 16.11.2011, Online-Stream: <http://www.mdr.de/mdr-figaro/eldowy104.html> (Stand: 10.8.2012).

267 Gundula Schulze Eldowy in: Figaro trifft ..., 2011.

268 Schulze Eldowy 2012, S. 13.

269 Anglika Richter (Hrsg.)/Beatrice E. Stammer (Hrsg.)/Bettina Knaup (Hrsg.), und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR (Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009), Nürnberg, S. 98.

270 Gundula Schulze Eldowy 2009 im Interview (unbekannte Interviewerin): <http://www.youtube.com/watch?v=OX-VXdDvoio>.

*„Ich habe noch das Berliner Milieu in seinen letzten Zügen erlebt, die letzten Tage einer Lebensweise eingefangen, die es heute nicht mehr gibt. Das war nicht nur Ostdeutschland, das war Berlin. Diese Art von Leben ist heute vollkommen vorbei.“<sup>271</sup>*

Gundula Schulze fühlte sich von sozialen Randgruppen angezogen – skurrile, eigenartige und ungewöhnliche Menschen interessieren sie. Auf ihren Fotografien sind keine Intellektuellen, Politiker oder wohlhabende Menschen zu sehen. Vielleicht ist auch das ein Umstand, der sie mit Diane Arbus verbindet, deren Interesse ebenfalls ungewöhnlichen Motiven und bisweilen merkwürdigen Gestalten gilt. *„Mit großem Einfühlungsvermögen zeigt sie die Normalität des scheinbar Abnormen.“<sup>272</sup>* In teilweise schonungslosen Porträts zeigt Arbus Randfiguren der Gesellschaft: Nudisten, Prostituierte, Transvestiten, fehlgebildete oder geistig behinderte Menschen, Mittelklassefamilien, Exzentriker – *„Freaks was a thing I photographed a lot. It was one of the first things I photographed and it had a terrific kind of excitement for me. I just used to adore them.“<sup>273</sup>*

#### **4.1.1.1. Tamerlan**

Gundula Schulzes Bilder *„zeigen mit einer gewissen Aggressivität auch den Teil der DDR-Wirklichkeit, der sonst immer ausgespart bleibt. Die Tragik der menschlichen Existenz, die sie in ihrer Lebensumwelt wahrnimmt, wird von ihr schonungslos ins Bild gesetzt.“<sup>274</sup>* Es waren die Menschen und Orte in Schulzes nächster Umgebung, die sie abbildete, oft verband sie eine persönliche Geschichte mit den Dargestellten. Das sind zum Beispiel Horst und seine Frau Ulla, die im gleichen Haus wie Schulze lebten. Optisch ein Paar, das kaum unterschiedlicher sein konnte: er klein und dünn, sie groß und dick – trotzdem war es Liebe auf den ersten Blick, und die Hochzeit folgte schnell nach dem Kennenlernen. Da sie keine schönen Hochzeitsfotos hatten, baten sie die junge Fotografin, die im gleichen Haus wie sie wohnte, eines im Nachhinein anzufertigen. Auf diese Weise entstand die Fotografie von Horst und Ulla im Hinterhof des Hauses, die Blumen hatte Gundula Schulze selbst beigetragen (**Abb. 97**).<sup>275</sup>

Schulze erzählte auch die Geschichte von Lothar, dessen Arbeitsstelle zwei Häuser von Schulzes Wohnung entfernt lag. Eines Tages stand er in ihrer Wohnung, sah ihre Aktfotografien, entkleidete sich und forderte sie auf, ebenfalls ein Aktfoto von

---

<sup>271</sup> Ebd.

<sup>272</sup> Newhall 1998, S. 302.

<sup>273</sup> Doon Arbus (Hrsg.), Diane Arbus. An Aperture Monograph, New York, 1972, S. 3.

<sup>274</sup> Domröse 1997, S. 32.

<sup>275</sup> Gundula Schulze Eldowy, Am fortgewehten Ort. Berliner Geschichten, Leipzig 2011, S. 5-12.

ihm zu machen (**Abb. 98**). Die gegenseitige Neugierde ließ Modelle und Fotografin zusammen kommen. Die Neugierde der Fotografin am untergegangenen Berlin, den Menschen, die überlebt hatten, mit all ihren Merkwürdigkeiten und Eigenheiten. Darauf bezog die Künstlerin ihr Interesse am Anderen, Neuen und auch die Aufmerksamkeit.

1979 begann die Geschichte von Tamerlan, mit bürgerlichem Namen Elsbeth Kördel<sup>276</sup> – sie wird bis 1987 andauern. Diese Serie begleitet die Berliner Rentnerin auf ihrem Lebensweg, und im Zuge dieses fotografischen Langzeitprojektes werden Aspekte wie Alter und Weiblichkeit thematisiert.

Im Frühjahr 1979 ging Gundula Schulze im Prenzlauer Berg spazieren und begegnete dort am Kollwitzplatz, allein auf einer Bank sitzend, Tamerlan – das war jener Spitzname, den Kördel von ihrem Mann erhalten hatte. Schulze begann, sie mit dem Teleobjektiv zu fotografieren – und Kördel reagierte freundlich darauf und erzählte, ihr Mann sei ebenfalls Fotograf gewesen. In den folgenden Stunden, Tagen, Monaten berichtete Tamerlan ihre ganze Geschichte. Es schien, als ob beide – Fotografin als auch Modell – im jeweiligen Gegenüber Erfüllung gefunden hätten. Tamerlan brauchte jemanden, der zuhört, Schulze brauchte ihre Geschichte. Sie hörte zu und gab ihre Antworten durch ihre Fotografien (**Abb. 100 – Abb. 114**). Dieser persönliche Bezug, der in erster Linie auf den Fotografien selbst sichtbar ist, zeigt sich auch dadurch, dass der Kontakt seit der Bekanntschaft der beiden Frauen nie abbricht. Dieser besteht aus Besuchen, als auch aus einem Briefwechsel, der zusammen mit der Serie von Fotografien in dem Band *Berlin in einer Hundennacht* veröffentlicht wurde. Aus diesen Briefen geht hervor, dass die Fotografin einen wichtigen Bezugspunkt im Leben der Rentnerin einnimmt, nicht alleine als Dokumentaristin ihres Lebens, sondern auch als Freundin und Ansprechpartnerin.

Gundula Schulze begleitete Tamerlan immer wieder nach Hause, ins Krankenhaus, ins Altersheim, wo deren gemeinsame Geschichte endete. Meistens entstanden die Aufnahmen an Zeitpunkten in Tamerlans Leben, an denen sich etwas Neues ereignete, der Krankenhausaufenthalt in etwa. **Abb. 100** zeigt die Berliner Rentnerin so, wie sie Gundula Schulze das erste Mal angetroffen hatte: im Park auf einer Bank. Sie wirkt verhärtet, das Bild spricht eine aggressive Sprache. Von Bild zu Bild ist es ein Herantasten an das Hauptmotiv, zunächst begegnet man sich im öffentlichen Bereich, es ist noch eine Distanz zu spüren. Bis zum Ende werden diese Begegnungen

---

<sup>276</sup> Gundula Schulze Eldowy, *Berlin in einer Hundennacht*. Fotografien 1977-1990, Leipzig 2011, S. 22.

immer intensiver. Es entstehen Porträtbildnisse als auch Momentaufnahmen, in denen Tamerlan nicht mit der Kamera und der Fotografin kommuniziert – hier ist Schulze stille Beobachterin, wie es etwa *Tamerlan in ihrer Wohnung* (Abb. 101) 1980 zeigt – hier besteht keinerlei Interaktion der Fotografin mit dem Modell. Die alte Frau sitzt in der maroden Wohnung inmitten der desaströsen Einrichtungsgegenstände, es herrscht Chaos. Nachdenklich, geistig nicht anwesend, als würde sie vor dem Scherbenhaufen ihres Lebens sitzen. *"Sie war, als ich mich ihr näherte, vollkommen einsam. Ich hab mich gefragt, wieso ist diese Frau allein? Was ist mit ihr geschehen, dass sie hier alleine sitzt und warum ist sie so verhärrt?"*<sup>277</sup> Die Fotografien von Tamerlan spiegeln Schulzes Arbeitsweise wider: Ihre Bilder entstehen zumeist aus einer Vertrautheit und Nähe dem Gegenüber heraus – es ist ein Geben und Nehmen. Die Menschen lassen die Fotografin in ihr Leben, erzählen ihre Geschichten. Im Gegenzug erhalten sie, denen sonst niemand Beachtung schenkt, einen Ausschnitt ihres Lebens auf Fotopapier, sie erhalten Aufmerksamkeit, die Fotografie macht sie zu etwas Besonderem.

1981 und 1985 entstanden zwei Porträtfotografien der Berliner Rentnerin (Abb. 104, Abb. 114). Derartige Fotos zeigen, dass Schulze trotz der radikalen Themen und Inhalte ihrer Fotografien dennoch, vor allem bei Menschenbildnissen, eine klassische Bildsprache benutzt. Tamerlan ist im Brustbild wiedergegeben (Abb. 104), ebenso verhält es sich im Aktporträt von 1985 (Abb. 114). Die Frau auf beiden Fotografien ist alt und gezeichnet vom Leben, von schweren Krankheiten. Dennoch geht eine Lebensfreude von ihr aus, kein Aufgeben. Letzteres Porträt spricht trotz des Alters, der Falten, des schweren Lebens und der erlittenen Krankheiten von einem extremen Selbstbewusstsein, einer Weiblichkeit und Schönheit – *„es demonstriert diese Ungebrochenheit in auratischer Weise.“*<sup>278</sup> Man könnte meinen, darin den Stolz und die Unerschrockenheit des gefürchteten und grausamen Herrschers Zentralasiens, Tamerlan<sup>279</sup>, wieder zu entdecken. Doch die Verbindung mit jenem Tyrann ist irreführend, denn Elisabeth Kördels Ehemann, welcher ihr den Namen gab, meinte damit nicht den asiatischen Herrscher, sondern er hatte den Namen in einem Schlager aus den 1920er Jahren gehört. Da er ihm gefiel, taufte er seine Frau in Tamerlan um.<sup>280</sup>

Vor allem dieses Würde und Eleganz ausstrahlende Aktporträt zeigt die Entwicklung und den Kontrast gegenüber den früheren Fotografien von Tamerlan. Der

---

277 Gundula Schulze Eldowy in: Stilbruch. Das Kulturmagazin, rbb-online.de, [http://www.rbb-online.de/stilbruch/archiv/stilbruch\\_vom\\_06\\_10/gundula\\_schulze\\_eldowy.html](http://www.rbb-online.de/stilbruch/archiv/stilbruch_vom_06_10/gundula_schulze_eldowy.html), Stand: 14.9.2012.

278 Susanne Altmann (Hrsg.)/Ulrike Lorenz (Hrsg.), Entdeckt! Rebellische Künstlerinnen in der DDR (Kat. Ausst. Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009), Mannheim 2011, S. 22.

279 *Tamerlan* = eigentlich *Timur*, Rudolf Fischer, Die Turkvölker. Geschichte und Wirkung, Feldbrunnen 2005, S. 42.

280 Schulze Eldowy 2011 b, S. 195.

persönliche Bezug zu ihren Fotografien zeigt sich ebenfalls in der Konzipierung der zuletzt erschienenen Bildbände *Berlin in einer Hundennacht* und *Der große und der kleine Schritt*. Die Katalogtexte schrieb Schulze Eldowy selbst, es sind Erzählungen der persönlichen Erfahrung, die Entstehungsgeschichte der Bilder. Es ist die Erklärung für ihre Fotografie, für ihren Bezug zu Berlin – doch es wäre nicht zwingend notwendig, denn ihre Bilder sprechen eine deutliche Sprache.

#### 4.1.2. Der große und der kleine Schritt

Während *Berlin in einer Hundennacht* das alte Berlin, die zerfallene und vom Krieg gekennzeichnete Stadt mit ihren ebenso zerfallenden Bewohnern zeigt, gibt Schulze Eldowy in *Der große und der kleine Schritt* ein introvertiertes Bild einer introvertierten Gesellschaft. Die Bildsprache hat sich geändert: Die Fotografin geht nahe an das Motiv heran, der Begriff „Ausschnitt“ bekommt immer mehr eine prägende Bezeichnung für ihre Fotografien. 1982 begonnen, ist die Serie durchwegs farbig fotografiert, wodurch sich der grelle Ton der Fotografien zusätzlich verstärkt. Deren Wirkung ist eindringlicher, die Farben als auch die Motive wirken schreiend, schrill. Aus den Bildern geht eindeutig ein Gewaltmoment hervor, der zum normalen Leben dazu gehört und sich *„schließlich auch gegen den Menschen selbst richtet.“*<sup>281</sup>

Ulrich Domröse wies 1997 darauf hin, dass die Brutalität, die in den Bildern liegt, sich auch im Bildaufbau widerspiegelt, im nahezu nicht mehr vorhandene Bildraum. Der Bildausschnitt ist zumeist komplett auf die beobachtete Szene konzentriert. Ebenso wie die Bildwirkung ist die Farbigkeit auf ihr Grundspektrum reduziert. Die Bilder könnten prinzipiell an jedem Ort der Welt aufgenommen sein. Sie schildern eine allgemein sinnbildhafte Gewalt, die doch typisch ist für die DDR: *„...haben sie [die Bilder, Anm. der Autorin] vor dem Hintergrund der spezifischen Formen physischer und psychischer Gewalt in dem eingemauerten Land eine besondere Bedeutung. Sie treffen in das Herz eines zunehmenden Selbstverständigungsprozesses darüber, wie auf die immer offensichtlicher zutage tretenden entwürdigenden Zustände in der Gesellschaft zu reagieren sei.“*<sup>282</sup>

Immer wieder reflektiert Gundula Schulze Eldowy in ihren Fotografien die Stellung der Frau, doch weder damals noch heute wollte oder will sie sich als feministische Künstlerin bezeichnen.<sup>283</sup> Vielleicht liegt es an eben dieser Zeit, in der sie gelebt hatte,

---

<sup>281</sup> Domröse 1997, S. 32.

<sup>282</sup> Ebd.

<sup>283</sup> Altmann/Lorenz 2011, S. 22.

dass ein gewisses weibliches Selbstbewusstsein nicht erst erlernt werden musste, sondern als selbstverständlich gegeben war. Schulze erzählt, dass ihre eigene Großmutter eine prägende Rolle einnahm, die sie zur Selbstständigkeit und Emanzipation aufgefordert hatte – und mit deren Tod sie zur Fotografie kam.<sup>284</sup> Wieder sind es Tod und Anfang – das, was später ihr Werk bestimmen wird. Die Fotografien haben symbolischen Charakter, sind Analogien für etwas Erstarrtes, das sich auflöst, womit die DDR selbst gemeint ist. Es sind die Tage einer vergehenden Gesellschaft, eines sich auflösenden Staatssystems. Die Fotografien, die in *Der große und der kleine Schritt* enthalten sind, wären durch dieses System beinahe verloren gegangen und nie veröffentlicht worden, denn bei einer offiziellen Wohnungsdurchsuchung, welche 1989 bei Schulze Eldowy auf Grund der Verdächtigung, sie sei CIA-Agentin, vorgenommen wurde, wären sie mit Sicherheit beschlagnahmt worden. Doch die Fotografin konnte die Negative in einem hohlen Balken ihres Ateliers verstecken und sie dadurch retten.<sup>285</sup>

Mit den Inhalten, die darauf zu sehen sind, hätte sie vor der Wende nicht an die Öffentlichkeit gehen können, denn das, was sie enthalten, zeigt nicht den sozialistischen Staat, in dem alle sozialen Probleme gelöst waren – mit ihrer Fotografie unterwanderte sie das von der Propaganda geförderte und öffentliche Menschenbild. Das zeigt sich bereits in *Berlin in einer Hundennacht*, in den farbigen Fotografien ist das Aufzeigen der sozialen Ungleichheiten und Probleme noch verstärkter dargestellt.

Schon in Schwarz-weiß bildete Schulze Eldowy das sozialistische Deutschland ab, wie sie es vorfand und wie es Alltag war: **Abb. 115** zeigt *Andreas den Rußkönig*, entstanden 1985 in Bad Blanckenburg. Genauso wie die weiteren Arbeiter-Bilder (**Abb. 115 – Abb. 119**) zeigt es die realistische Arbeitswelt; die Maschinerie verschluckt den Menschen, manche der Fotografien scheinen wie Suchbilder, auf denen die Person auf den ersten Blick zunächst nicht wahrnehmbar ist. Es erinnert an die Fotografien von Evelyn Richter, die sie in Druckereien von Arbeiterinnen schoss. Bei Schulze Eldowy besitzen die Bilder eine radikalere Bildsprache, ihren Vorgängern besaßen einen ruhigeren Blick – das Anliegen blieb jedoch das gleiche. Bei Bildern wie jenen von Schulze Eldowy denkt man wieder an Lewis Hine, nur ist bei ihr das Elend noch elender, der Dreck noch schmutziger, die Arbeiter noch müder und die Aufnahmen

---

<sup>284</sup> Figaro trifft ... Gundula Schulze Eldowy, <http://c22033-o.p.core.cdn.streamfarm.net/22033mdr/ondemand/4100mp3dld/digas-091e4f55-571a-4f91-bao6-ff99fb8499bo.mp3>, Stand: 22.7.2012.

<sup>285</sup> Schulze Eldowy 2012, S. 12 f.

sind nicht gestellt – wie Hine es damals noch machen musste.<sup>286</sup> Schulze Eldowys Fotografien wirken fast schon grotesk, so unreal dreckig und elend sehen die Arbeitsplätze und die dort tätigen Menschen aus. In *Der große und der kleine Schritt* sind die Themen Geburt und Tod noch deutlicher als zuvor thematisiert. Am Anfang stehen tatsächlich die Bilder der Geburt, und die Fotografin ist näher dabei, als es manchem Betrachter vielleicht lieb ist (**Abb. 120, 121, 126 – 128**). Am Ende stehen Fotografien in einem Altersheim oder Krankenhaus – alte Menschen und Verstorbene liegen aufgebahrt auf einem Bett oder beim Leichenbestatter, das ist nicht eindeutig (**Abb. 122, Abb. 123**). Doch es ist nebensächlich, denn die Bilder werden auch so verstanden. Jede der Fotografien steht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit den nebenstehenden, als Folge mehrerer Bilder, gekennzeichnet durch den gleichen Ort, die gleichen Menschen oder ähnliches. Doch im Überblick ergeben sie eine Serie: es ist der Kreislauf des Lebens. Gundula Schulze Eldowy beginnt bei der Entstehung, dem Kind sein, Jugend, Arbeit und geht schlussendlich bis zum Tod.

Die Fotografin hat ein gesondertes Interesse an der Frau und ihrer Rolle in der Gesellschaft – sie selbst stellt sich in Bezug zu allem, als Frau ebenso wie als Fotografin, Beobachterin und Dokumentaristin.; Es geht um die Frau in allen Lebenslagen: Als Mutter, Säugling, Kind, junges Mädchen, Teenager, reife Frau, am Ende als gebrechliche Greisin, als Verstorbene. Das sind Bilder, die keine ungewöhnlichen Motive zeigen. Sicher ist der schrullige Gärtner, der selbst wie einer seiner Gartenzwerge aussieht (**Abb. 136**) amüsant, die junge Sängerin selbst so schrill wie die Farben ihres Lippenstiftes und ihres Kleides (**Abb. 138**). Doch insgesamt geben sie ein Abbild der Gesellschaft der DDR wieder. Dabei macht Schulze Eldowy in der Behandlung der Motive oft keinen Unterschied. Sie zeigt Szenen aus dem Kreissaal, in dem eine Mutter gerade ihr Kind entbunden hat, deren Fotografie wie eine moderne Kreuzigungsszene aussieht (**Abb. 121**). Diese Szene ist ebenso blutig wie das Geschehen auf einem Schlachthof (**Abb. 129 – Abb. 134**). Innerhalb der Serie aus Schlachthauszenen werden mehrere Momente gezeigt: abgetrennte Tierteile aufgehäuft zu einem Haufen von Schafsköpfen (**Abb. 132**), kopflose Rinderkörper, die von der Decke herabhängen (**Abb. 134**), oder ein Moment, der noch vor der Schlachtung stattgefunden haben muss (**Abb. 133**). Der Schockmoment bleibt der gleiche. Die Fotografin ist nah am Geschehen dran: zwei Rinder mussten soeben ihr Leben lassen – zu sehen sind ihre Köpfe, denen noch der Dampf aus den Nüstern steigt (**Abb. 129**). Skurriler Weise wird im Katalog genau

---

<sup>286</sup> Lewis Hine und sein Kollege Jacop Riis, eine der frühen sozial engagierten Fotografen, mussten ihre Bilder aus den Elendsquartieren und Fabriken inszenieren, weil die technischen Möglichkeiten, die sie zu dem Zeitpunkt zur Verfügung hatten, noch keine spontanen, unbeobachteten Aufnahmen erlaubten. Honnef 1979, S. 162.

diesem Bild auf der nebenstehenden Seite das Foto eines Kindes (**Abb. 135**), welches als Verkleidung einen Rinderschädel auf dem Kopf trägt, gegenübergestellt. Ob Gewaltmoment oder kindliches Spielen – alles ist Querschnitt durch die Gesellschaft und zeigt das Interesse der Fotografin an alltäglichen, belanglosen Dingen, durch die Bildanschnitt, Motivauswahl erhalten die Bildinhalte ihre Bedeutung.

Die Frau ist dabei Teil des Ganzen, sie ist eingebunden in das System. Sie wird in all ihren Rollen gezeigt. Einen grotesken Zug bekommt es, wenn man sie entblößt im Klassenzimmer stehen sieht, rechts neben ihr zwei Skelette, mit einem Zeigestab werden einzelne Körperteile veranschaulicht (**Abb. 137**). Vermutlich Teil des Biologieunterrichts, oder vielleicht in einer Medizin-Vorlesung entstanden, lässt es an den Gleichheitswillen des Sozialismus denken. Ebenso wird die anonyme zur Schau gestellte und isolierte Frau, die mit dem Gesicht zur Wand steht, ähnlich vorgeführt wie die Rinder im Schlachthaus – dem Bild liegt auch ohne Blut ein grausamer Moment zu Grunde.

Gundula Schulze Eldoway ist an Extremen interessiert, zwischen denen sich das wirkliche Leben abspielt. Dabei nimmt sie nicht mehr den Standpunkt eines unbeteiligten Beobachters ein, sondern ihre eigene Persönlichkeit als Frau und Fotografin steht immer im Bezug zu ihren Bildern. Viele ihrer Fotografien, als auch die ihrer Kollegen, sind psychoanalytisch zu sehen, voll innerer Bewegtheit. In Schulze Eldoways Fotografien schockieren innere Spannungen und schmerzen nicht selten in ihrer Direktheit. Sie ist vom Verborgenen gereizt, das sie in Hinterhöfen und Seitenstraßen findet, abseits des propagierten Bildes des Sozialismus. Da sie ihr Gegenüber keinesfalls schont, waren ihre Fotografien vor der Wende das absolute Gegenbild zum offiziellen Bild – auch zum offiziellen Frauenbild.<sup>287</sup>

Auffallend ist der psychische, bzw. psychoanalytische Aspekt. Ulrich Domröse sieht 1991, dass Frauen interessierter erscheinen, ihr Gegenüber psychisch zu erfassen. Das sei nicht alleine an einer Fotografie abzulesen, sondern vor allem im direkten Gespräch mit Fotografinnen merkbar. *„Ich konzentriere mich so sehr auf jemanden, daß ich jede Stecknadel im Raum fallen hören würde“*<sup>288</sup> sagte Gundula Schulze Eldoway. Darin sei ein Unterschied in der Herangehensweise gegenüber dem Mann zu konstatieren: *„Ich merke, wenn ich mit Frauen zu tun habe, daß sie ein starkes Interesse haben, ihrem*

---

<sup>287</sup> Muschter 1989, S. 8 f.

<sup>288</sup> Schulze Eldoway zit. n. Blume 2003, S. 209.

*Gegenüber auf die Schliche zu kommen, es zu verstehen. In der Fotografie wird es zwangsläufig eben so sein.“<sup>289</sup>*

Um soziale und gesellschaftliche Aspekte geht es Schulze Eldowy, womit sie das gleiche Anliegen hat wie viele ihrer KollegInnen in der DDR. Doch trotz dieses Grundkonsenses, der meisten Arbeiten dieser Zeit, ist das fotografische Bild der DDR durch eine außergewöhnliche Stilpluralität gekennzeichnet. Die Arbeit der nächsten behandelten Fotografin verdeutlicht diesen Sachverhalt.

## **4.2. Tina Bara**

### **4.2.1. Dokumentierte Inszenierung**

*„Mein Ausgangspunkt ist die eigene Biographie. Von dort aus nehme ich Kontakt zu anderen Lebensläufen auf, die zusammen wiederum so etwas wie kollektive Biografien bilden.“<sup>290</sup>* Abgesehen davon, dass Tina Bara schon während ihres Geschichtsstudiums besonderes Interesse an biografischen Strukturen zeigte,<sup>291</sup> weist die von ihr 2002 getätigte Aussage auf ein Hauptmotiv ihres Œuvres hin: den Menschen. Hierbei handelt es sich jedoch nicht um Menschen, wie sie zuvor etwa bei Arno Fischer, Schulze Eldowy, Helga Paris oder Evelyn Richter zu sehen waren. Es ist nicht der Mensch in seinem weiteren sozialen Umfeld: bei der Arbeit, auf Festen, Demonstrationen, im öffentlichen Leben. Es ist auch keine Modefotografie, die den Fotografen der DDR oft kreativen Spielraum gab. Der Mensch wird bei Bara *nicht* im öffentlichen Raum gezeigt – die Fotografin bildet ihren privatesten Lebensraum ab. Ausgangsposition und die Auseinandersetzung mit dem Medium der Fotografie stellen bei der 1962 im brandenburgischen Kleinmachnow geborenen Fotografin eine gänzlich andere dar, als bei den zuvor besprochenen KünstlerInnen: *„Im Prinzip habe ich ja auch nicht an diese klassische sozialdokumentarische Tradition angeknüpft, das war das Umfeld von Arno Fischer. Die Lehrenden und die ältere Generation hatten eine andere Art von Bildsprache und eine andere Art von Fotografiegeschichte, auf der sie aufgebaut haben.“<sup>292</sup>*

---

<sup>289</sup> Ulrich Domröse in: Gabriele Muschter (Hrsg.), DDR Frauen fotografieren. Lexikon und Anthologie, Berlin 1991, S. 23.

<sup>290</sup> Tina Bara, Interview Tina Bara/Kai Uwe Schierz, in: Kunsthalle Erfurt (Hrsg./) Brandenburgische Kunstsammlungen Kottbus (Hrsg.), Fragile Portraits. Tina Bara (Kat. Ausst. Kunsthalle Erfurt/Brandenburgische Kunstsammlungen Kottbus, 2002), Erfurt 2002, S. 9.

<sup>291</sup> Bara 2002, S. 9.

<sup>292</sup> Tina Bara im Interview mit der Autorin, Wien Oktober 2012.

Seit 1978 in Berlin wohnhaft, begann Tina Bara 1980 an der Humboldt-Universität das Studium der Geschichte, welches sie 1986 abschloss.<sup>293</sup> Während dieser Jahre war ihr bereits bewusst, dass sie anschließend nicht in diesem Berufsfeld tätig sein würde – doch was genau dem Studium folgen sollte, war ihr ebenfalls noch nicht klar. In dieser Situation begann Bara, sich mit Fotografie auseinanderzusetzen. Durch einen Freund kam sie dem Medium näher und begann sich das nötige Wissen und die technischen Voraussetzungen autodidaktisch anzueignen. Zeichnete sich Tina Baras Fotografie in der Zeit kurz vor der Wende vermehrt durch Nähe der Kamera zum Modell aus, einem Bildausschnitt, der nicht viel mehr als dessen Körperformen, zumeist im Anschnitt zeigt, so ist hingegen in Serien Mitte der 1980er Jahre auf den Fotografien ein größerer Bildraum vorhanden (**Abb. 142-153**). Der dominierende Eindruck der Modelle bezeichnet zumeist eine innere Versunkenheit, nur selten wird der direkte Blick zur Fotografin gesucht (**Abb. 153 und 147**). Wie viel oder wenig der Bildausschnitt auch zeigen mag – zu sehen ist dennoch immer das direkte, das aller privateste Umfeld der Fotografin, bzw. der Modelle, die sie stets in ihrem engen Bekanntenkreis fand. Was bereits in dieser Serie auffällt, ist: es sind zumeist Frauen, die porträtiert werden.

In der unbetitelten Serie aus der Zeit zwischen 1984 und 1987 dominiert das Querformat, welches für die Porträtfotografie generell ein ungewohntes Format darstellt. Die Personen, zumeist im Anschnitt, die dadurch nie als Ganzes abgebildet werden, sondern meist nur bis zur Hälfte, sind in Innenräumen gezeigt, nicht im Freien – bei einerseits „unaufregenden“, alltäglichen Handlungen wie dem Schminken oder am Esstisch. Fallweise bezieht sich die Fotografin durch Spiegelungen in die Handlung mit ein, die meist wie still gestellte Zeit wirkt (**Abb. 144**). Die Modelle tauchen meist mehrmals auf. Sie sind oft alleine, meist un- oder nur halbbekleidet abgebildet, was noch mehr dafür spricht, dass die Fotografin aus einer privaten Situation heraus, konzentriert auf die jeweilig dargestellte Person, ihre Aufnahmen tätigte. Die Sichtweise ist strikt nicht voyeuristisch – den Modellen war bewusst, dass sie im Moment der Aufnahme von der Kamera beobachtet wurden, sie zeigen auch durch ihre Körpersprache, dass keine Scheu vor der Kamera oder der Fotografin bestand. Diese Fotografien entstanden oft ausgehend von einer Mischung aus Langeweile und Spielerei – *„dann habe ich den Fotoapparat heraus geholt und gemeint wir fotografieren jetzt mal. Das war wie ein gemeinsames Spiel.“*<sup>294</sup> Aus einem spielerischen Vorgang heraus

---

293 Kunsthalle Erfurt/Brandenburgische Kunstsammlungen Kottbus 2002, S. 96.

294 Bara 2012.

entstanden, ist den Mienen der Fotografierten als auch deren triste Umgebung in den schäbigen und heruntergekommenen Hinterhöfen des Prenzlauer Berges dennoch die zeitgemäße, ernste und bedrückende Situation abzulesen. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Baras fotografische Arbeit nicht aus einem schulischen oder universitären Zusammenhang heraus entstand, in Zuge dessen eine bewusste und Diskurs bestimmte Auseinandersetzung mit dem Medium und eine thematische Auseinandersetzung damit verlangt wurde, sondern aus dem direkten Lebenszusammenhang der Fotografin heraus. „*Wir waren damals auch nicht so Diskurs bestimmt wie heute. Wenn heute von den Studenten das verlangt wird und ich selbst es auch von ihnen verlange*<sup>295</sup>, *ein Konzept zu haben, sich in einen kunstgeschichtlichen Entwicklungsprozess einzubetten, sich mit etwas zu befassen, dass eine Beziehung mit den eigenen Arbeiten hat – das hat von mir damals keiner verlangt. Das war gar nicht mein Umfeld. Ich war eine Geschichtsstudentin und habe nach einer anderen Ausdrucksmöglichkeit gesucht.*“<sup>296</sup>

Im Querformat hält die Fotografin meistens in Schrägen diese vertrauten Momente fest, wobei bisweilen eine Fotografie aus der Serie heraussticht (**Abb. 142**) – auch im Katalog *fragile portraits* wird diese Aufnahme den folgenden vorangestellt (**Abb. 139 – 141**). Auf den restlichen Fotografien nicht vorhanden, entsteht hier der Eindruck von Bewegung, erkennbar an einzelnen unscharfen Partien, als auch durch die Haltung der abgebildeten weiblichen Person. Der am oberen Rand nahezu radikale Anschnitt des Gesichtes vermittelt Unmittelbarkeit, wobei diese kein Zufall war, da die Fotografin in ihrer Auswahl bedacht und wählerisch vorging – solch ein Element im oder besser gesagt *am* Rand des Bildes wären keinesfalls dem Zufall überlassen geblieben. Neben der ungewöhnlichen Bewegung im Bild, als auch der auf die späteren Akte hindeutenden nahen Kamera am Modell, grenzt sich diese Fotografie durch die Mimik der Akteurin von den weiteren Fotografien der Serie ab: Es ist kein melancholisch sinnierender und in sich gekehrter Ausdruck, das Lächeln des Modells überträgt sich nicht auf die restlichen Fotografien – und bildet darin einen kurzen Moment der Irritation. Denn durchwegs ist sonst ein melancholisch, in sich gekehrter Ausdruck vordergründig.

Oft finden sich verdoppelte Formen, so z.B. im sprichwörtlichen Bild im Bild, dies zeigt **Abb. 146**. Eine reale Person im Profil, den Blick abschweifend aus dem Bild heraus, im Hintergrund des Bildes auf der rechten Seite der querformatigen Fotogra-

---

<sup>295</sup> Tina Bara hat seit 1993 eine Professur für Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig.  
<sup>296</sup> Bara 2012.

fie. Links im Vordergrund hingegen ein Porträt (der gleichen Person?), welches, als Bild im Bild, dem Betrachter aus seiner Rahmung heraus direkt entgegen blickt. Diese Art der Verdoppelung tritt nicht als Einzelfall auf, sondern man begegnet ihm in der Serie mehrmals: wie eben beschrieben als Porträt in und gleichzeitig neben einem Porträt, als Spiegelung des Modells (**Abb. 148**), in kleinerer und begrenzterer Form als Spiegelung in einem Handspiegel (**Abb. 149**), oder aber auch in Form eines Selbstporträts, zeigt Tina Bara sich selbst gespiegelt (**Abb. 155, 156**), vereinzelt sogar in Form einer doppelten Spiegelung, wie sie es etwa in **Abb. 156** zeigt. Nicht nur als Spiegelbild eines Modells oder der Fotografin selbst sind Spiegelungen oder Verdoppelungen sichtbar: **Abb. 145** zeigt eine junge schwangere Frau, deren Rundungen sich durch die starken Kontraste von Licht und Schatten abzeichnen. Während sie selbst sich noch im Halbdunkel befindet, aus dem heraus sie modelliert wird und ihr Gesicht sich dem gewölbten Bauch zuneigt, ist in der linken unteren Ecke eine Ansammlung diverser Objekte in hellem Licht sichtbar, darunter auch einige Puppen von Säuglingen. Dadurch entsteht eine skurrile Vereinigung einer Innerlichkeit, die veräußerlicht wurde: sind die Figuren eine Andeutung der bevorstehenden Geburt und Mutterschaft? Oder sind sie auch ein Hinweis auf das Innere – welches bei Bara grundlegend eine wichtige Rolle spielt? In einer Gesellschaft, die auf sich selbst gerichtet und introvertiert ist, zeigt Tina Bara das Innere, eine subjektive Realität. Diese Art der Wiederholung im Bild findet sich so ebenfalls auf **Abb. 154**, in dem eine von einer leicht erhöhten Position aus am Kopf und an den Knien angeschnittene, stehende Frau zu sehen ist, die sich nicht durch ein Spiegelbild wiederholt, sondern durch die auf der linken Bildhälfte stehende kopflose Figur. Bei ihrer Arbeit geht die Fotografin ohne explizite Vorbilder vor, um zu einer stark formal betonten Fotografiesprache zu finden, die nicht selten an Aktfotografien Lee Friedlanders (**Abb. 196, 197**) erinnert, oder an die den menschlichen Körper fokussierenden und fragmentierenden Fotografien von Raoul Hausmann (**Abb. 198**). Zwar schon bekannt mit Arbeiten von Fotografen wie Lee Friedlander, Raoul Hausmann, Diane Arbus oder Robert Frank, fand Tina Bara dennoch gewissermaßen autark zu ihrer eigenen Auffassung von Fotografie: *„In der Fotografiegeschichte habe ich mich im Prinzip auf niemanden berufen. Ich habe ja auch als Autodidaktin angefangen. [...] Diese anfängliche Fotografie hatte wenig mit klassischer Fotografiegeschichte zu tun. Ich habe diese Bilder völlig aus diesem Prenzlauer Berg-Zusammenhang gemacht. Damals habe ich Kunstgeschichte studiert und eigentlich mehr Malerei und Filme gesehen und Gedichte gelesen.“*<sup>297</sup>

---

297 Bara 2012.

#### 4.2.2. Geschlossene Gesellschaft

Wie Eingangs bereits erläutert, spielte Literatur in der DDR generell eine wichtige Rolle, auch für Tina Bara. Weiters besteht ein starker Zusammenhang mit dem Bekanntenkreis der Fotografin, dessen Lebens- und Sichtweise bezeichnend für diese Zeit im Berliner Bezirk Prenzlauer Berg ist. Dort fand sich eine Generation zusammen, aus deren Gemeinschaft sich eine „Bohème“-Szene entwickelte und in deren Kreis kreatives Schaffen entstehen konnte. Doch dieser Kreis war klein und bildete in dem an sich schon geschlossenen System der DDR eine für sich geschlossene Gesellschaft. Daraus entstanden jene Fotografien Baras in ihrem engsten Freundeskreis – ebenfalls ein Abbilden des Alltagslebens, wie es Fischer, Richter, Arnold oder weitere Kollegen und Generationen von DDR-Fotografen in ihren Fotografien festhielten. Doch Bara fotografierte ihr allernächstes persönliches und privates Lebensumfeld, es vermischten sich Inszenierung und Dokumentarisches: *„Das war auch alles nicht geplant, oft haben wir einfach in meinem Hinterhof fotografiert, absolut ungeplant, ganz spontan. Der war so trist, aber er war trotzdem unser Lebensumfeld, das wir dennoch wie eine Bühne verwendet haben. Das unterscheidet es von einer richtigen Inszenierung. Ich habe einfach mein Umfeld fotografiert, nicht, wie z.B. Evelyn Richter irgendwelche Leute auf der Straße angesprochen und fotografiert hat. Ich glaube schon, dass sich bei mir diese zwei Dinge miteinander verbinden, Dokumentation und Inszenierung.“*<sup>298</sup> Die Art der Inszenierung heißt bei Bara nicht, einen Normalzustand nachzustellen und anschließend als uninszeniert zu präsentieren. Die Porträts, Aktfotos, als auch die Ausschnitte reiner Körperformen – all das sind bewusst in Szene gesetzte Handlungen, die nicht wie etwa das Pärchen im Autodrom Arno Fischers (**Abb. 195**), oder die Menschen in Halle von Helga Paris sind, die nichts mit dem direkten, persönlichen Lebensumfeld der Fotografinnen zu tun haben. *„Das kam sozusagen völlig aus dem eigenen Lebenszusammenhang“*<sup>299</sup> sagt Tina Bara 2012 – man kann hier von einer subjektiven Realität sprechen, die in ihren Fotografien vorzufinden ist.

Von 5.10.2012 bis 28.01.2013 fand die Ausstellung ***Geschlossene Gesellschaft. Künstlerische Fotografie in der DDR 1949–1989*** in der Berlinischen Galerie im Berliner Stadtteil Kreuzberg statt und gab mit ihrem Titel eine absolut bezeichnende Formulierung für die Zeit und die gesellschaftliche, politische, als auch fotografische Situation in der DDR ab. Der Kurator der Ausstellung und Leiter der Fotosammlung der Berlinischen

---

<sup>298</sup> Ebd.

<sup>299</sup> Ebd.

Galerie, Ulrich Domröse, merkte dabei an, dass es sich bei vorliegendem Ausstellungskonzept nicht „um die DDR in Bildern“ handle, sondern sie solle „nachdrücklich darauf hinweisen, wie unterschiedlich die Generationen auf ihre Zeit reagiert haben.“<sup>300</sup> Dennoch ist es gewissermaßen eine DDR in Bildern, die gezeigt wird – denn durch diese sozialdokumentarische Art der Fotografie wurde das Alltagsleben in der DDR festgehalten. Tina Bara, eine der ausgestellten KünstlerInnen, wird durch ihre fotografische Arbeit Teil einer neuen Generation, die weniger auf missliche Zustände in der Gesellschaft hinweisen will, sondern mit ihren Bildern beinahe eine Art Fluchtversuch unternahm: aus ihrer eigenen oft unglücklichen Situation – in einem Land, in dem sie wie viele andere ihrer Generation keine Zukunft mehr sehen konnte. Stellvertretend für sich selbst fungierten ihre Modelle – der oft melancholische Blick und die wie eingefrorenen Gesten weisen auf eine Unzufriedenheit und den Unglauben an eine Reformierbarkeit der Gesellschaft hin, auf das nicht weiter Kommen, das Stehenbleiben, auf die fehlende Entwicklung. „Sie erzählen mehr über sich, ihr Lebensgefühl, über ihre Wahrnehmung der Welt. Vom sozialen Blick haben sie sich entfernt, da sie das Gefühl hatten, dass das System nicht reformierbar ist. Da gab es einen Bruch.“<sup>301</sup>

#### 4.2.3. Die Fragmentierung des Körpers

„[...] nicht vollgestopft mit Bedeutungen, nicht überladen – besonnen auf die Sinne“<sup>302</sup> beschreibt Gabriele Muschter die Fotografien der Serie **Gesichter & Körper** von Tina Bara, die zwischen 1988 und 1989 entstanden und 1990 u.a. neben der Beschreibung Muschters die Texte der Zeitschrift **Kontext**, die sich in ihrem Inhalt politischen, gesellschaftlichen als auch kulturellen Themen widmete, begleiteten.

Aus den Fotografien dieser Serie (**Abb. 157 – 168**) spricht eindeutig eine starke Sinnlichkeit, wie sie bei der Fotografin zuvor noch nicht so intensiv zu finden war. Wie gewohnt bei Bara, dominiert bei den Porträtbildnissen als auch den Aktfotografien, welche sie hier zeigt, das Querformat. Neben diesem formalen Sachverhalt des Bildformats herrscht wieder ein durchwegs elegischer Grundton, der sich in den abgebildeten Gesichtern widerspiegelt und sich durch die gesamte Serie zieht. Was sichtbar wird, ist das verstärkte Interesse der Fotografin an den formalen Gestaltungsmitteln

---

300 Ulrich Domröse, <http://www.berlinischegalerie.de/ausstellungen-berlin/aktuell/kuenstlerische-fotografie-in-der-ddr-1949-1989/eroeffnung-geschlossene-gesellschaft.html>, Stand: 14.10.2012.

301 Ulrich Domröse, Alles was ich kriegen konnte, Berliner Zeitung Online, <http://www.berliner-zeitung.de/berlin/kunstfotografie-alles--was-ich-kriegen-konnte,10809148,20175422.html>, Stand: 14.10.2012.

302 Gabriele Muschter, Über: die Fotografien GESICHTER & KÖRPER von Tina Bara, in: Kontext. Politik Gesellschaft Kultur, Heft 11, September/Oktober 1990, S. 97.

Licht und Schatten, das sich in den „Abschiedsporträts“ in gesteigerter Stufe zeigt, wie im Anschluss noch verdeutlicht werden wird.

Seit den frühen Fotografien hatte sich etwas verändert, das ist trotz den noch immer meistens melancholischen und versunkenen Blicken der Protagonisten auf den Fotografien deutlich sichtbar. War Anfangs noch ein relativ weiter Raum, auf dem perspektivische Einsichten gegeben wurden, auf den Fotos vorhanden, in dem sich die zwar schon damals beschnittenen Figuren aufhielten, ging der Blick der Kamera in Folge noch näher an das Modell heran, was durch den Anschnitt zu einer zunehmenden Fragmentierung des Körpers führte. Das Spielerische der Inszenierung kam abhanden, Bara interessierte sich bewusst mehr für nah an die Haut gehende Körperaufnahmen als auch Schwarzweiß-Kontraste, die einer gesteigerten Härte und Intensität widerfahren. In der einzigen erhaltenen Einsicht in eine Ausstellung Baras, die noch vor der Wende, im Haus der jungen Talente statt gefunden hatte (**Abb. 169**), ist zu sehen, dass die Fotografin nicht nur im Foto selbst, sondern auch in der Hängung der Werke fragmentiert: das ist kein Denken in Einzelbildern, sondern ein Entwerfen fragmentarischer Bildräume – innerhalb, als auch außerhalb der Fotografien.

Geht Bara generell bei den Gesichtern der Serie vom Hochformat des klassischen Porträtbildnisses weg, findet auch der Hintergrund eine „Entleerung“ des Raumes. Die Kamera ist nun zumeist so nah am Motiv, dass nur noch selten umgebende Räumlichkeit sichtbar ist. Auch bei den Gesichtern ist der Hintergrund eine durch eine weiße, schwarze oder eine durch Schatten und Licht gegliederten Fläche. Noch partiell ist ein angedeuteter Raum, etwa eine brüchige Mauer oder eine Zimmerkante, erkennbar. Vereinzelt erinnern die Porträts in ihrer Eindrücklichkeit an jene von Helga Paris, die sie Anfang der 1980er Jahre von *Berliner Jugendlichen* gemacht hatte. Doch herrscht bei Paris, neben der unterschiedlichen Behandlung des Formats, eine weitaus größere Distanz zur dargestellten Person, auch der Umgang mit Licht und Schatten ist ein anderer: hier dominieren keine scharfen Schwarzweiß-Kontraste die Bildfläche und formen ihre Modelle. Durch derartige „Effekte“ entstehen bei Bara aus den Körperansichten neue Formen. In eindringlichen Porträts (**Abb. 157, 158 und 168**) sehen die Personen die Fotografin bzw. den Betrachter direkt an, der beobachtende Moment, welcher in der früheren Serie noch bestimmender war, ist abhanden gekommen. Es gibt keine ablenkenden Gegenstände oder Details im Hintergrund mehr – *der Körper selbst* wird zur Form.

Erfährt dieser bereits durch den gewählten Aus- und Anschnitt einer Fragmentierung, so wird die Zerteilung durch das Schwarz und Weiß maximiert, **Abb. 163** zeigt dies. „*Als ich schon mit den Körperausschnitten angefangen habe, da hatte ich auch vor, keine Einzelbilder zu machen, ich hab die Sachen so zusammen gestellt.*“<sup>303</sup> Durch die extrem verbogene, verrenkte Haltung des Modells betritt der Körper einen Bereich der Abstraktion, verliert seine Dreidimensionalität und den Charakter seiner plastischen Form. Er bleibt zwar *Form*, doch in einer verflachten Art und Weise: durch den grellen Lichteinfall, der den Körper beleuchtet, ergibt sich von der Mitte bis zum unteren Rand des Bildes eine nahezu plane helle Fläche, auf der linken Seite hart begrenzt durch den rein schwarzen Hintergrund, von dem das Motiv umfassen wird und der die Körperform fast wie eine Montage auf dem Schwarz wirken lässt. Nur auf der rechten Seite der Fotografie bricht diese Härte der Farbkontraste und der Abgrenzung auf. Die sanfter verlaufenden Schattierungen von Kinn, Hals, Brust und Schulter zeigen, dass es sich hier um eine lebendige Form handelt, sie zeigen seine Dimensionalität und lassen ein Einordnen des Fragments in Körperteile zu. Diese bewusste Fragmentierung des Ganzen, des menschlichen Körpers, ist zum Einen eine formale Entscheidung, welche die Fotografin aus Interesse an Kontrasten, Helligkeitswerten und Formen trifft. Zum Anderen ist sie sicherlich auch ein Beweggrund, der aus dem Inneren kommt – nicht zuletzt spricht aus der Zerteilung, des getrennt Werdens auch das Zeitgefühl, nicht mehr an eine Ganzheit zu glauben.

Diese Art von Fotografie war zu der Zeit, in der sie entstanden, nicht gefragt. Damit konnte kein Geld verdient werden. Zwar bestand von politischer Seite generell eine Öffnung und Lockerung im Bereich der Kunst, doch ihren Lebensunterhalt konnte Bara mit diesen Fotos nicht bestreiten. 1986 wurde sie dennoch in den **Verband Bildender Künstler** aufgenommen – erstaunlicherweise durch die Bewerbung mit jenen zuvor erwähnten Fotografien ihrer Freunde und ihrer Umgebung aus dem Prenzlauer Berg. Dieser Umstand ermöglichte es ihr, freiberuflich als Fotografin zu tätig zu sein – als welche sich die junge Frau allerdings nicht sah: die Fotografie ermöglichte ihr es in erster Linie, sich mit ihrem nächsten Umfeld auseinanderzusetzen und ihr eigenes Innenleben zu verarbeiten. Sie hatte in der Fotografie ein Ventil für jene Gefühle gefunden, die sie zuvor beschäftigten. Die Fotografie wurde ihr Ausdrucksmedium.

---

303 Bara 2012.

#### 4.2.3.1. Exkurs: VEB Buna

Mit der Aufnahme in den *Verband Bildender Künstler* der DDR war für Bara die Möglichkeit verbunden, freiberuflich als Künstlerin zu arbeiten, unter anderem auch für das DEFA-Studio für Dokumentarfilme, für welches die Fotografin als Rechercheurin tätig war. In Zuge dessen entstanden Fotografien für einen Dokumentarfilm über Rockmusik-Bands in der DDR. Dieses Projekt gehört neben zwei weiteren zu sozialdokumentarischen Serien der Fotografin, auch wenn dieser Themenbereich im Gegenteil zu vielen anderen ihrer Kollegen, Tina Bara als Fotografin wenig interessierte. Eines dieser Projekte entstand während einem Aufenthalt in den chemischen Werken Buna. Tina Bara, für die diese Fotografien in geringem Maße von künstlerischer Bedeutung sind, wurde vom *Verband Bildender Künstler* (VBK) in die Chemiewerke Buna<sup>304</sup> geschickt, um die Arbeit unterschiedlicher (sozialistischer) Maler zu dokumentieren. Aus jedem sozialistischen Staat arbeitete dort je ein „Stellvertreter“ im Sinne des „Bitterfelder Weges“. Trotz dem Abweichen der Serie aus dem restlichen Œuvre der Fotografin, sollen die Fotografien hier dennoch kurz gezeigt werden, denn sie stellen einen Beweggrund für Bara dar, einen für sie folgenschweren Entschluss zu fassen: der Glaube an die Reformierbarkeit des Systems war ihr verloren gegangen und führte schlussendlich dazu, dass Tina Bara der DDR den Rücken kehrte und in die Bundesrepublik ausreiste.

„In diesem verpesteten Dreieck Bitterfeld, Leuna und Buna“<sup>305</sup> konnte Tina Bara kaum ihren Augen trauen: Auf den Bildern (**Abb. 170 – 184**) ist ein Ort zu sehen, der nicht wie von dieser Welt wirkt. Es scheint fast unmöglich, sich vorzustellen, dass sich in dieser Umgebung Menschen aufhalten könnten. In großen Fabrikslandschaften sind sie einzeln als kleine graue Striche zu sehen, die sich in die vernichtete Industrie-Architektur eingliedern – oder nahezu gewaltsam eingegliedert werden, wie auf **Abb. 173** der Arbeiter, der eine schier endlose Menge von Fässern ordnet. Der Außenraum, der durch die Gebäudeform ein beengendes Gefühl gibt, den Arbeiter noch mehr vereinnahmt, als das eine Fass, welches ihn ohnehin schon beinahe optisch verschluckt, gibt ein beklemmendes Gefühl. Alles aus diesen Bildern spricht von einem begrenzten, zugesperrten Land. Zwar entsteht der Eindruck eines verlebten Ortes – doch neben

---

<sup>304</sup> Der Werksname **Buna** setzt sich zusammen aus den Komponenten des klassischen Verfahrens zur Herstellung von Kautschuk, der Polymerisation von BUtadien und NAtrium. Nach der politischen Wende übernahm ein amerikanischer Konzern große Teile der zwischen Merseburg und Halle an der Saale liegenden Produktionsanlagen – jedoch einen nur kleinen Teil der Beschäftigten. Anschließend wurde ein großer Teil der veralteten Anlagen abgerissen und der Boden saniert. <http://www.chemie.de/lexikon/Buna-Werke.html>, Stand: 18.10.2012.

<sup>305</sup> Bara 2012.

den Menschen, die inmitten dieses Wahnsinns aus Schutt, Dreck und den Spuren der chemischen Produktion arbeiten (**Abb. 177, 183**), lassen die Umstände manches Foto wie ein Bild aus einem Traum wirken (**Abb. 179 und 180**). Nur die Dämpfe und Flüssigkeiten, die aus den Rohren, Schlitzten und Öffnungen sickern, sprudeln und aufsteigen, zeigen, dass hier noch gearbeitet wird (**Abb. 176 und 181**).

Waren die Frauen der Druckerei, die Evelyn Richter bei ihrer Arbeit beobachtete, durch die formale Struktur des Bildraumes und der Maschinenwelt in diese eingegliedert, so verkleinern sich bei den Fotografien in Buna die Proportionen des Menschen, sie werden noch schwerer auffindbar in jenen grotesken Ansichten dieses chemischen Weltuntergangs. Egal, wohin die Fotografin mit ihrer Kamera blickt – Innen- oder Außenräume – der Zerfall dominiert. Es ist auf **Abb. 171** zwar noch „standesgemäß“ das Bild Walter Ulbrichts<sup>306</sup> an der Wand einer Art Gemeinschaftszimmer zu sehen. Doch auch die zu einer „Gemeinschaft“ zusammen geschobenen Stühle können vom Verfall und der Tristesse nicht ablenken. Auch das auf **Abb. 170** zu lesende Motto „*Je stärker der Sozialismus, umso sicherer der Frieden*“<sup>307</sup> erscheint durch die Inhalte der weiteren Fotografien unreal: es sind – wie das riesige Monster Chemiefabrik, welches schon aus allen Ritzen gurgelt, hustet und bald in sich zusammen fallen wird – ganz eindeutig die Bilder eines Systems, welches in seinen letzten Atemzügen liegt.

#### **4.2.3.2. Für einen Moment da sein, Augenblicke**

1989 stellte Tina Bara einen Ausreiseantrag und übersiedelte im Juli des gleichen Jahres nach Westberlin – wenige Monate vor der Maueröffnung entschied sich die Fotografin, die DDR zu verlassen. Zuvor absolvierte sie, seit 1986, ein Diplomstudium bei Arno Fischer, welches sie nach der Wende 1991 ebenfalls bei Arno Fischer beendete.<sup>308</sup> Bereits ein Jahr zuvor, als Bara im Chemiewerk Buna die vor Ort unwürdigen Arbeitsbedingungen dokumentierte, wurde ihr immer mehr bewusst, dass im Osten Deutschlands unter diesen Bedingungen keine Zukunft für sie zu sehen war. In jenen Wochen, in denen sie sich dort aufhielt, galt es nach der Hälfte der Zeit des Projektes, die Werke der teilnehmenden Künstler in der Werkkammer aufzuhängen und zu präsentieren. Was mit Tina Baras Fotografien passierte, ist nicht verwunderlich – bei dem was sie zeigen: die Bilder des Werkes und der Arbeiter wurden sofort wieder abge-

---

<sup>306</sup> Zu diesem Zeitpunkt der Entstehung der Aufnahme war der einstig mächtigste Politiker der DDR, Walter Ulbricht, allerdings (1971) entmachtet worden und 1973 verstorben gewesen. Das trotzdem noch immer ein Bildnis von ihm vorhanden ist, stellt nur ein weiteres Indiz auf die Unzeitgemäßheit und den Zerfall des Systems hin.

<sup>307</sup> Eine der Losungen des Zentralkomitees der SED zum 1. Mai, Hans Jürgen Heringer (Hrsg.)/Gunhild Samson (Hrsg.), Tendenzen der Deutschen Gegenwartssprache, Tübingen 1994, S. 144.

<sup>308</sup> Kunsthalle Erfurt/Brandenburgische Kunstsammlungen Kottbus 2002, S. 96.

nommen, der Fotografin die Kamera entwendet und im Tresor versperrt, ein Weiterführen der Arbeit wurde ihr bis zum Ende ihres Aufenthaltes untersagt. „Das war dann auch so ein ausschlaggebendes Ereignis, bei dem ich mir dachte, dass ich in diesem Land keine Zukunft mehr habe.“<sup>309</sup>

Kurz vor ihrer Ausreise machte Tina Bara eine Reihe von Fotografien ihrer Freundinnen in Ostberlin – sie erhielten nachträglich die Betitelung „Abschiedsporträts“ (**Abb. 185**)<sup>310</sup>. Diese Bezeichnung zeigt bereits den persönlichen Bezug und die Nähe, welche die Fotografin mit den Fotografien, als auch mit den Modellen verband. Schon in der Zeit vor 1989 hatte Bara zu einer fotografischen Sprache der Fragmentierung des menschlichen Körpers gefunden, die sich sowohl in den Abschiedsporträts zeigt als auch in späteren Arbeiten, in denen die Anschnitte Einschnitte nicht nur suggerieren, sondern jene Schnitte als reale Einschnitte in den Körper selbst in Form von Narben gezeigt werden (**Abb. 193** und **194**). Bei den Abschiedsporträts fällt neben dem durchgängigen Querformat und der Nähe der Kamera zum Modell, sofort die schon zuvor augenscheinlich wurde, die Behandlung von Form, Licht und Schatten auf. Ebenso ist wie schon in früheren Arbeiten Baras, der Anschnitt der Fotografien unkonventionell, handelt es sich doch um Porträts. Gundula Schulze Eldowy etwa, die aufgrund der Inhalte ihre Fotografien diese nicht breit an die Öffentlichkeit bringen konnte, zeigt trotz der inhaltlichen Brisanz weitgehend eine klassischere fotografische Sprache als Bara. So sind Schulzes Porträts (auch die Aktporträts) – neben einem traditionelleren Hochformat – zwar ebenfalls häufig im Querformat. Doch es sind andere Dinge, die Schulze Eldowy interessieren. Sie zeigt den Menschen in seiner Umgebung. In seiner Wohnung, im Wohn- oder Schlafzimmer, alleine oder als Familie (**Abb. 199**, **Abb. 200**). Es ist das soziale Gefüge, der soziale Umraum, in dem Schulze Eldowy Porträtierte zeigt. Neben der Darstellungsweise ist es auch ein vollkommen anderer Zugang zu ihren Modellen, als es bei Tina Bara der Fall ist.

Zwar kommt Bara in einigen Fotografien der Serie einem Porträt recht nahe (**Abb. 186**, **187**), doch oft ist auf den Fotos der Kopf der porträtierten Person nicht mehr zu sehen, oder die Licht- und Schattengebung ist derart dominant, dass der Körper darin nahezu zu einem Träger der sich durch den natürlichen Lichteinfall gebenden Formen wird (**Abb. 188**, **189**). Wie Kai Uwe Schierz 2002 anmerkt, erinnern diese Fotografien stark an die *Nudes* von Lee Friedlander, oder an Körperaufnahmen von Raoul

---

<sup>309</sup> Bara 2012.

<sup>310</sup> Im Bildanhang wird die Serie der Abschiedsporträts ähnlich wie im Katalog (*fragile portraits*) als Tableau präsentiert, nicht als Serie von Einzelbildern.

Hausmann (Abb. 196, 197 und 198).<sup>311</sup> Gesehen hatte diese Fotografien Tina Bara zwar, doch sie stellten keinen Anknüpfungspunkt für ihre Arbeit dar: *„Ich lese sie als Huldigung an den weiblichen Körper, sehr nah und schön, aber mit meinem Ansatz hat das wenig zu tun, auch wenn es formale Ähnlichkeiten gibt bei der Körperhaltung oder Schattenführung. [...] Einerseits begreift Hausmann ein Foto in erster Linie als Formproblem, aber ihm geht es ebenso um intensive Wahrnehmung und Erfassen der Welt.“*<sup>312</sup> Intensität ist bei Bara ein wichtiges Stichwort, denn es beschreibt sowohl die Entstehung der Fotografien als auch die Wirkung auf den Betrachter. Sie zeigen die intensive Nähe und Vertrautheit, die zwischen Motiv und Fotografin besteht, und anders wäre diese Nähe – im doppelten Sinne – nicht möglich gewesen. Wie schon angemerkt, fotografierte Bara vermehrt Frauen, wie auch bei diesem Projekt. *„Ich glaube, das hat auch mit dieser Suche der Nähe und Intimität zu tun, das war mir mit Männern nicht so möglich, mit Männern kannte ich mich auch nicht so gut aus. Da war auch nichts seltsames dabei, das war mit Frauen einfach ganz natürlich und selbstverständlich.“*<sup>313</sup> Neben der Nähe gehörte für die Modelle auch ein Stück Schamlosigkeit dazu, damit derartige Fotografien entstehen konnten. Dass Bara Frauen fotografierte – und das auf *diese* Weise – hat sicher auch einen ganz einfachen Grund: selbst eine Frau, ist eine intime Situation wie diese leichter, auch für die Fotografin. *„Mit Männern war es schwierig, da war dann ich gleich das Objekt, da fällt bei Frauen die Objekthaftigkeit ein Stück weit weg.“*<sup>314</sup>

In diesen Fotografien sind Frauen dargestellt, die losgelöst sind von ihren Aufgaben und Tätigkeiten im Alltagsleben, von ihrem Leben im sozialistischen Staat, ihren familiären Beziehungen oder Verpflichtungen – die werden durch ihre Abbildung auf Fotopapier nicht sichtbar. Doch das ist unwichtig, es ist – im Gegenteil zu vielen KollegInnen Tina Baras – nicht das Anliegen der Fotografin. Sichtbar wird die Beziehung zwischen ihr und den Freundinnen, von denen sie sich auf Grund ihrer geplanten Ausreise verabschieden wird – auf wie lange, war in jenen Augenblicken ungewiss. Es hätte auch ein Abschied auf Lebenszeit sein können, da ausgereiste DDR-Bürger oft niemals mehr ein Besuchsvisum erhalten hatten – doch niemand konnte wissen, dass wenige Monate später die steinerne Barriere geöffnet wurde.

Neben der Distanzlosigkeit wird auch ersichtlich, dass bei Bara ein Porträt nicht durch das Abbilden von Kopf, Schulter, Brustbereich oder sonstiger Körperteile

---

<sup>311</sup> Kai Uwe Schierz, Interview Tina Bara/Kai Uwe Schierz, in: Kunsthalle Erfurt (Hrsg.)/Brandenburgische Kunstsammlungen Kottbus (Hrsg.), *Fragile Portraits. Tina Bara* (Kat. Ausst. Kunsthalle Erfurt/Brandenburgische Kunstsammlungen Kottbus, 2002), Erfurt 2002, S. 8.

<sup>312</sup> Bara 2002, S. 8.

<sup>313</sup> Ebd.

<sup>314</sup> Bara 2012.

definiert wird. Die Persönlichkeit kann ebenso in einer Rückenansicht, auf der nicht viel mehr zu sehen ist als lang herab hängende Haare (**Abb. 191**), den Ausschnitt, auf dem beinahe nur der Rumpf zu sehen ist (**Abb. 190**), oder durch einen liegenden Akt dargestellt werden – bei einem Akt, bei dem durch die durch ein weißes Tuch sich abzeichnenden Balkongitter das Sonnenlicht trotz reiner Grauwerte eine warme Atmosphäre entstehen lässt (**Abb. 192**). Es sind die persönlichen, nahen Momente zwischen zwei Freundinnen, die auf Fotopapier gebracht werden. Anschnitte wirken hier nicht verletzend, auch wenn sie am Kopf einschneiden, nur Teile des ganzen Körpers zeigen. Die Anschnitte heben hervor, was der Fotografin in einem Moment wichtig ist, sie zeigen, was diese sieht. *„Der Körper ist für mich genauso ein Porträt wie das Gesicht.“*<sup>315</sup> Doch so weit, wie zuvor schon oder bei den späteren Narbenbildern, ging Bara nicht. Die Fragmentierung sollte nicht dazu führen, dass die Körperteile absolut ihrer Persönlichkeit enthoben wurden, die Freundinnen blieben noch spürbar – es entsteht keine Anonymität durch die Ausschnitte, die reine Form ist nicht Bild bestimmend, sie ist die ergänzende Komponente für eine Fotografie. *„Ich fotografiere das, was ich finde, und mache keine Bilder. Mich interessiert die Form erst, wenn alles andere da ist.“*<sup>316</sup>

Was übrig bleibt, ist die „Momentaufnahme“. Es sind jene Momente, in denen vor dem Abschied auf immer Nähe und Vertrautheit festgehalten werden. Die Freundinnen, ihre Körper, die Fotografin und der Zwischenraum – körperlich als auch emotional – sind anwesend, in diesem Augenblick. Friedlich, sanft, aufmerksam, zutraulich. *„Ich möchte für einen Moment da sein, Augenblicke.“*<sup>317</sup>

---

<sup>315</sup> Dieses Zitat bezieht sich auf einen Film, den Tina Bara 2012 begonnen, aber zur Zeit der Abgabe dieser Arbeit noch nicht fertig gestellt hat, d.h. es gab noch keine Veröffentlichung. Aus diesem Grunde wird der Film in Folge unter dem Arbeitstitel angegeben: Tina Bara, Langeweile, Berlin 2012/13.

<sup>316</sup> Ebd.

<sup>317</sup> Bara 2012/13.

## Schluss

*„Feminismus (und Gender-Studien) meint Herrschaftskritik an den Fundamenten der (kapitalistischen) Gesellschaften, die alle gesellschaftlichen Bereiche umfasst, die Dominanzklausur ebenso wie Rassismus und Sexismus mit dem Ziel der Partizipation und Mündigkeit der/des Einzelnen.“<sup>318</sup>*

Während man sich im Westen ab den 1960er mit Fragen von Gender, Feminismus und sexueller Identität beschäftigte, blieb dieses Themengebiet im Osten Deutschlands von geringerer Bedeutung. Die weibliche Rolle war der männlichen offiziell gleichgesetzt, das wurde als Selbstverständlichkeit aufgefasst: *„Im Osten Deutschlands, sprich in der DDR, gab es [...] keinen (extremen) Feminismus, weil die praktisch-alltäglichen Verhältnisse andere waren als die im Westteil des Landes.“<sup>319</sup>* Dennoch beinhalten einige künstlerische Wege – in dieser Arbeit fotografische – durchaus einen rebellischen Moment. Titel heutiger Ausstellungen und Publikationen zum Thema der künstlerisch tätigen Frau weisen darauf hin: ***und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR***, oder ***Entdeckt! Rebellische Künstlerinnen in der DDR***.

Wurde eingangs „Herrschaftskritik an den Fundamenten“ zitiert, so ist diese in fotografischen Erzeugnissen der DDR durchwegs zu finden – doch absolut unterschiedlich zu westlich feministischen, bzw. überhaupt zu *westlichen* Vorgehensweisen. Der Begriff der „Geschlossenen Gesellschaft“, den Ulrich Domröse 2012 für die Ausstellung der Berlinischen Galerie gefunden hatte, erweist sich als ausschlaggebender Grund für dieses Vorgehen und die fotografischen Resultate, die unter anderem in dieser Arbeit besprochen wurden. Der mit über 200 Abbildungen bestückte Bildanhang der Arbeit steht dabei einerseits im Gegensatz zu den damals gegebenen geringen Publikationsmöglichkeiten künstlerisch fotografischen Schaffens. Andererseits symbolisiert er jene Bilderflut, die große Menge an kritischen Beobachtungen, die KünstlerInnen trotz der restriktiven politischen Lage angestellt hatten.

Aus mehreren Gründen wurde der künstlerisch feministische Aspekt in dieser Arbeit bewusst zurückgehalten, denn die fotografische Kunstproduktion ist aus einem anderen künstlerischen Impetus heraus entstanden, weswegen auch in der Betrachtungsweise anders vorzugehen ist. Dabei wurde neben dem künstlerischen Ausgangspunkt, der in der DDR immer ein gesellschaftspolitischer ist, augen-

---

<sup>318</sup> Beatrice E. Stammer, Vorwärts und nicht Vergessen, in: Anglika Richter (Hrsg.)/Beatrice E. Stammer (Hrsg.)/Bettina Knaup (Hrsg.), und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR (Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009), Nürnberg 2009, S. 11.

<sup>319</sup> Gabriele Muschter, Künstlerinnen aus der DDR. Annäherung und Distanz, in: Anglika Richter (Hrsg.)/Beatrice E. Stammer (Hrsg.)/Bettina Knaup (Hrsg.), und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR (Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009), Nürnberg 2009, S. 33.

scheinlich, dass bei all den unterschiedlichen FotografInnen gewisse Gemeinsamkeiten zu beobachten sind. Den Anfang machen hier vorwiegend technische: Die Fotografie jener Zeit bewegt sich vornehmlich im Bereich der Schwarzweiß-Fotografie. Das hatte einen einfachen Grund: Farbfilme hatten eine schlechte Qualität – bei hohem Preis. So machte man aus einem technischen Defizit ein Stilmittel. Es gab Ausnahmen, so etwa Erasmus Schröter, der auch in Farbe fotografierte. Jedoch setzte er diese technische Komponente, die schlechte Materialqualität, dazu ein, die Bildaussage zu unterstreichen.<sup>320</sup> Folglich ist die fast durchgängige Schwarzweiß-Fotografie das Resultat fehlenden bzw. mangelhaften Materials, auch die öfters zu beobachtende Unschärfe ist manches mal nicht gewollt, sondern Folge der qualitativ schlechten Kameraausrüstung.<sup>321</sup>

Neben diesen technischen Gemeinsamkeiten vereint vor allem eines die Fotografie jener Zeit: das Merkmal des Sozialdokumentarischen. „*Im Prinzip ist von der DDR eine einzige Richtung der Fotografie im Gedächtnis. Das ist die sogenannte sozialdokumentarische Fotografie.*“<sup>322</sup> Ulrich Domröse weist darauf hin, dass in der von ihm kuratierten Ausstellung zwar *keine* DDR in Bildern gezeigt werden soll – doch durch die damals gegebene Situation ist dennoch immer das Alltägliche auf diesen Bildern zu finden.<sup>323</sup> Fotografen und Fotografinnen halten vor allem zu Beginn diese Szenen des Alltags fest – was sehr wichtig ist, denn so wurde das echte Leben der DDR festgehalten, wie es auf propagandistischen Fotografien der gleichen Zeit nicht wieder zu finden war. Auf diese Weise wurde eine Fotografie geboren, die sich sowohl durch technische als auch durch gesellschaftspolitische Faktoren konstituiert hatte – nahezu autark, in dieser geschlossenen Gesellschaft. Ebenso geschlossen war der Kreis der Fotografie, denn in einem totalitären System wie jenem der DDR war es nahezu unmöglich, jene Fotografien zu publizieren, wie sie heute in Museen zu besichtigen sind und als Kataloge vorliegen. „*Wir waren eine Kistengesellschaft*“<sup>324</sup> sagt Evelyn Richter bezeichnender Weise. Durch diese Art zu arbeiten – mit dem Wissen, dass die eigenen

---

320 Erasmus Schröter in:

<http://www.berlinischegalerie.de/ausstellungen-berlin/aktuell/kuenstlerische-fotografie-in-der-ddr-1949-1989/eroeffnung-geschlossene-gesellschaft.html>, Stand: 26.10.2012.

321 „*[D]as war wirklich kompliziert mit der Praxis, weil sie derart unzuverlässig war. Irgend etwas ging immer kaputt und man konnte es während der Arbeit nicht wirklich feststellen und sah es immer erst hinterher.*“ Ute Mahler, in: Norbert Moos (Hrsg.), *Utopie und Wirklichkeit. Ostdeutsche Fotografie 1956-1989*, Berlin 2004, S. 18.

322 Ulrich Domröse in: <http://www.berlinischegalerie.de/ausstellungen-berlin/aktuell/kuenstlerische-fotografie-in-der-ddr-1949-1989/eroeffnung-geschlossene-gesellschaft.html>, Stand: 26.10.2012.

323 Ebd.

324 Evelyn Richter in: *Geschlossene Gesellschaft – Ausstellung zur DDR-Fotografie*, heise.de, <http://www.heise.de/foto/meldung/Geschlossene-Gesellschaft-Ausstellung-zur-DDR-Fotografie-1723588.html>, Stand: 26.10.2012.

Arbeiten vermutlich niemals an die Öffentlichkeit gelangen würden – fand sich ein anderer Ansatzpunkt zu fotografieren, als bei westlichen Kollegen, die nicht derlei Restriktionen ausgesetzt waren.

Eine weitere Gemeinsamkeit ist in der Serialität zu sehen, die im Schaffen der meisten Fotografinnen der DDR zu beobachten ist. Es ist weniger das Einzelbild vorzufinden, sondern das Bild in Serie, nicht selten in narrativer Form. Ist es bei Arno Fischer noch nicht so deutlich zu sehen, erzählt etwa Gundula Schulze Eldowy Geschichten in Bildern, eindrücklich zum Beispiel in ihrer Serie *Tamerlan*. War es ein narrativer Anspruch der Fotografinnen, der diese Serien bedingt? Oder war es ebenfalls die politische Gegebenheit, die solch eine Erzählweise hervorgebracht hatte? Denn was in der DDR reichlich vorhanden war, das war vor allem eines: Zeit. Das tägliche Leben in der DDR zu bestreiten, kostete nicht viel Geld. Niedrige Mieten, günstige Lebensmittelpreise und geringe Energiekosten ermöglichten dies.<sup>325</sup> Auch Zeit war wohlfeil: Schulze Eldowy hatte so viel davon übrig, dass sie lange durch die Stadt streifen konnte, und Tina Bara hatte oft genug Gelegenheit, aus Langeweile heraus mit ihren Freunden ihren brüchigen Hinterhof zur Bühne des alltäglichen Lebens umzugestalten. Dadurch wurde das Lebensgefühl, der Alltag in der DDR, als zeitliche Dimension in die Bilder übertragen. Die Fotografin Ute Mahler beschrieb dieses Phänomen so: „*[F]ür so ein Porträt habe ich drei Tage gearbeitet, heute vielleicht 10 Minuten. [...] heute wartet man nicht mehr, dass etwas passiert. Ich rede dabei nicht von der Technik, das ist für mich eine Selbstverständlichkeit. Ich meine, dass man damals viel mehr mit der Persönlichkeit gearbeitet hat, das man sich auf was einlässt und was entdeckt.*“<sup>326</sup> Dabei ließen sich die Fotografinnen auf (nach dem vom Krieg und in weiterer Folge von der DDR gezeichneten Land) allgemeingültige Themen ein, wie Gundula Schulze Eldowy 2012 ihre eigene Fotografie und deren Themen zusammenfasste: Einsamkeit, Krankheit, Tod, Bedrohung – „*Wie kann der Einzelne überleben in einer Gesellschaft, die dominiert ist vom Kollektiven?*“<sup>327</sup>

Die auf die 1950er und 1960er Jahre folgende Generation fand in den 1980er Jahren ebenso das Alltägliche als Motiv, wenn auch auf den ersten Blick häufig nicht erkenntlich, wie etwa in den Fotografien eines Sven Marquardt (**Abb. 32** und **33**). Der triste und reale Alltag der DDR, wie ihn die Generation davor dokumentiert hatte, ent-

---

<sup>325</sup> „*Es war auch eine andere Art zu arbeiten, heute muss man sich das erst mal leisten können – damals kosteten die Filme nicht viel, das Papier kostete nicht viel, der Lebensunterhalt war nicht so aufwendig, wenn man das finanziell sieht war es sehr viel einfacher.*“ Ute Mahler im Interview mit der Autorin, Berlin Februar 2012.

<sup>326</sup> Ebd.

<sup>327</sup> Gundula Schulze Eldowy in: <http://www.berlinischegalerie.de/ausstellungen-berlin/aktuell/kuenstlerische-fotografie-in-der-ddr-1949-1989/eroeffnung-geschlossene-gesellschaft.html>, Stand: 26.10.2012.

sprach nicht mehr dem Lebensgefühl einiger FotografInnen. So inszenierte man, um den Alltag vergessen zu können – doch auch auf diesen Fotografien ist das Umfeld nie als ganzes auszublenden gewesen. Auch bei Tina Bara vermischten sich Dokumentation mehr und mehr mit Inszenierung, wie sie selbst sagt.<sup>328</sup> Trotz des Widerwillens, bewusst dokumentarisch vorzugehen, wird in jenen Fotografien ebenfalls eine Art der Alltäglichkeit gezeigt – auf den schäbigen Hinterhöfen Berlins wird zwar bewusst ein anderes Bild als jenes, dass sich vor den Toren des privaten Umfeldes abspielte, inszeniert, doch genau dies machte den Alltag jener Generation aus. Den Alltag den man nicht sehen wollte ausblenden und sich immer mehr in die eigene geschaffene Welt zurückzuziehen – die ebenfalls alltäglich wurde. Aus dem Interesse an den sozialen Bedingungen, der Mensch und seine Umwelt, wie Fischer oder Richter es darstellten, entwickelte sich ein verstärktes Interesse am Menschen selbst. Der Mensch als Studienobjekt, nicht mehr auf der Straße, als anonymer Passant, Demonstrationsteilnehmer, als Arbeiterin oder Fabrikarbeiter. Die nahe Distanz von Kamera zu Modell – auch emotional gemeint – macht diese Fotografie der späteren Generation aus. „[...] *ob es den Menschen wirklich gut geht [...] das ist der Wechsel zu der jungen Generation in den 80er Jahren. Nach meiner Meinung waren sie so stark desillusioniert, dass sie die Wirklichkeit nicht mehr wiedergeben wollten.*“<sup>329</sup> Wie Domröse beschrieb, wurde ebenfalls in dieser Arbeit auf einen Bruch, einen Generationenwechsel hingewiesen. Dabei gewann das inszenierte Bild immer mehr an Bedeutung, wie am Beispiel Tina Bara verdeutlicht wurde.

Wie zuvor erläutert, finden KünstlerInnen auf vielfältige Weise zu ihrer Art der Dokumentation. Publikationen wie ***DDR-Frauen fotografieren. Lexikon und Anthologie*** machen die Differenz zwischen dem weiblichen und dem männlichen fotografierenden Auge deutlich: Es ist der Blick auf Randfiguren, auf Außenstehende, der bei Fotografinnen häufig ins Zentrum rückt und Menschen in den Mittelpunkt stellt, die sonst am Rande der Gesellschaft stehen. Dabei kommt oft die Haltung der Fotografin selbst zutage; ohne viel Effekthascherei, er ergibt sich alleine durch die Art der Beobachtung und dem Verhalten der Fotografin dem Motiv gegenüber. Es findet offensichtlich eine Auseinandersetzung mit dem Gegenüber statt, jedoch immer einfühlsam, es ist nie ein Blick von oben herab. Frauen lassen sich auf ihr Gegenüber ein – nicht selten ist es auch eine ähnliche Position wie die eigene, die sie darstellen, denn:

---

<sup>328</sup> Bara 2012.

<sup>329</sup> Ulrich Domröse in: <http://www.berlinischegalerie.de/ausstellungen-berlin/aktuell/kuenstlerische-fotografie-in-der-ddr-1949-1989/eroeffnung-geschlossene-gesellschaft.html>, Stand: 26.10.2012.

Frauen fotografieren häufig Frauen, dabei kommt die eigene Erfahrung und das eigene Empfinden zutage. Auch Hansgert Lambers sah 1989, dass Frauen mehr als Männer ihre Haltung zum Leben und ihre unmittelbaren Erfahrungen in ihre Bilder übertragen.<sup>330</sup> Auf den gegenüber Männern bei Frauen stärkeren psychologischen Aspekt der Fotografie, machte Ulrich Domröse im Gespräch mit Lambers aufmerksam<sup>331</sup> – „[D]as man sich auf was einlässt und was entdeckt“<sup>332</sup> sagt Ute Mahler. Es ist die persönliche Sicht und die persönliche Realität, welche die Arbeit von Frauen prägt. Dieser Blick, der „nicht zu den Herrschenden“<sup>333</sup> gehört, wie Ursula Arnold ihre Wirklichkeit – die Wirklichkeit von Frauen der DDR – definierte, zeichnet die weibliche Kamera in der DDR aus: „Frauen fotografieren anders.“<sup>334</sup>

---

330 Lambers 1989, S. 23.

331 Domröse 1989, S. 23.

332 Mahler 2012.

333 Ursula Arnold in: Gabriele Muschter (Hrsg.), DDR Frauen fotografieren. Lexikon und Anthologie, Berlin 1989, S. 28.

334 Muschter 1989, S. 7.

## Anhang

## Interview Nadja Kummer/Tina Bara, Wien Oktober 2012

### Bara 2012

Tina Bara im Interview mit der Autorin, Wien Oktober 2012

*Nadja Kummer: Wie sind diese Aktporträts entstanden?*

*[Anm.: Die Frage betrifft die Fotografien aus der Serie der Jahre 1984-87, bzw. Abb. 142-156]*

Tina Bara: Die Aktporträts habe ich so aus dem Alltag heraus fotografiert, könnte man sagen, auch die inszenierten, das ging so ineinander über, Inszenierung und Alltag. Im Prinzip habe ich auch nicht an diese klassische sozialdokumentarische Tradition angeknüpft, das war das Umfeld von Arno Fischer. Die Lehrenden und die ältere Generation hatten eine andere Art von Bildsprache und eine andere Art von Fotografiegeschichte, auf der sie aufgebaut haben. Die haben alle „Family of Man“ in Westberlin gesehen.

*Aber so jemanden wie Robert Frank oder Lee Friedlander hast du auch gesehen, nur eben in Buchform.*

Ja natürlich, vor allem die beiden – die waren mir schon auch bekannt. Aber es war nicht so, dass ich mich auf die berufen hätte.

*Gab es jemanden, auf den du dich berufen hast?*

In der Fotografiegeschichte habe ich mich im Prinzip auf niemanden berufen. Ich habe auch als Autodidaktin angefangen. Und die Anerkennung, die ich bekommen habe – nach einer ganz kurzen Zeit schon, in der ich fotografiert habe – die kam mit der ersten Ausstellung. Diese anfängliche Fotografie hatte wenig mit klassischer Fotografiegeschichte zu tun. Ich habe diese Bilder völlig aus diesem Prenzlauer Berg-Zusammenhang gemacht. Damals habe ich Kunstgeschichte studiert und mehr Malerei und Filme gesehen und Gedichte gelesen.

*Das heißt, du bist mehr von Malerei und Literatur ausgegangen, als von Fotografie?*

Ja genau. Wir waren damals auch nicht so diskursbestimmt wie heute. Wenn heute von den Studenten das verlangt wird und ich selbst es auch von ihnen verlange, ein Konzept zu haben, sich in einen kunsthistorischen Entwicklungsprozess einzubetten, sich mit etwas zu befassen, dass eine Beziehung mit den eigenen Arbeiten hat – das hat von mir damals keiner verlangt. Das war nicht mein Umfeld. Ich war eine Geschichtsstudentin und habe nach einer anderen Ausdrucksmöglichkeit gesucht. Das kam völlig aus dem eigenen Lebenszusammenhang. Meine Freunde um mich herum, jeder wollte bisschen so was machen, das kam alles aus einem Bohème-Zusammenhang. Viele meiner Freunde haben irgendwelche Jobs gemacht, durften oder konnten nicht studieren – ich habe zwar studiert, aber wusste, dass ich niemals Historikerin werden will und kann in der DDR und war in diesen oppositionellen Kreisen drin. Mein damaliger Freund, der Philosoph, wurde exmatrikuliert. Er hat damals Kirchen renoviert als Bauleiter.

*Religion in der DDR war nicht so sehr bestimmender Teil des Lebens – aus ihr entsprang sogar eher die oppositionelle Position ...*

Naja es gab die Kirche, aber sie war Auffangbecken – sie war wie ein Dach, deshalb konnte mein Freund für die Kirche arbeiten, obwohl er totaler Atheist war und Linker, der sich mit marxistischem Gedanken-gut beschäftigt hat. Zusammen haben wir Marx-Schriften gelesen, die damals noch verboten waren, all diese Dinge habe ich gemacht – ich hatte diesen politischen Hintergrund, aber gleichzeitig, die Leute, mit denen ich aus diesen politischen Kreisen zusammen war, die waren alle ca. zehn bis dreizehn Jahre älter als ich und ich konnte auch irgendwie nicht mehr so ganz an deren Welt andocken. An diese Reformierbarkeit der Gesellschaft habe ich einfach nicht mehr so wirklich glauben können. Ich war so alt wie ich war und die anderen aus meinem Umkreis waren dann schon eher in Richtung Punk orientiert – es sind zwar nicht alle und extrem als Punks herum gerannt, aber es hat mich eher als Energie und Verweigerungshaltung angezogen.

*Die Frauengruppe, in der du Mitglied warst, hatte aber auch einen Reformgedanken? Stand da auch ein feministischer Gedanke dahinter?*

Ja natürlich, da war ich die absolut jüngste. Das war bei uns nicht so formuliert, der feministische Gedanke. Das werde ich auch immer wieder gefragt. Wir haben auch ein bisschen Literatur aus diesen Zusammenhängen gelesen, Erika Jong oder so was, da ging es aber eher um weibliche Selbstfindung oder Sexualität, auch um Aufbrechen der ganzen zugeschriebenen Rollen. Und dass die Frauen sich als Frauengruppe getroffen hat, das hatte natürlich auch was mit einer Emanzipationsbestrebung zu tun – die Typen waren alle langbärtig und haben ganz viel diskutiert und die Frauen, die mussten in der DDR schon auch alle arbeiten – aber das ist alles etwas zwiespältig ... dieses klassische Modell Hausfrau zu werden ... Die Frau musste und wollte arbeiten, dieses Westdeutsche Nachkriegsfrauen-Modell, das wurde uns nicht vorgelegt. Ich kannte auch keine Frauen, die nicht gearbeitet haben, die Mütter meiner Kindheitsfreundinnen haben gearbeitet, das war normal, dass Frauen einfach gearbeitet haben. Obwohl sie letztendlich in gehobenen Positionen nicht verankert waren. Ich bin als junge Frau nicht mit diesem politischen Gedankengut konfrontiert gewesen und mit Feminismus, auch von zu Hause aus nicht. Meine Mutter war auch arbeiten, aber die war deswegen keine Feministin, es war einfach total normal. Selbst meine Großeltern, das kommt alles nicht aus so einem bürgerlichen Verhältnis – die waren so arm, dass da auch die Frauen immer arbeiten gehen mussten, deswegen kannte das meine Mutter selbst auch nicht anders, dass Frauen immer gearbeitet hatten.

*Als du angefangen hast mit der Fotografie, hast du da den Kontakt zu anderen Fotografierenden gesucht?*

Nein, vollkommen autark. Den ersten Film, den ich entwickelt habe, da hatte ich einen Freund, André, der hat Formgestaltung studiert und gemacht – das würde man heute Design nennen – der hat in Heiligendamm studiert. Und dieser André, der hatte in seiner Grundausbildung auch Fotografie gelernt – der hat mir das erste Mal gezeigt, wie man Filme entwickelt. Dann habe ich mir das Zeug selbst gekauft, in meiner Wohnung eine kleine Dunkelkammer eingerichtet und mir vollkommen selbst angeeignet.

*Wann war der allererste Moment, als du zu fotografieren angefangen hast? Als du gesagt hast, jetzt möchte ich „richtig“ fotografieren, nicht nur Urlaubsfotos schießen?*

Als ich diese ersten selbstentwickelten Fotos 1983 gemacht habe, im Umkreis von Frauen für den Frieden, da war das vielleicht noch so, dass ich da was beobachtet und auch entwickelt habe, aber ich habe dann auch gleich angefangen, das sehr konzentriert zu machen. Aber das hat dann nicht mehr so lange gedauert, ich habe auch keine Formexperimente gemacht, ich war in keinen Fotozirkeln, es ging mir auch nicht darum, dass ich jetzt Fotografin werde, sondern es war wie ein Aufzeichnungsmedium.

*Es sehen einige Fotografien, diese Körperstudien z.B., wie Formstudien aus, da gibt es eine formalen Ähnlichkeit.*

Das stimmt, aber ich habe die nicht aus so einem starken Impetus gemacht. Ich hatte, denke ich, immer ein starkes Gefühl für Formen, aber das habe ich auch später immer abgelehnt, nur aus einer Form heraus zu fotografieren, nur was aus Formstudie zu machen.

*Was war dann das Interesse bei diesen Körperbildern?*

Also direkt so ging es gar nicht los, mit dieser Art von Bildern. In der klassischen Fotografie durfte man z.B. keine Köpfe anschneiden. Meine ersten Fotos sind oft schon harte Anschnitte, oder die Figuren sitzen immer etwas eigenartig im Bild, das ist kein so eine klassische Porträtfotografie, der Raum dabei war auch immer wichtig. Ich denke im Nachhinein – damals habe ich das noch nicht so gesehen – ich habe so viele expressionistische Bilder gesehen, ich denke davon war ich auch angeregt, von diesem Geist dahinter. Da ging es auch stark um so was wie Identitätssuche, um Körper und auch eine gewisse Expressivität und der Ausdruck von Gefühl.

*Das heißt, deine Fotografie ist eine sehr persönliche, auch wenn du selbst nicht darauf zu sehen warst?*

Genau, die anderen waren so etwas wie Stellvertreter, das wussten auch ziemlich bald alle, die wussten schon, wie sie so ungefähr auf den Bildern aussehen werden und haben das bewusst mit mir zusammen gemacht und haben sich auch damit identifiziert.

*In wieweit hast du in das Geschehen vor der Kamera, in die Inszenierung eingegriffen?*

Das hat sich meistens spielerisch ergeben, das habe ich erst später gemacht, dass ich die Leute selbst ihr Bildumfeld habe suchen lassen. Aber die haben schon meistens irgendwas gemacht, dann habe ich den Fotoapparat heraus geholt und gemeint, wir fotografieren jetzt mal. Das war wie ein gemeinsames Spiel. Das war auch alles nicht geplant, oft haben wir einfach in meinem Hinterhof fotografiert, absolut ungeplant, ganz spontan. Der war so trist, aber er war trotzdem unser Lebensumfeld, dass wir dennoch wie eine Bühne verwendet haben. Das unterscheidet es von einer richtigen Inszenierung. Ich habe einfach mein Umfeld fotografiert, nicht wie z.B. Evelyn Richter irgendwelche Leute auf der Straße angesprochen und fotografiert hat. Ich glaube schon, dass sich bei mir diese zwei Dinge miteinander verbinden, Dokumentation und Inszenierung. Das interessiert mich heute immer noch: irgendetwas entstehen zu lassen und eine Situation zu benutzen, das als Bühne zu sehen, auf der wir uns gemeinsam befinden – das Gegenüber, als auch Ich.

*Dann ist das dennoch ein Eingreifen, im Gegenteil zu deinen früheren Kollegen – die zeigen zwar auch eine subjektive Sicht, aber sie greifen nicht bewusst in die Handlung ein.*

Ich dokumentiere eine Situation, die durch die Anwesenheit einer Kamera entsteht. Das sind dann keine gesellschaftspolitische Aufnahmen wie z.B. bei Arno Fischer. Ich bin dann mit diesen Aufnahmen, die ich in meinem Umfeld gemacht habe, in den Künstlerverband gekommen, 1986. Wie, weiß ich nicht, denn eigentlich war das ein Wahnsinn – das war mein absolutes Glück: Mein Studium war damals gerade zu Ende, ich war extrem unglücklich, auch krank, physisch und psychisch, hatte extreme Rückenschmerzen, konnte mich teilweise nicht mehr bewegen. Ich wusste nur, ich wollte sicher keine Historikerin oder so werden. Ich hatte diese erste Ausstellung, 1985 im Kreiskulturhaus Treptow, war schon fotografisch tätig – es war nicht so, dass ich mich schon richtig als Fotografin benannt hätte. Es gab dann diese selbst gemachten Zeitschriften zu den Ausstellungen. Da hat man ca. 30 Vergrößerungen gemacht, alles ästhetisch schön, aber eben nur mit den Mitteln, die wir hatten. Da hat mich dann jemand angesprochen, dann hatte ich meine ersten veröffentlichten Fotos im „Entwerter oder“. Das war eine wichtige Sache. Das wiederum hat der Kurator des Kreiskulturhauses gesehen. In den 60er, 70er Jahren war es nahezu unmöglich so auszustellen, in den 80er Jahren gab es schon auch so eine gewisse Öffnung, es gab diese Nischen, dazu gehörte auch der Ort, wo auch andere Leute ausgestellt haben. Die Stasi war auch sicher da, das kam auch in meine Akte. Aber warum das überhaupt möglich war, so auszustellen – da muss es irgendeinen Entschluss im ZK gegeben haben, wir müssen die Künstler jetzt alle locker lassen, die hauen uns sonst alle ab. Da waren viele schon weg, nach dem Biermann sind viele gegangen. Wahrscheinlich also um diese Flucht aufzuhalten, hat man den Leuten einen Freiraum gegeben. Es gab eine nicht staatliche unterdrückte Kunst, das war auch immer so ein Akt – du konntest es machen, aber man konnte nicht sehen, dass das eine große Zukunft gehabt hätte, oder dass man davon hätte großartig leben können. Für das DEFA-Studio habe ich dann gearbeitet, da habe ich als Rechnerin gearbeitet, weil mich jemand gesehen hat und ich vermittelt wurde. Da habe ich diese Fans- und Rockmusik-Fotos gemacht, die Punker fotografiert. Für einen Film, der hieß „Flüstern und schreien, Rockmusik in der ehemaligen DDR“, da hatte ich zwei Jahre lang einen Recherche-Auftrag und bin in der Weltgeschichte herum gereist und habe gecastet, würde man heute sagen. So habe ich dann die beiden Haupthelden des Filmes gefunden und habe Kontakt zu den Bands hergestellt und fotografiert. Kurz bevor der dann Premiere hatte, bin ich ausgereist. Der hatte wahnsinnigen Erfolg, der Film.

*War das auch was wichtiges für dich, das Reisen?*

Für mich eher weniger. Ich habe schon auch z.B. 1984 eine illegale Russlandreise gemacht, weil man nicht offiziell in die Sowjetunion einreisen durfte ohne Visum und wenn man nicht ordentlicher FDJler war. Da habe ich meine ersten und einzigen zusammenhängenden Straßenfotos gemacht, die ich auch erst im letzten Jahr vergrößert und daraus eine kleine Arbeit gemacht habe. Die haben für mich künstlerisch keine so eine große Bedeutung, aber so im Anfang, das war ja am Anfang meines Fotografierens, da habe ich das eben einmal gemacht, wegen des illegalen Reisens, da habe ich eine Art von Spannung auf der Straße erlebt, dass ich das fotografieren wollte. Damals war ich mit Martin zusammen, mit dem ich viel gereist bin. Der war auch Künstler, und wir haben immer zu zweit fotografiert. Wie so ein Ballett auf der Straße sind wir uns dann gegenseitig ins Bild gerannt. Das habe ich dann aber als geschlossene Arbeit niemals beachtet. Ich hatte dann insgesamt drei dokumentarische Projekte, in der Zeit, also in meiner

kurzen DDR-Zeit. Das waren diese Reisefotos, die Rockmusik-Fotos und das war, als ich mich noch mal eingeschleust habe in Buna, in diese Fabrik. Das war eine Chemiefabrik, die so dreckig war und so viel Chemie produziert hat. In diesem verpesteten Dreieck Bitterfeld, Leuna und Buna, da war alles grau und verpestet. Da gab es damals einen Job zu vergeben vom Verband Bildender Künstler, und da sollte ich mitfahren. Da fuhr aus jedem sozialistischen Land ein Maler und eine Malerin, die wurden in die Produktion gekarrt und die sollten in dieser Produktion malen. Das war natürlich Ende der 80er Jahre schon mehr als Slapstick eigentlich. Diese ganze Konzeption des Bitterfelder Weges hatte sich da schon vollkommen verlebt gehabt. Aber es war noch sehr begehrt auch bei den Ausländern, für die war die DDR schon so was wie ein vorgeschobener Westen, die wollten einkaufen und in der DDR sein, dafür haben sie auch ein Monat lang Halle/Buna ertragen, da war es nämlich ganz schrecklich und es hat schlimm gestunken. Ich bin mitgeschickt worden als Fotografin, um Porträts von den Künstlern zu machen. Obwohl ich sonst schon Porträts gemacht habe, haben mich diese überhaupt nicht interessiert. Ich brauchte einfach diese persönliche Beziehung und ich brauchte meine Modelle und die mussten auch entsprechend aussehen und mit mir arbeiten können, das musste einfach passen. Ich wollte da nicht irgendwelche sozialistischen Künstler porträtieren, das hat mich nicht interessiert. Aber ich wollte gerne diese Atmosphäre in diesen Fabriken fest halten. Ich bin da schon ein mal zuvor mit einer Freundin herum gefahren und da haben wir nur so aus dem Auto heraus fotografiert, sie wollte filmen. Da sind wir dann sofort festgenommen und mehrere Stunden verhört worden, das Material wurde uns weg genommen, das war ein Jahr davor. Das hat mich dann noch mehr angestachelt, dass ich dieses Projekt machen wollte, weil es verboten war. Und deshalb dachte ich ich fahre da mit, mache am Rande die Porträts und ansonsten benutze ich die Gelegenheit, das ganze zu fotografieren. Und das habe ich auch 14 Tage lang gemacht. Ich durfte da auch als Künstlerin erscheinen, nicht nur als Dokumentaristin, dann wurden die bis daher entstandenen Bilder in der Werkkammer aufgehängt und gezeigt. Meine Bilder und das Material wurden mir sofort weg genommen und in den Tresor gesperrt, es wurde mir die Kamera weg genommen und ich durfte kein einziges Bild mehr machen, 1988 war das – das war dann auch so ein ausschlaggebendes Ereignis, bei dem ich mir dachte, dass ich in diesem Land keine Zukunft mehr habe.

*Woher kommt dieses Fotografieren in Serien, dass in der Zeit und in diesem Land auffällig oft vorgekommen ist?*

Ich denke, in einem Zusammenhang zu fotografieren, da hatte ich dann nach einiger Zeit schon extreme Ausschlusskriterien, was ich nicht haben will und dann schon auch ein formales Konzept. Dann wusste ich auch an einem bestimmten Punkt, welche Leute ich fotografieren will und dass ich so wie ein Parallelfilm parallel zum wirklichen Leben fotografiere, aber das Fotografieren zum Leben mache. Fotografieren ist erst mal eine distanzierte Handlung. Und ich habe in diesem Fotografieren und in dieser Atmosphäre, die ich da erzeugt habe mit den anderen wie so eine Art ... mir hat das einfach wahnsinnig Spaß gemacht, das war wie eine zweite Spur. Das war eine Art Ausflucht – es war schon das alltägliche Leben, aber auch gleichzeitig auch Ausbruch daraus. Darin habe ich mich einfach wieder gefunden, in dieser Art von Inszenierung und die anderen haben sich darin auch gefunden. Die wussten, dass ich fotografiere und meistens die Kamera mit habe – das war schon auch so was wie eine Zelebrierung. Ich konnte das, als ich aus dem Osten weg war, nicht mehr machen, weil dieser Zusammenhang dann auch weg war. Diese Bühne, die geschlossene Gesellschaft, der Prenzlauer Berg mit den Hinterhöfen, mit uns Leuten

die da gewohnt haben, das war weg. Damit war auch der Lebensraum, aus dem ich das alles entwickelt habe, ebenfalls weg. Ich musste dann ganz andere Wege gehen. In diesem Sinne stimmt dieser Begriff „Geschlossene Gesellschaft“, die der Ulrich Domröse für diese Ausstellung hat, für mich extrem. Die war sowohl die Ursache, als auch die Bühne für meine Fotografie.

*Wie hast du dann, nach dem deine Grundbedingungen für deine Fotografie weg waren, neu angefangen?*

*Hast du in deiner Fotografie eine Art Anschluss an die Arbeit im Osten gesucht?*

Ich habe dann gesucht. Als ich schon mit den Körperausschnitten angefangen habe, da hatte ich auch vor, keine Einzelbilder zu machen, ich hab die Sachen so zusammen gestellt, auch schon in Richtung Diplom. Ich war dann auch schon rein ästhetisch in etwas drin, das war ein Anschluss an die Zeit im Osten. Ich glaube zwar, er ist ein bisschen anderes, weil die Härte, die noch in den Körperinszenierungen 1988/89 steckt, diese harten schwarz-weiß-Kontraste, die habe ich noch weiter ausgebaut. Und ich wusste auch immer, dass ich die Körper fragmentieren will, aber nie so stark, dass es reines Körperspiel wird. Aber ich habe schon stärker nach vielleicht auch was Sozialem oder nach etwas Menschlichem gesucht. Ich hab dann auch angefangen Mütter oder Väter mit Kindern zu fotografieren, oder auch Paare. Ich selbst bin älter geworden, habe mein eigenes Nachdenken und meine Gefühle mit rein gebracht, aber ich denke schon, dass die anders geworden sind. Sie sind formal sicherer und virtuoser geworden, aber da war ich schon ein bisschen jemand anderes. Dann habe ich diese Narbenserie gemacht, das war eine völlige Zuspitzung. Ich glaube auch dieser ganze gesellschaftliche Bruch, das war schwierig zu verkraften und dass ich mich wieder neu orientieren und mich selbst neu finden musste. Ich bin auch die Mauer nach der Wende lang gegangen und habe die Mauer fotografiert. Davor gab es ganz wenige Fotos davon, allein schon deshalb, weil es verboten war – aber ich wollte das vorher sowieso nicht machen.

*Wie bist du zu diesen Fotos gekommen, die sehr an Lee Friedlander denken lassen?*

Das war die Sache, wo ich ein Stipendium hatte und konzentrierter Aktporträts machen wollte. Da habe ich schon die Theorie für mich entwickelt gehabt, dass der Körper selbst auch ein Porträt ist und das ich da nicht so sehr unterscheide, da ist nur der Kopf und da die Hände usw. Das gehörte für mich alles zusammen.

*Das war eine sehr bewusste Entscheidung für diese Art der Porträtfotografie. Du hättest es auch z.B. wie Gundula Schulze Eldowy machen können, dass du die Personen in ihren eigenen, weitgehend sichtbaren sozialen Umraum stellst und so abbildest.*

Ja, aber die wollte auch so eine soziale Fotografie machen und die war auch mit den Leuten, die sie fotografiert hat nicht so sehr verbunden wie das bei mir der Fall war. Das waren meine Freundinnen und diese Sinnlichkeit war für mich eine Art Utopie und ein Idealzustand. Und das schöne Licht. Einerseits ging es mir um Verletzungen und Intimität, andererseits auch darum, die in so schönes Licht einzupacken. Das waren auch extrem formale Aspekte, wenn ich da was aus einem Negativstreifen ausgewählt habe, das war ganz wichtig was da drauf sein durfte und was nicht mehr usw. Das war eine spannende Arbeit für mich, die Fragmentierung des Körpers war auch nicht mehr an diese Ganzheit zu glauben. Hätte ich damals schon die Informationen über eine internationale Kunst gehabt, die ich mir dann auch angeeignet habe, hätte ich schon damals den Zusammenhang gesehen, aber das hatte ich alles nicht zu der Zeit.

Ich hatte die Fotos von Friedlander gesehen, aber der hat auch aus anderen Gründen diese Aktfotos gemacht, seine Frau fotografiert. Mir ging es auch darum, diesen Gesamtzusammenhang zu verlassen, den Mensch als gesamtes Individuum zu sehen, der mit einer bestimmten klassischen Porträtauffassung einher geht. Insofern bin ich zu diesem Fragmentieren gekommen. Obwohl diese Abschiedsporträts den Leuten immer noch bisschen mehr Raum lassen, als das, was ich davor gemacht habe. Da bin ich direkt hinein und dort wollte ich schon, dass noch die Freundinnen spürbar sind, nicht nur noch die Körperoberfläche.

*Du fotografierst schon auch Männer, Frauen finden sich in deinen Fotografien dennoch weitaus öfters – woran liegt das?*

Am Anfang der DDR-Fotos waren noch mehr Männer dabei, aber das sind dann immer mehr Frauen geworden, bei dieser letzten Serie der Abschiedsfotos waren dann nur Frauen. Ich glaube, das hat auch mit dieser Suche der Nähe und Intimität zu tun, das war mir mit Männern nicht so möglich, mit Männern kannte ich mich auch nicht so gut aus. Da war auch nichts seltsames dabei, das war mit Frauen einfach ganz natürlich und selbstverständlich. Dazu gehört auch eine gewisse Schamlosigkeit, auch das man sich dabei wohl fühlt, das war mir wichtig. Ich wollte auch keine erotisch aufgeladene Situationen – mit Männern wollte ich das dann einfach nicht mehr machen. Die Fotos sind zwar erotisch, aber die haben eine Art der allgemeinen erotischen Ausstrahlung, die nicht mir gilt. Mit Männern war es schwierig, da war dann ich gleich das Objekt, da fällt bei Frauen die Objekthaftigkeit ein Stück weit weg. Es war mich auch einfach viel vertrauter, darum habe ich mich dann jahrelang nur mit Frauen beschäftigt ... das ist schwierig, ich habe das nicht aus einem feministischen, programmatischen Zusammenhang heraus gemacht. Schon dass es mir um eine Identität im Allgemeinen geht und weil ich eine Frau bin, habe ich eben eine weibliche, aber es war keine bewusste Entscheidung, feministische Kunst zu machen. Heute weiß ich natürlich, dass es diese feministische Kunst gibt, mit der ich mich dann auch extrem beschäftigt habe, aber damals weiß ich nicht, was da raus gekommen wäre. Seit den 90er Jahren, vor allem durch Wien, habe ich mich mit feministischer Kunst beschäftigt. In Wien waren diese Ausstellungen viel stärker und da habe ich viel mehr mein Theoriestudium gehabt. In Westberlin war das nicht so sehr vertreten. In den 90er Jahren war diese Rückbesinnung auf die 60er und 70er Jahre auch schon so was wie eine Retro-Auseinandersetzung. Ich bin dann drauf gekommen, dass der Körper in der Kunst eine andere Rolle spielt als in Deutschland, da bin ich ganz fest der Meinung.

*Hat sich die Kulturpolitik in der DDR verändert?*

Es gab eine Öffnung durch politische Entscheidungen in den 1980er Jahren. 1986 bin ich in den Künstlerverband gekommen, mit anderen Fotografen, die andere Sachen gemacht haben als es gefordert wurde. Keiner von und hat ein Fotostudium gemacht, wir kamen fast alle aus dem autodidaktischen Bereich. Gundula Schulze kannte ich in der DDR-Zeit nur bisschen, habe sie auch maßlos verehrt, was sie da gemacht hat. Aber dieses „human interest“, das war nicht so ganz das, was mich für mich selbst interessiert hat, das war schon mehr Diane Arbus.

## Interview, Nadja Kummer/Ute Mahler, Berlin Februar 2012

### Mahler 2012

Ute Mahler im Interview mit der Autorin, Berlin Februar 2012

*Siehst du dich als Künstlerin?*

Ich denke nicht darüber nach, sondern ich mache Fotos. Bei manchen sehe ich, dass sie wichtig sind, ob das Kunst ist, ist mir egal. Ich finde nur wichtig, dass das was man tut, sehr ernst tut und auch durchdacht und manchmal auch spielerisch, nicht ganz so streng und konzeptionell.

Es gibt so viele Leute, die Zeit damit verbringen, um zu erklären, warum sie Künstler sind – die sollten die Zeit lieber nutzen, richtige Fotos zu machen. Dieses darüber Nachdenken – entweder man macht etwas und das gut oder eben gar nicht. Alles ist Kunst. Der wesentliche Unterschied ist: wenn man im Auftrag arbeitet, kriegst du eine Order und einen Fokus, auf den die Redaktion Wert legt, und wenn du dem zustimmst, dann hast du verdammt noch mal so zu arbeiten – man kann noch immer sagen, ich mache das nicht. Aber wenn man sich darauf einlässt, dann ist das auch nicht so von einem selber – wie und was man fotografiert, wird dann durch den Auftraggeber geprägt. Bei künstlerischer Fotografie fotografiert man dann ganz für sich selber, so würde ich diese Unterscheidung definieren.

*Wie beginnst du zu fotografieren? Interessiert dich ein Themengebiet und dann arbeitest du daran, oder gehst du drauf los, also Straßenfotografie wie Kertész es in etwa getan hat?*

Das war auch eine Entscheidung, zur Straßenfotografie, bei mir gab es diese Entscheidung nicht.

*Wie bist du zu dem Thema „Zusammen Leben“ gekommen?*

Weil mich interessiert hat, wie Leute zusammen leben – oder eben auch nicht. Diese Bilder, muss man dazu sagen, sind nicht inszeniert. Ich bin da hin gegangen und habe manchmal einen halben Tag nur gewartet. Das ist also das genaue Gegenteil zu dem, was man in der Modefotografie macht.

*Das Inszenierte im fotografischen Bild ist interessant; Bilder Ende 60er, Anfang 70er, wo sie nicht mehr in Ateliers, die in Folie ausgekleidet waren, entstanden, sondern draußen, wo man zeigt, was die Models in der Pause machen. Aber sogar die haben inszeniert ausgesehen, obwohl noch darunter stand, dass es keine inszenierten Fotos sind.*

Ja, was ist eine Inszenierung? Wenn es von den Personen kommt, die abgebildet sind, dann ist es keine Inszenierung. Inszenierung ist, wenn ich jemandem sage „Du legst dich unter den Tisch und ich decke deinen Kopf zu“ oder so. Fotografie ist immer eine Absprache zwischen zwei Leuten.

*Aber da bleibt immer gewisse Scheu vor der Kamera, wie gehst du damit um?*

Ich warte. Ich will ja auch keine unangenehmen Schweigeminuten aufkommen lassen – also warte ich und nach 2 Stunden vergessen die die Kamera total.

*Bei den Sibylle-Models waren das viel nur Studentinnen, wie war das nach der Wende? Hast du da mit professionellen Leuten gearbeitet?*

Da hab ich mir auch immer die Leute ausgesucht, die ich wollte und die mir gefallen haben.

*Deine Fotografien heben sich beim Durchsehen alter Sibylle-Ausgaben sehr von den übrigen Modefotografien ab. Wie kommt das? Die übrigen Fotografien sehen auch sehr oft hölzern und extrem gestellt aus, haben sich kaum in die Umgebung integriert, bei den meisten deiner Fotos ist das allerdings nicht der Fall.*

Das ist auch sehr romantisch fotografiert. Und ich habe immer versucht, Geschichten zu erzählen, ich habe das auch immer ein bisschen wie ein Film gesehen, man braucht dafür eine Dramaturgie. In guten Filmen sehen die auch nicht aus wie Schauspieler, sondern wie Menschen.

*Wenn du sagst „Geschichten erzählen“ – habt ihr in der DDR den Begriff der Live-Fotografie gekannt?*

*Hat Arno Fischer da auch eine Rolle gespielt?*

Natürlich war uns das ein Begriff. Arno Fischer kenne ich, seit ich 14 bin, er war auch mein Lehrer. Aber er hat natürlich nicht diese Life-Fotografie erfunden, er hat sie uns näher gebracht. Wir waren zwar abgeschottet, aber wir kannten trotzdem all diese großen Fotografen. Cartier-Bresson, Robert Frank. Die sind wie Beatles und Stones, da musste man sich auch entschieden, ich hab mich für die Beatles entschieden, bzw. bei den Fotografen zuerst für Cartier-Bresson, dann aber sehr schnell für Robert Frank.

*Presse- und Modefotografie, hast du das damals schon als künstlerische Fotografie gesehen?*

*Wie siehst du das jetzt?*

Nein, Modefotografie war Auftragsfotografie, genauso wie Pressefotografie. Das war auch die Trennung zwischen privater Fotografie und Auftragsfotografie. Bei privater Fotografie erwartet niemand anderes was, außer dir selbst. Man kann es auch „freie“ Fotografie nennen. *Private* Fotografie ist für mich ein eher ungewohnter Begriff, bezeichnet eher Fotos von der Familie etc.

*Ich habe gelesen, dass du, wenn du nicht arbeitest oder unterrichtest, die Kamera ganz weglegst?*

Ja, denn ich nehme das ganz ernst und wenn ich etwas ganz ernst nehme – entweder ich arbeite oder ich mache nur Urlaubsfotos. Wenn ich tatsächlich Urlaub mache, verreise ich mit Freunden und *die* haben dann eine Kamera. Jetzt fotografiere ich ab und an mal Weihnachten mit unserer Enkelin und so, aber das war's dann schon, dazu nehme ich die Sache einfach zu ernst. Es soll kein bloßes Geknipse sein, dann versuche ich schon ein *Bild* zu machen. Ich bin niemand, der immer die Kamera mit dabei hat. Wenn ich an einem Thema arbeite, dann suche ich auch diese Bilder zu diesem Thema. Andere Dinge interessieren mich dann nicht, die da nicht dazu gehören, ich sehe dann auch nur, was mich interessiert. Bei „Zusammen Leben“ hat mich dann auch ganz viel interessiert zu dem Thema.

*Schulze hat z.B. gar keine Titel zu ihren Bildern – aber das braucht es auch überhaupt gar nicht.*

Nein, das stimmt. Ich verwende Titel vor allem, um sie später mal wieder in einem Archiv zu finden. Titel verraten nichts, ich nehme keine Titel, die das Bild entschlüsseln, sondern sind Infos. Nicht das, was ich unter diesem Bild verstehe. z.B. „Sonntag Nachmittag“ – ein ganz harmloser Titel, aber das Bild ist so voller Konflikte, das ist nicht wirklich zu entschlüsseln.

*Hast du die Personen, die du fotografiert hast, alle gekannt? Wie bist du zu ihnen gekommen?*

Da war ich den ganzen Sonntag bei einer Gartenparty.

*Hast du schon Titel im Kopf, wenn du die machst?*

Nein, ich hab einen Titel im Kopf, mit denen ich die Bilder für mich selbst beschrifte. Wobei das eben immer Titel sind, die eigentlich nichts sagen – Fotos und ihre Titel brauchen noch ausreichend Interpretationsfläche. Außer bei Bildern, die z.B. als Zeitdokument wichtig sind, da ist es schon wichtig, wer da auf dem Bild ist und was da geschehen ist.

*Wann hast du angefangen zu fotografieren?*

Es gibt Fotos von mir, da stehe ich als zweijährige da und habe eine Kamera in der Hand.

*Waren die Negative für die **Sibylle** Eigentum der Zeitschrift?*

Nein, denn wir waren nicht angestellt. Wir waren freie Fotografen und haben freiberuflich für die Redaktion gearbeitet. Wie das gewesen wäre wenn ich angestellt gewesen wäre, weiß ich das nicht. Copyright bleibt aber immer beim Fotografen, das kommt aber auch auf den Vertrag an. Bei der Werbefotografie z.B. verkauft mal alle Rechte mit den Fotos mit. Man kann die Fotos auf seiner Homepage oder in einer Ausstellung zeigen, aber das war's.

*Wie war das Verhältnis zum Fotografieren? Es gab ja Anfangs nicht so viele weibliche Fotografen, da war die Anzahl recht überschaubar, neben Inge Morath oder Diane Arbus etwa.*

Ja – erstaunlicherweise gab es in der DDR ganz viele Fotografinnen, auch sehr begabte. Überproportional gute in der DDR. Der Anteil der Frauen und Männer waren fast gleich, und im Verband bildender Künstler waren mehr weibliche Mitglieder die richtig gut waren, als Männer mit den gleichen Qualitäten, da muss ich schon sagen, dass es weniger herausragende Fotografen gab. Erstaunlich, was aus diesen begabten Frauen geworden ist, nach den 20 Jahren Wende – da haben sich nur wenige durchsetzen können. Und auch heute gibt es viele Studentinnen, die Fotografie studieren, aber die erfolgreichen dabei sind die Männer. Das ist aber nicht nur in der Fotografie so, sondern in vielen Berufen. Das hat vielleicht einfach nur was mit dem Durchsetzungsvermögen zu tun, ich weiß es nicht.

In der DDR haben die wirklich guten alle freie Themen fotografiert. Die haben das fotografiert, Fotografie kann man auch nutzen, um etwas über Gesellschaft zu erfahren. So ein Fotoapparat öffnet einem auch Türen. Ich weiß nicht, ich glaube die haben einfach Fragen gehabt und sind mit diesen Fragen los gegangen, haben Bilder gemacht und so ihre Antworten bekommen. Es war auch nicht schwierig, die Technik, meine Güte, das war keine Hürde. Damals hat man die Bilder seinen Freunden und Kollegen gemacht, hat auch Ausstellungen gemacht, eigentlich aber war es ein kleiner überschaubarer Kreis, da hat man nicht sofort einen Katalog produziert oder so. Es war eher eine Art Untergrundbewegung. Aber eben eine tolerierte, nicht so subversiv, sondern man konnte es einfach machen. Es war auch eine andere Art zu arbeiten, heute muss man sich das erst mal leisten können – damals kosteten die Filme nicht viel, das Papier kostete nicht viel, der Lebensunterhalt war nicht so aufwendig, wenn man das finanziell sieht war es sehr viel einfacher.

*Fotografen werden oft als Chronisten der Zeit bezeichnet. Siehst du diesen Begriff auch so oder siehst du dich mehr als den Chronisten deines eigenen Lebens?*

Ich denke Fotografien sind immer Zeitdokumente, das ist klar. Insofern ist es auch ein Dokument der Zeit. Wenn ich nur Tulpen mein Leben lang fotografiert hätte, spielt Zeit nicht eine wirkliche Rolle, es kommt also auch stark aufs Thema an. Landschaft auch nicht wirklich ... das ist kein sehr brisantes Thema. Aber das ändert sich, sobald man gesellschaftliche Themen fotografiert.

*Hast du da auch mal Probleme bekommen wegen deinen Fotos? Gerade bei Modefotografien gab es eine Kommission, bestimmte Vorgaben, an die man sich zu halten hatte usw.*

Ja, Frau Melis bringt das immer etwas zugespitzt – Wir haben immer das gemacht, was wir wollten. Ärger gab's hinterher, wenn es gedruckt war. Aber den haben nicht wir bekommen, sondern die Redakteure oder Chefredakteure. Aber es war ein merkwürdiger Ablauf – es gab nicht davor eine Zensur, sondern die gab es erst beim gedruckten Heft. Kritik des Frauenkomitees hatte keine Folgen für mich, dazu war die Sache zu harmlos. „Zusammen Leben“ z.B. wurden in ganz vielen Ausstellungen gezeigt, waren aber auch kein Problem.

Mich hat Mode selbst nie interessiert – ich habe das genutzt, um meine Bilder zu machen. Zu dem Magazin bin ich durch Sibylle Bergemann gekommen, die hat mich empfohlen. Dann habe ich mich mit den Fotos von „Zusammen Leben“ vorgestellt, die nichts mit Mode zu tun haben, dann wurde ich genommen. Das habe ich dann so lange gemacht, wie es mit Spaß gemacht hat – 1977-1994. Bei einer Festanstellung hätte ich mich festlegen müssen, dann hätte ich dort immer arbeiten müssen.

*(Zur Fotografie **Sibylle Frau im See**, Abb. 201)*

Das ist hier im Lehnitzsee entstanden – so wie die Hälfte aller Bilder, die sind alle gleich ums Eck entstanden, im Garten oder im See. Die Frau auf dem Bild, das ist schon eine ideale Frau, die ich da gesucht und gefunden habe. Die Teams damals für ein Modeshooting waren auch sehr klein und überschaubar: wir waren zu dritt. Die Redakteurin, das Model und Ich. Das war's, keine Stylisten, keine Assistenten. Und wir haben so lange fotografiert, wie wir das Gefühl hatten, jetzt haben wir das Bild. Wir sind auch nicht tageweise bezahlt worden, sondern nach bedruckten Flächen in der Zeitung. Wenn ich vier Tage für eine Serie gebraucht habe, hab ich genauso viel Geld bekommen, wie wenn ich nur einen Tag dafür gearbeitet hätte. Eine ganze Seite gab 90 Mark, da ich allerdings Kleinbild fotografiert habe, dieses Verhältnis aber nicht für das Zeitungsformat gepasst hat und ich aber darauf bestanden habe, dass von meinen Fotos nichts abgeschnitten wird, waren bei mir bei den veröffentlichten Fotos fast immer einen Rand – allein dadurch gab es schon mal immer 25 Prozent weniger Geld, denn es war keine ganze Seite – obwohl nur ein Bild darauf war. Ich habe auch immer so fotografiert, dass ich ein Bild auf einer Seite habe, ging nicht immer, aber möglichst immer nur ein Bild auf einer Seite.

*Hast du in der **Sibylle** versucht ein anderes Frauenbild zu vermitteln, als das offizielle?*

Nein, ich habe *meine* Idee von Frau gezeigt. Schön, stark, sinnlich, klug, erotisch. Das ist eigentlich auch ein modernes Frauenbild. Jeder von uns **Sibylle**-Fotografen hat bewusst als auch unbewusst sein eigenes Frauenbild zeigen können. Das war auch interessant, die sind alle sehr verschieden. Sibylle Bergemanns

Frauen sind so Wesen, die auch sehr rätselhaft sind. Roger Melis' Frauen waren sehr heutig (damals heutig) – reportagehaft aber auch straight.

*Habt ihr euch untereinander auch über die Sibylle-Fotografien ausgetauscht, so wie ihr es auch bei anderen Fotografien gemacht habt?*

Natürlich, wenn mir eine Serie von einem Kollegen besonders gut gefallen hat, dann habe ich ihm das auch gesagt. Aber das hat eigentlich nicht so eine Rolle gespielt. Diese Modefotografie war nicht wichtig, das war Brotarbeit. Erst im Nachhinein habe ich das erst ernster genommen. Und dann sind in der *Sibylle* nicht nur Modefotos, sondern es gab auch noch die Porträtreihen. Von Frauen, die besondere Künstlerinnen waren, oder einen besonderen Beruf hatten oder Arbeiterinnen waren. Die wurden dann auf sechs Seiten gezeigt. Ich habe z.B. Mal eine Eisenbahnarbeiterin fotografiert. Und diese Porträts waren nicht fiktiv, die waren authentisch. Diese Frauen in führenden Personen waren natürlich nicht so zahlreich.

*Das ist jetzt aber schon wieder was anderes als die Modefotografie, da hat man einen viel näheren Zugang zum Modell – zur Person.*

Bei Porträtfotografie, da kann ich die nicht in den See stellen oder über Kopf wo runter hängen lassen. Da gab es Grenzen, diese Fotografien wurden da ernster genommen, da hat man auch versucht, der Persönlichkeit gerechter zu werden.

*Heute ist da ein viel größerer Zeitdruck hinter solchen Fotos, oder?*

Ja, für so ein Porträt habe ich drei Tage gearbeitet, heute vielleicht 10 Minuten. In den journalistisch publizierten Magazinen stellt man auch nur noch jemanden vor einen halbwegs interessanten Hintergrund, macht den zurecht und das war's, das war damals anders und aufwendiger – heute wartet man auf nichts mehr, das was passiert. Ich rede dabei aber nicht von der Technik, das ist für mich eine Selbstverständlichkeit. Ich meine, dass man damals viel mehr mit der Persönlichkeit gearbeitet hat, das man sich auf was einlässt und was entdeckt.

*Wann hast du begonnen mit Farbe zu fotografieren und gibt es da für dich einen qualitativen Unterschied gegenüber der Schwarzweiß-Fotografie?*

Ich habe angefangen, als ich musste, bei der *Sibylle* musste ich das auch schon. Es war da immer eine Seite Farbe, eine Schwarzweiß. 1990 war es klar, die wollten alle Farbe, also habe ich in Farbe fotografiert. Ich entscheide mich auch immer nach dem Thema, ob in Farbe oder in Schwarzweiß. Die Farbfotografie hat aber ab den 80ern insgesamt an Bedeutung gewonnen, auch in der künstlerischen Fotografie. Es gibt die Amerikaner, die bewusst angefangen habe, in Farbe künstlerisch zu fotografieren. Mit Schwarzweiß ist man auch gleich in einer anderen Zeit, deswegen ist Schwarzweiß auch schwierig heute.

*Hast du jemals Kritik von männlichen Fotografen bekommen, abwertend?*

Nein, wir Frauen wurden als komplett gleich angesehen.

*Du hast auch bei Arno Fischer gelernt?*

Ja, ein Jahr. Das war kein akademischer Ablauf – er hat einfach über Bilder geredet. Er hat die guten von den schlechten getrennt, uns seine Auswahl gezeigt, welche er gut findet. Dann hatten wir die Aufgabe herauszufinden, warum er die besser findet als die anderen. Es war Bilder erkennen lernen. Es gab auch keine Themen als Vorgabe, die mussten wir selber finden. Ich glaub ich habe damals schon „Zusammen Leben“ fotografiert.

Die ersten beiden Jahre waren Pflichtaufgaben, da musste man die Genre der Fotografie gemacht haben – Architekturfotografie, Fotografik, Porträts im Studio, Milieuporträt usw. Pflichtthemen einfach nur. Dadurch lernt man aber viel über Licht und Techniken. Es gab so eine Art handwerkliche Vorstufe, das Grundstufe, das Studium insgesamt hat fünf Jahre gedauert.

*Wie weit gehst du bei der nachträglichen Bildbearbeitung, Kadrierung?*

Es ist immer so wie es aufgenommen wurde, ohne Beschneidung im Nachhinein. Höchstens ein paar Stellen nachgedunkelt oder aufgehellt, aber das ist noch keine Bildbearbeitung.

*War die **Sibylle** leistbare Mode und an jede Frau gerichtet?*

Es war schon extravaganter. Das war extravagante Mode, auch wie die gestylt waren, das war nicht für jedermann. Man konnte die Mode nicht kaufen. Man konnte sie nachschneiden und man konnte ermutigt werden, sich individuell herzurichten – es war ein Bilderbuch.

*Was war dann die Mode für jede Frau außerhalb der **Sibylle**?*

Das sollte schon praktisch sein – wenn du morgens deine drei Kinder in die Krippe bringst, dann zur Straßenbahn rast, ist es schwierig mit Pumps und extravaganter Kleidung. Wir waren alle berufstätig. Kinder, Haushalt, da sieht es schon dementsprechend aus.

*War es selbstverständlich für dich, wenn du Kinder und Familie hast, trotzdem arbeiten zu gehen?*

Das war ganz selbstverständlich. Das liegt auch an der Ideologie in der DDR – Frauen und Männer sind gleichberechtigt. Das es im realen Leben nicht so war, war auch klar. Frauen hatten immer die dreifache Belastung: Beruf, Kinder und Haushalt. Die Männer waren noch nicht ... so ganz „erzogen“. Die Frauen, die sich die **Sibylle** gekauft haben, die konnten nicht einfach einkaufen und so eine Hose kaufen gehen – Das hin auch damit zusammen, dass es bei der Kleidung, die in der **Sibylle** abgebildet war, ein Jahr Vorlauf gab. Von der Fotoproduktion bis zu dem Zeitpunkt, zu dem die Käuferin der **Sibylle** die Kleidung gesehen hatte.

*Wo kam die Vorlage für die Kreationen her?*

Die Modestilgestalter, die im Modeinstitut gearbeitet haben, waren gut ausgebildet, kamen von den Kunsthochschulen, die die beim Exquisit gearbeitet haben, waren gut ausgebildet und kamen von den Kunsthochschulen, die Redakteurinnen hatten alle ein Diplom als Designerinnen – die wussten einfach, was los war. Außerdem hatten wir die Vogue, die Marie Claire.

# Literaturverzeichnis

## **Akademie der Bildenden Künste 2006**

Akademie der Künste Berlin (Hrsg.) *Leben. Sehen. Fotografien* von Sibylle Bergemann, Barbara Klemm, Helga Paris (Kat. Ausst. Käthe Kollwitzmuseum, Köln 2006), Berlin 2006.

## **Altmann/Lorenz 2009**

Susanne Altmann (Hrsg.)/Ulrike Lorenz (Hrsg.), *Entdeckt! Rebellische Künstlerinnen in der DDR* (Kat. Ausst. Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009), Mannheim 2011.

## **Arbus 1972**

Doon Arbus (Hrsg.), Diane Arbus. *An Aperture Monograph*, New York, 1972.

## **Arbus/Southall 1984**

Doon Arbus (Hrsg.)/Thomas W. Southall (Hrsg.), Diane Arbus. *Magazine Work*, London 1984.

## **Autorenkollektiv des Panorama DDR – Auslandspresseagentur GmbH 1978**

Autorenkollektiv des Panorama DDR – Auslandspresseagentur GmbH (Hrsg.), Zum 100. Jahrestag der Herausgabe von August Bebels Buch „Die Frau und der Sozialismus“. *Die Frau in der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin 1978.

## **Bara 2002**

Tina Bara, *Interview Tina Bara/Kai Uwe Schierz*, in: Kunsthalle Erfurt (Hrsg.)/Brandenburgische Kunstsammlungen Kottbus (Hrsg.), *Fragile Portraits. Tina Bara* (Kat. Ausst. Kunsthalle Erfurt/Brandenburgische Kunstsammlungen Kottbus, 2002), Erfurt 2002.

## **Barron/Eckmann 2009**

Stephanie Barron (Hrsg.)/Sabine Eckmann (Hrsg.), *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89*, Köln 2009.

## **Beiler 1977 a**

Berthold Beiler, *Denken über Fotografie*, Leipzig 1977.

## **Beiler 1977 b**

Berthold Beiler, *Weltanschauung der Fotografie*, Leipzig 1977.

**Bergemann 1998**

Sibylle Bergemann, *Aus der Improvisation entstehen oft unerwartet schöne Bilder*, in: Dorothea Melis (Hrsg.), *Sibylle. Modedefotografien aus drei Jahrzehnten DDR*, Berlin 1998.

**Berlinische Galerie 2004**

Berlinische Galerie (Hrsg.), *Hanna-Höch-Preis 2004: Helga Paris, Fotografien 1968-1996*, Berlin 2004.

**Blume 2003**

Eugen Blume (Hrsg.), *Kunst in der DDR. eine Retrospektive der Nationalgalerie* (Kat. Ausst. Neue Nationalgalerie, Berlin 2003), Berlin 2003.

**Boehlke/Gericke/Seymour/von Wild 2009**

Michael Boehlke (Hrsg.)/Henryk Gericke (Hrsg.)/Grit Seymour (Hrsg.)/Frieda von Wild (Hrsg.), *Mode Fotografie Underground. DDR 1979-89*, Bielefeld/Leipzig 2009.

**Brade 2005**

Helmut Brade, *Häuser und Gesichter. Halle 1983 – 85*, in: Inka Schube (Hrsg.), *Helga Paris – Fotografien* (Kat. Ausst. Sprengel Museum Hannover, September 2004 – Februar 2005 und Brandenburgische Kunstsammlungen Cottbus 2005), Hannover 2005.

**Brühler 1997**

Grit Bühler, *Mythos Gleichberechtigung in der DDR. Politische Partizipation von Frauen am Beispiel des Demokratischen Frauenbunds Deutschland*, Frankfurt am Main/New York 1997.

**Buberl 1992 a**

Brigitte Buberl (Hrsg.), *Mode – Foto – Mode* (Kat. Ausst. Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, Dortmund 1992), Berlin 1992.

**Buberl 1992 b**

Brigitte Buberl, *Mode Foto Mode. Modedefotografien von Sibylle Bergemann und Horst Wackerbarth*, in: Brigitte Buberl (Hrsg.), *Mode – Foto – Mode* (Kat. Ausst. Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, Dortmund 1992), Berlin 1992.

**Cartier-Bresson 1983**

Henri Cartier-Bresson, *Der entscheidende Augenblick*, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Theorie der Fotografie III. 1945-1980*, München 1983.

**Damus 1981**

Martin Damus, Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus, Frankfurt am Main 1981.

**Deppner/Jäger 2010**

Martin Roman Deppner (Hrsg.)/Gottfried Jäger (Hrsg.), Denkprozesse der Fotografie. Die Bielefelder Fotosymposien 1979-2009. Beiträge zur Bildtheorie, Bielefeld 2010.

**Derenthal 1992**

Ludger Derenthal, *Evelyn Richter Lehrjahre in Dresden und Leipzig*, in: Staatliche Galerie Moritzburg (Hrsg.), Evelyn Richter. Zwischenbilanz. Photographien aus den Jahren 1950-1989 (Kat. Ausst. Staatliche Galerie Moritzburg Halle und Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig 1993), Halle 1992.

**Derenthal 1997**

Ludger Derenthal, *Versuchte Neuanfänge. Konstellationen künstlerischer Fotografie in Deutschland von 1945 bis 1960*, in: Ulrich Domröse (Hrsg.), Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945 (Kat. Ausst. Martin-Gropius-Bau, Berlin September 1997 – Januar 1998), Berlin 1997.

**Deutscher Kulturbund 1971**

Deutscher Kulturbund, Zentrale Kommission Fotografie DDR (Hrsg.), 1. Porträtfotoschau der DDR, Berlin 1971.

**Domröse 1989**

Ulrich Domröse, *Sich aufeinander einlassen (Ein Gespräch)*, in: Gabriele Muschter (Hrsg.), DDR Frauen fotografieren. Lexikon und Anthologie, Berlin 1989.

**Domröse 1992 a**

Ulrich Domröse, *action fotografie*, in: Staatliche Galerie Moritzburg (Hrsg.), Evelyn Richter. Zwischenbilanz. Photographien aus den Jahren 1950-1989 (Kat. Ausst. Staatliche Galerie Moritzburg Halle und Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig 1993), Halle 1992.

**Domröse 1992 b**

Ulrich Domröse (Hrsg.), Nichts ist so einfach wie es scheint. Ostdeutsche Photographie 1945-1989 (Kat. Ausst. Berlinische Galerie, Berlin 1992), Berlin 1992.

**Domröse 1997**

Ulrich Domröse (Hrsg.), Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945 (Kat. Ausst. Martin-Gropius-Bau, Berlin September 1997 – Januar 1998), Berlin 1997.

**Domröse 2001**

Ulrich Domröse (Hrsg.), Arno Fischer. Situation Berlin. Fotografien 1953 - 1960, Berlin 2001.

**Erb 1991**

Elke Erb, *Thronende Unterlegenheit*, in: Jörg Kowalski (Hrsg.)/Dagmar Winklhofer (Hrsg.), *Diva in Grau. Häuser und Gesichter in Halle. Fotografien von Helga Paris*, Halle 1991.

**Faber 1994**

Richard Faber (Hrsg.), *Sozialismus in Geschichte und Gegenwart*, Würzburg 1994.

**Fischer 1998**

Arno Fischer, *Wir haben erst einmal die Puppenposen abgeschafft*, in: Dorothea Melis (Hrsg.), *Sibylle. Modefotografie aus drei Jahrzehnten DDR*, Berlin 1998.

**Fischer 2004**

Alexander Fischer (Hrsg.), *Die Deutsche Demokratische Republik. Daten, Fakten, Analysen*. Köln 2004.

**Fischer 2005**

Rudolf Fischer, *Die Turkvölker. Geschichte und Wirkung*, Feldbrunnen 2005.

**Fischer 2011**

Arno Fischer (Hrsg.), Sibylle Bergemann. *Die Polaroids* (Kat. Ausst. Leonhardi-Museum Dresden, Dresden 2011), Ostfildern 2011.

**Flügge 2006 a**

Matthias Flügge, *Entfernungsmessungen*, in: Akademie der Künste Berlin (Hrsg.) *Leben. Sehen. Fotografien von Sibylle Bergemann, Barbara Klemm, Helga Paris* (Kat. Ausst. Käthe Kollwitzmuseum, Köln 2006), Berlin 2006.

**Flügge 2006 b**

Matthias Flügge, *Sibylle Bergemanns Fotografien*, in: Renate Schubert (Hrsg.)/Franziska Schmidt (Hrsg.)/Betty Schmidt (Hrsg.) *Sibylle Bergemann. Photographien* (Kat. Ausst.

Akademie der Künste, Berlin November 2006 – Jänner 2007 und Museum für Photographie, Braunschweig 2006), Heidelberg 2006

**Matthias Flügge 2009 a**

Matthias Flügge, *Arno Fischers Bilder*, in: Elke aus dem Moore (Hrsg.), Arno Fischer. Fotografie – Photography, Ostfildern 2009.

**Flügge 2009 b**

Matthias Flügge (Hrsg.), Übergangsgesellschaft. Porträts und Szenen 1980 - 1990 (Kat. Ausst. Akademie der Künste, Berlin 2009), Berlin 2009.

**Frank 1993**

Robert Frank, *Die Amerikaner*, Zürich 1993.

**Frank 1995**

Robert Frank, *Moving Out*, Zürich 1995.

**Freund 1979**

Gisèle Freund, *Photographie und Gesellschaft*, Hamburg 1979.

**Galenza/Havemeister 1999**

Ronald Galenza (Hrsg.)/Heinz Havemeister (Hrsg.), *Wir wollen immer artig sein ... Punk, New Wave, HipHop, Independent-Szene in der DDR 1980-1990*, Berlin 1999.

**Glaserapp 2008**

Jörn Glaserapp, *Die deutsche Nachkriegsfotografie. Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern*, Paderborn 2008.

**Görtemaker 2002**

Manfred Görtemaker, *Kleine Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, München 2002.

**Hartewig/Lüdtke 2004**

Karin Hartewig (Hrsg.)/Alf Lüdtke (Hrsg.), *Die DDR im Bild. Zum Gebrauch der Fotografie im anderen deutschen Staat*, Göttingen 2004.

**Heringer/Samson 1994**

Hans Jürgen Heringer (Hrsg.)/Gunhild Samson (Hrsg.), *Tendenzen der Deutschen Gegenwartssprache*, Tübingen 1994.

**Herneck 1961**

Friedrich Herneck (Hrsg.), *Fotografie und Gesellschaft. Beiträge zur Entwicklung einer sozialistisch-realistischen deutschen Lichtbildkunst*, Halle 1961.

**Herron 1983**

Matt Herron, *Die vier Arten der Fotografie*, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Theorie der Fotografie III. 1945-1980*, München 1983.

**Hesse 2006**

Wolfgang Hesse (Hrsg.), *Mensch! Photographien aus Dresdner Sammlungen* (Kat. Ausst. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2006), Marburg 2006.

**Karin Hirdina 1998**

Karin Hirdina, *Gute Nacht, ihr Schönen. Das Frauenbild in den Bildern von Frauen*, in: Dorothea Melis (Hrsg.), *Sibylle. Modefotografien aus drei Jahrzehnten DDR*, Berlin 1998.

**Hoffmann/Knapp 1987**

Heinz Hoffmann (Hrsg.)/Rainer Knapp (Hrsg.), *Fotografie in der DDR. Ein Beitrag zur Bildgeschichte*, Leipzig 1987.

**Honickel 2004**

Thomas Honickel, *Wir sind das Volk. Ostdeutsche Fotografie 1956 bis 1989*, in: Norbert Moos (Hrsg.), *Utopie und Wirklichkeit. Ostdeutsche Fotografie 1956-1989*, Berlin 2004.

**Honnef 1979**

Klaus Honnef, *Wo liegt die Kunst des Dokumentarischen? Gedanken zum Verhältnis zwischen Auslöser und ausgelöstem Bild*, in: Floris M. Neusüss (Hrsg.), *Fotografie als Kunst – Kunst als Fotografie. Das Medium Fotografie in der bildenden Kunst Europas ab 1968*, Köln 1979.

**Horschig 1999**

Michael Horschig, *In der DDR hat es nie Punks gegeben*, in: Ronald Galenza (Hrsg.)/Heinz Havemeister (Hrsg.), *Wir wollen immer artig sein ... Punk, New Wave, HipHop, Independent-Szene in der DDR 1980-1990*, Berlin 1999.

**Immisch 1997**

T.O. Immisch (Hrsg.)/Klaus E. Göltz (Hrsg.), *Arno Fischer. Photographien* (Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt, 1998), Leipzig 1997.

**Judt 1998**

Matthias Judt (Hrsg.), DDR-Geschichte in Dokumenten. Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse, Berlin 1998.

**Kaiser/Petzold 1997**

Paul Kaiser (Hrsg.)/Claudia Petzold (Hrsg.), Boheme und Diktatur in der DDR. Gruppen Konflikte Quartiere 1970-1989, Berlin 1997.

**Kaufold 1992**

Enno Kaufhold, *Modedefotografie und Modezeitschriften. Die Industrialisierung der Zeitgeist-Produktion*, in: Brigitte Buberl (Hrsg.), *Mode – Foto – Mode* (Kat. Ausst. Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, Dortmund 1992), Berlin 1992.

**Kemp 1983**

Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Theorie der Fotografie III. 1945-1980*, München 1983.

**Knapp 1983**

Ulla Knapp, *Frauenarbeit in Deutschland: Hausarbeit und geschlechtsspezifischer Arbeitsmarkt im deutschen Industrialisierungsprozess, Band II*, Virginia 1983.

**Knölke 1997**

Inga Knölke, *Evelyn Richter*, in: Ulrich Domröse (Hrsg.), *Ulrich Domröse (Hrsg.), Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945* (Kat. Ausst. Martin-Gropius-Bau, Berlin September 1997 – Januar 1998), Berlin 1997.

**Knorr/Schierz 2009**

Susanne Knorr (Hrsg.)/Kai Uwe Schierz (Hrsg.), *Die andere Leipziger Schule. Fotografie in der DDR* (Kat. Ausst. Kunsthalle Erfurt, Dezember 2009 – Januar 2010), Erfurt 2009.

**Kolbe o. J.**

Uwe Kolbe, *Allerleirauh auf Sand. Ein Kunstmärchen*, in: Longest F. Stein (Hrsg.), *Sehtest. Material zur Geschichte einer Galerie*, Berlin o. J.

**König 1988**

René König, *Die Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozeß*, Frankfurt am Main/Berlin, 1988.

**Kowalski/Winklhofer 1991**

Jörg Kowalski (Hrsg.)/Dagmar Winklhofer (Hrsg.), *Diva in Grau. Häuser und Gesichter in Halle. Fotografien von Helga Paris*, Halle 1991.

### **Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1997**

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.), Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870 - 1970 (Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1997), Köln 1997.

### **Kunsthalle Erfurt/Brandenburgische Kunstsammlungen Kottbus 2002**

Kunsthalle Erfurt (Hrsg.)/Brandenburgische Kunstsammlungen Kottbus (Hrsg.), Fragile Portraits. Tina Bara (Kat. Ausst. Kunsthalle Erfurt/Brandenburgische Kunstsammlungen Kottbus, 2002), Erfurt 2002.

### **Kunstsammlungen Zwickau/Kunstmuseum Dieselkraftwerk Cottbus 2008**

Kunstsammlungen Zwickau/Kunstmuseum Dieselkraftwerk Cottbus (Hrsg.), Mit Abstand – ganz nah. Fotografie aus Leipzig (Kat. Ausst. Kunstsammlungen Zwickau/Kunstmuseum Dieselkraftwerk Cottbus 2009), Bielefeld/Leipzig 2008.

### **Krase 1992**

Andreas Krase, *Evelyn Richter. Bemerkungen zu Leben und Werk*, in: Staatliche Galerie Moritzburg (Hrsg.), Evelyn Richter. Zwischenbilanz. Photographien aus den Jahren 1950-1989 (Kat. Ausst. Staatliche Galerie Moritzburg Halle und Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig 1993), Halle 1992.

### **Krase 2003**

Andreas Krase, *Das Authentische des Wirklichen. Künstlerische Fotografie in der DDR*, in: Eugen Blume (Hrsg.), Kunst in der DDR. eine Retrospektive der Nationalgalerie (Kat. Ausst. Neue Nationalgalerie, Berlin 2003), Berlin 2003, S. 78.

### **Lambers 1989**

Hansgert Lambers, *Sich aufeinander einlassen (Ein Gespräch)*, in: Gabriele Muschter (Hrsg.), DDR Frauen fotografieren. Lexikon und Anthologie, Berlin 1989.

### **Liebscher 2011**

Thomas Liebscher (Hrsg.), Leipzig. Fotografie seit 1839 (Kat. Ausst. Grassi-Museum für Angewandte Kunst, im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig und im Museum der Bildenden Künste Leipzig, 2011), Leipzig 2011.

### **Lindner 2004**

Bernd Lindner, *Ein Land – zwei Bildwelten. Fotografie und Öffentlichkeit in der DDR*, in: Karin Hartewig (Hrsg.)/Alf Lüdtke (Hrsg.), Die DDR im Bild. Zum Gebrauch der Fotografie im anderen deutschen Staat, Göttingen 2004, S. 202

**Menschnik/Leopold 1974**

Jutta Menschik/Evelyn Leopold, Gretchens rote Schwestern. Frauen in der DDR, Frankfurt am Main 1974.

**Melis 1998 a**

Dorothea Melis (Hrsg.), Sibylle. Modefotografien aus drei Jahrzehnten DDR, Berlin 1998.

**Melis 1998 b**

Thea Melis, Ausgeblendete Realität. Modefotos aus der DDR, Wien 1998.

**aus dem Moore 2009**

Elke aus dem Moore (Hrsg.), Arno Fischer. Fotografie – Photography (Kat. Ausst. Kunsthalle Bonn, November 2009 – Jänner 2010), Ostfildern 2009.

**Moos 2004**

Norbert Moos (Hrsg.), Utopie und Wirklichkeit. Ostdeutsche Fotografie 1956-1989, Berlin 2004.

**Mühlberg 1998**

Dietrich Mühlberg, *Haute Couture für alle? Über Mode und Kulturverständnis*, in: Dorothea Melis (Hrsg.), Sibylle. Modefotografie aus drei Jahrzehnten DDR, Berlin 1998.

**Muschter 1989**

Gabriele Muschter (Hrsg.), DDR Frauen fotografieren. Lexikon und Anthologie, Berlin 1989.

**Muschter 1990**

Gabriele Muschter, Über: die Fotografien GESICHTER & KÖRPER von Tina Bara, in: Kontext. Politik Gesellschaft Kultur, Heft 11, September/Oktober 1990.

**Muschter 2009**

Gabriele Muschter, *Künstlerinnen aus der DDR. Annäherung und Distanz*, in: Anglika Richter (Hrsg.)/Beatrice E. Stammer (Hrsg.)/Bettina Knaup (Hrsg.), und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR (Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009), Nürnberg 2009.

**Neuer Berliner Kunstverein 2002**

Neuer Berliner Kunstverein (Hrsg.), Hanna-Höch-Preis 2002. Ursula Arnold. Fotografien 1954-1990, Berlin 2002.

**Neusüss 1979**

Floris M. Neusüss (Hrsg.), *Fotografie als Kunst – Kunst als Fotografie. Das Medium Fotografie in der bildenden Kunst Europas ab 1968*, Köln 1979.

**Newhall 1998**

Beaumont Newhall, *Geschichte der Fotografie*. München 1998.

**Peters/Prügel 2009**

Ursula Peters und Roland Prügel, *Das Erbe des Kritischen Realismus in Ost und West*, in: Stephanie Barron (Hrsg.)/Sabine Eckmann (Hrsg.), *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89*, Köln 2009.

**Pfannstiel 1968**

Margot Pfannstiel (Hrsg.), *Sibylles Modelexikon. ABC der Mode*, Leipzig 1968.

**Recker 2002**

Marie-Luise Recker, *Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, München 2002.

**Reimann 1994**

Brigitte Reimann, *Ankunft im Alltag*, Berlin 1994.

**Richter/Stammer/Knaup 2009**

Anglika Richter (Hrsg.)/Beatrice E. Stammer (Hrsg.)/Bettina Knaup (Hrsg.), *und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR* (Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009), Nürnberg 2009.

**Rimkus/Beseler 1958**

Edith Rimkus, Horst Beseler, *Verliebt in Berlin*, Berlin 1958.

**Schierz 2002**

Kai Uwe Schierz, *Interview Tina Bara/Kai Uwe Schierz*, in: Kunsthalle Erfurt (Hrsg.)/Brandenburgische Kunstsammlungen Kottbus (Hrsg.), *Fragile Portraits. Tina Bara* (Kat. Ausst. Kunsthalle Erfurt/Brandenburgische Kunstsammlungen Kottbus, 2002), Erfurt 2002.

**Schierz 2009**

Kai Uwe Schierz, *Die andere Leipziger Schule*, in: Susanne Knorr (Hrsg.)/Kai Uwe Schierz (Hrsg.), *Die andere Leipziger Schule. Fotografie in der DDR* (Kat. Ausst. Kunsthalle Erfurt, Dezember 2009 – Januar 2010), Erfurt 2009.

### **Schliebe 2008**

Carmen Schliebe, *Brennpunkt Leipzig – Standort Cottbus. Fotokunst der 1970er und der 1980er Jahre*, in: Kunstsammlungen Zwickau/Kunstmuseum Dieselkraftwerk Cottbus (Hrsg.), *Mit Abstand – ganz nah. Fotografie aus Leipzig* (Kat. Ausst. Kunstsammlungen Zwickau/Kunstmuseum Dieselkraftwerk Cottbus 2009), Bielefeld/Leipzig 2008.

### **Schmidt 2002**

Franziska Schmidt, *Ein Stück gegen den Strich. Fotografien von Ursula Arnold*, in: Neuer Berliner Kunstverein (Hrsg.), *Hanna-Höch-Preis 2002. Ursula Arnold. Fotografien 1954-1990*, Berlin 2002.

### **Schmidt 2005**

Hans-Werner Schmidt (Hrsg.), Evelyn Richter. *Rückblick, Konzepte, Fragmente* (Kat. Ausst. Museum der Bildenden Künste Leipzig, 2005), Leipzig 2005.

### **Schneider 1994**

Hemuth Schneider, *Die Aufhebung von Privateigentum und Familie bei Aristophanes und Platon*, in: Richard Faber (Hrsg.), *Sozialismus in Geschichte und Gegenwart*, Würzburg 1994.

### **Squiers 2009**

Carol Squiers, *Avedon Fashion 1944 - 2000* (Kat. Ausst. International Center of Photography, New York 2009), München 2009.

### **Schube 2005**

Inka Schube (Hrsg.), *Helga Paris – Fotografien* (Kat. Ausst. Sprengel Museum Hannover, September 2004 – Februar 2005 und Brandenburgische Kunstsammlungen Cottbus 2005), Hannover 2005.

### **Schubert/Schmidt/Schmidt 2006**

Renate Schubert (Hrsg.)/Franziska Schmidt (Hrsg.)/Betty Schmidt (Hrsg.) Sibylle Bergemann. *Photographien* (Kat. Ausst. Akademie der Künste, Berlin November 2006 – Jänner 2007 und Museum für Photographie, Braunschweig 2006), Heidelberg 2006.

### **Schulze Eldowy 2011 a**

Gundula Schulze Eldowy, *Am fortgewehten Ort. Berliner Geschichten*, Leipzig 2011.

### **Schulze Eldowy 2011 b**

Gundula Schulze Eldowy, *Berlin in einer Hundennacht. Fotografien 1977-1990*, Leipzig 2011.

**Schulze Eldowy 2012**

Gundula Schulze Eldowy, *Der große und der kleine Schritt*. Fotografien 1982-1990 (Kat. Ausst. C|O Berlin – International Forum For Visual Dialogues, Berlin Dezember 2011 – Februar 2012), Leipzig 2012.

**Sevin 1982**

Dieter Sevin, Christa Wolf. *Der geteilte Himmel*. Nachdenken über Christa T. Interpretation von Dieter Sevin, München 1982.

**Simmel 1995**

Georg Simmel, Gesamtausgabe. *Philosophie der Mode* (1905), *Die Religion* (1906/1912), *Kant und Goethe* (1906/1916), *Schopenhauer und Nietzsche*, Frankfurt am Main 1995.

**Staatliche Galerie Moritzburg 1992**

Staatliche Galerie Moritzburg (Hrsg.), Evelyn Richter. *Zwischenbilanz*. Photographien aus den Jahren 1950-1989 (Kat. Ausst. Staatliche Galerie Moritzburg Halle und Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig 1993), Halle 1992.

**Stammer 2009**

Beatrice E. *Stammer*, *Vorwärts und nicht Vergessen*, in: Anglika Richter (Hrsg.)/Beatrice E. Stammer (Hrsg.)/Bettina Knaup (Hrsg.), *und jetzt*. Künstlerinnen aus der DDR (Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009), Nürnberg 2009.

**Stein o. J.**

Longest F. Stein (Hrsg.), *Sehtest*. Material zur Geschichte einer Galerie, Berlin o. J.

**Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland 2004**

Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.), *Bilder und Macht im 20. Jahrhundert* (Kat. Ausst. Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2004, und Zeitgeschichtliches Forum Leipzig, November 2004 – März 2005), Bielefeld 2004.

**Stoschek 2005**

Jeanette Stoschek, *Bilder im eigenen Auftrag. Eine Annäherung an das fotografische Werk Evelyn Richters*, in: Hans-Werner Schmidt (Hrsg.), Evelyn Richter. *Rückblick, Konzepte, Fragmente* (Kat. Ausst. Museum der Bildenden Künste Leipzig, 2005), Leipzig 2005.

**Stoschek 2006**

Jeannette Stoschek, *Evelyn Richters Beobachtungen mit der Kamera*, in: Wolfgang Hesse (Hrsg.), *Mensch! Photographien aus Dresdner Sammlungen* (Kat. Ausst. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2006), Marburg 2006.

**Stoschek 2011**

Jeannette Stoschek, *Fotografie in der Findungsphase. Die 50er Jahre*, in: Thomas Lieb-scher (Hrsg.), *Leipzig. Fotografie seit 1839* (Kat. Ausst. Grassi-Museum für Angewandte Kunst, im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig und im Museum der Bildenden Künste Leipzig, 2011), Leipzig 2011.

**Thomas 1985**

Karin Thomas, *Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne*, Köln 1985.

**Wallenburg 1991**

Ullrich Wallenburg (Hrsg.), *Zeitbilder. Wegbereiter der Fotografie in der DDR*, Cottbus 1991.

**Wander 1980**

Maxie Wander, *Guten Morgen, du Schöne. Frauen in der DDR. Protokolle*, Darmstadt/Neuwied 1980.

**Weber 2006**

Hermann Weber, *Die DDR. 1945-1990*. Von Hermann Weber, München 2006.

**Wolf 1964**

Christa Wolf, *Der geteilte Himmel*, Wien 1964.

**Wolf 1998**

Sylvia Wolf, *Julia Margaret Cameron's Women*. New Haven, 1998.

**Wolff 1976**

Lutz-W. Wolff (Hrsg.), *Frauen in der DDR. Zwanzig Erzählungen*, München 1976.

**Wolle 1997**

Stefan Wolle, *Die Diktatur der schönen Bilder. Zur politischen Ikonographie der SED-Diktatur*, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.), *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870 - 1970* (Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1997), Köln 1997.

**Wolle 2011 a**

Stefan Wolle, Aufbruch nach Utopia. Alltag und Herrschaft in der DDR 1961-1971, Berlin 2011.

**Wolle 2011 b**

Stefan Wolle, DDR. Eine kurze Geschichte, Frankfurt am Main 2011.

## Filme, Fernseh- und Radiosendungen

- **Bara 2012/2013**

Tina Bara, Langeweile, Berlin 2012/2013

- mdr, figaro trifft ... Schulze Eldowy – Fotografin der sozialen Randgruppen in der DDR, 16.11.2011, Online-Stream: <http://www.mdr.de/mdr-figaro/eldowy104.html> (Stand: 10.8.2012).
- Audienzen. Strategien der Selbstbehauptung. Ein Film von Tina Bara und Barbara Metselaar, © faro-film 2007.
- Fotografie in der DDR. Abendschau vom 4.10.2012, [http://www.rbb-online.de/abendschau/archiv/archiv.media!etc!medialib!rbb!rbb!abendschau!abendschau\\_20121004\\_foto.html](http://www.rbb-online.de/abendschau/archiv/archiv.media!etc!medialib!rbb!rbb!abendschau!abendschau_20121004_foto.html)
- „Geschlossene Gesellschaft“ in der Berlinischen Galerie, Stilbruch. Das Kulturmagazin, 4.10.2012, [http://www.rbb-online.de/stilbruch/archiv/stilbruch\\_vom\\_04\\_10/geschlossene\\_gesellschaft.html](http://www.rbb-online.de/stilbruch/archiv/stilbruch_vom_04_10/geschlossene_gesellschaft.html), Stand: 23.10.2012.

## Quellen aus dem Internet

- Verfassung der DDR von 1949, <http://www.verfassungen.de/de/ddr/ddr49-i.htm>, Stand: 18.8.2012.
- Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland von 1949, <http://www.bundestag.de/dokumente/rechtsgrundlagen/grundgesetz/index.html>, Stand: 18.8.2012.
- Benedikt Erenz, Engels am Haken, Zeit Online: <http://www.zeit.de/2010/45/Sibylle-Bergemann>, Stand: 10.9.2012.
- Schönheiten hinter der Berliner Mauer: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/zum-tod-der-fotografin-sibylle-bergemann-schoenheiten-hinter-der-berliner-mauer-11066672.html>, Stand: 10.9.2012.
- Anke Schipp, Abschied vom Schiffbauerdamm, Berliner Zeitung Online: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/die-fotografen-arno-fischer-und-sibylle-bergemann-geben-ihr-kuenstlerdomizil-auf-abschied-vom-schiffbauerdamm,10810590,10168348.html>, Stand: 10.9.2012.
- Susanne Lang, Die DDR – nicht schick, aber kreativ, Freitag Online: <http://www.freitag.de/autoren/susanne-lang/die-ddr-nicht-schick-aber-kreativ>, Stand: 11.9.2012.
- Gundula Schulze Eldowy in: Stilbruch. Das Kulturmagazin, rbb-online.de, [http://www.rbb-online.de/stilbruch/archiv/stilbruch\\_vom\\_06\\_10/gundula\\_schulze\\_eldowy.html](http://www.rbb-online.de/stilbruch/archiv/stilbruch_vom_06_10/gundula_schulze_eldowy.html), Stand: 14.9.2012.
- Ulrich Domröse, Alles was ich kriegen konnte, Berliner Zeitung Online, <http://www.berliner-zeitung.de/berlin/kunstfotografie-alles--was-ich-kriegen-konnte,10809148,20175422.html>, Stand: 14.10.2012.
- <http://www.chemie.de/lexikon/Buna-Werke.html>, Stand: 23.10.2012.
- Geschlossene Gesellschaft – Ausstellung zur DDR-Fotografie, heise.de, <http://www.heise.de/foto/meldung/Geschlossene-Gesellschaft-Ausstellung-zur-DDR-Fotografie-1723588.html>, Stand: 26.10.2012.

- <http://www.berlinischegalerie.de/ausstellungen-berlin/aktuell/kuenstlerische-fotografie-in-der-ddr-1949-1989/eroeffnung-geschlossene-gesellschaft.html>, Stand: 26.10.2012.
- [http://www.chronikderwende.de/lexikon/glossar/glossar\\_jsp/key=fdgb.html](http://www.chronikderwende.de/lexikon/glossar/glossar_jsp/key=fdgb.html), Stand: 2.11.2012.
- [http://www.dhm.de/ausstellungen/kalter\\_krieg/w\\_05.htm](http://www.dhm.de/ausstellungen/kalter_krieg/w_05.htm), Stand: 14.1.2013.
- <http://www.zeit.de/2007/47/A-Mielke>, Stand: 14.1.2013.

## Abbildungen

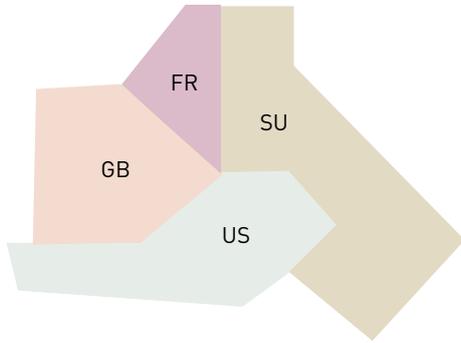


Abbildung 1

Vier Besatzungszonen Deutschland/Berlin

Abbildung 1 b

Vier Besatzungszonen Berlin

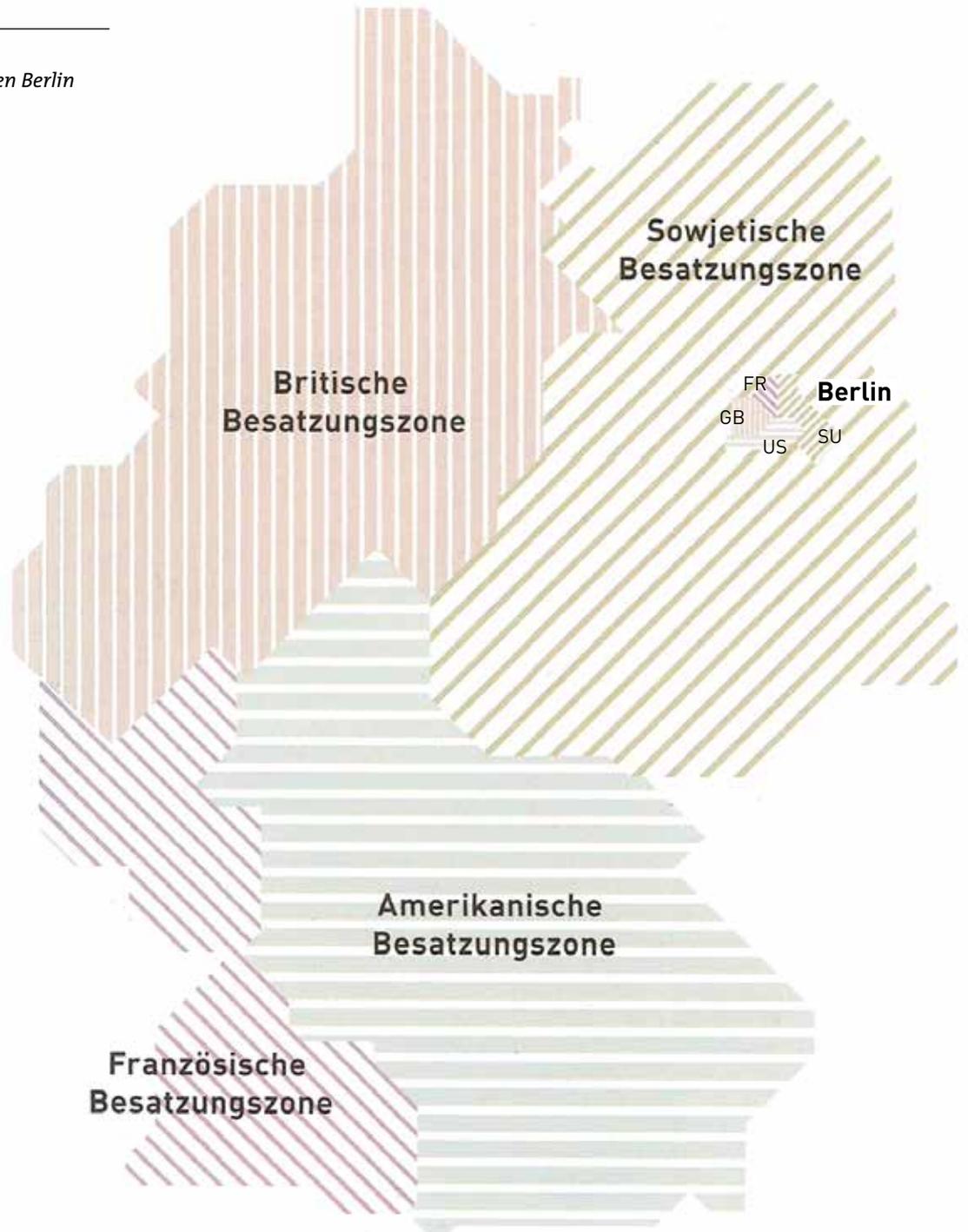




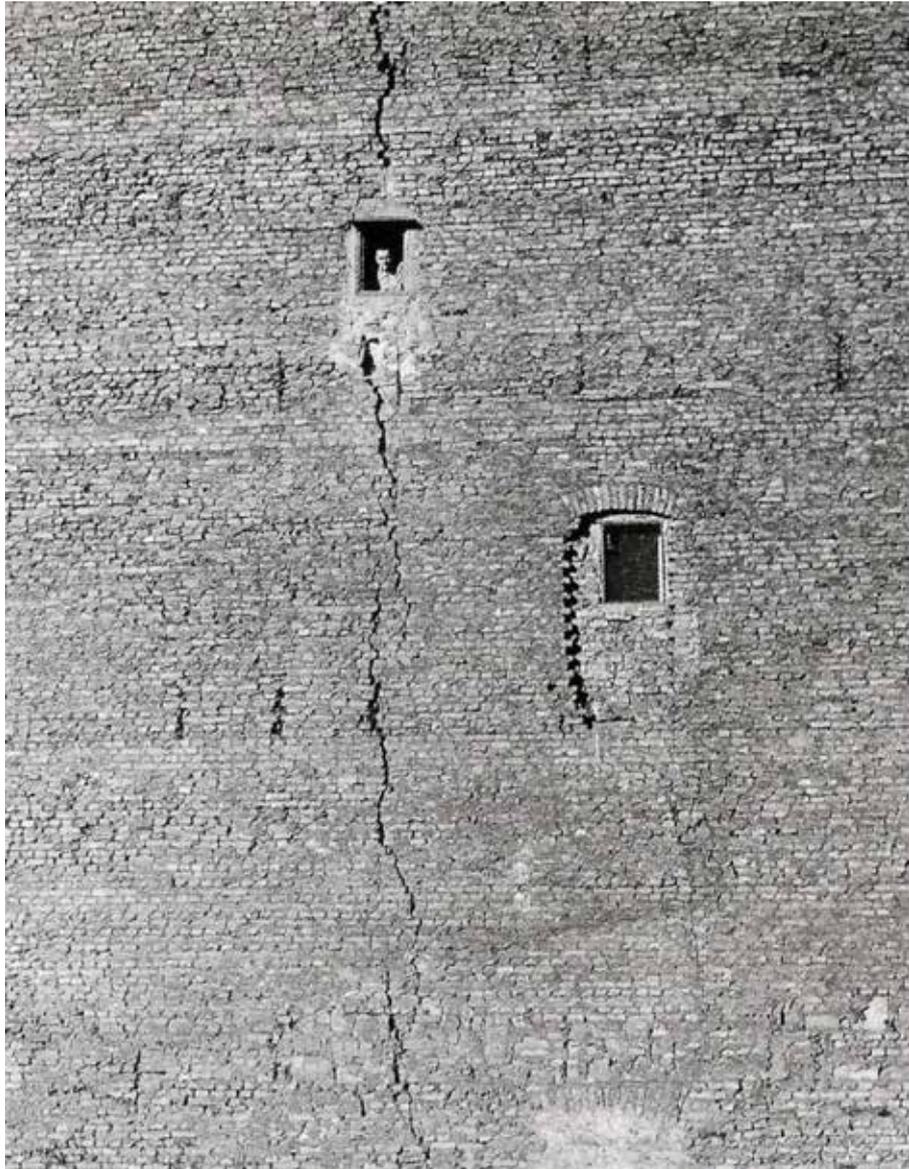
Abbildung 2

---

**Arno Fischer**

*Riss in der Mauer, Westberlin, Wedding*

1953



### Abbildung 3

---

**Arno Fischer**

*Riss in der Mauer, W-Berlin, Wedding*

*(Kadrierung von Abb. 1)*

1953

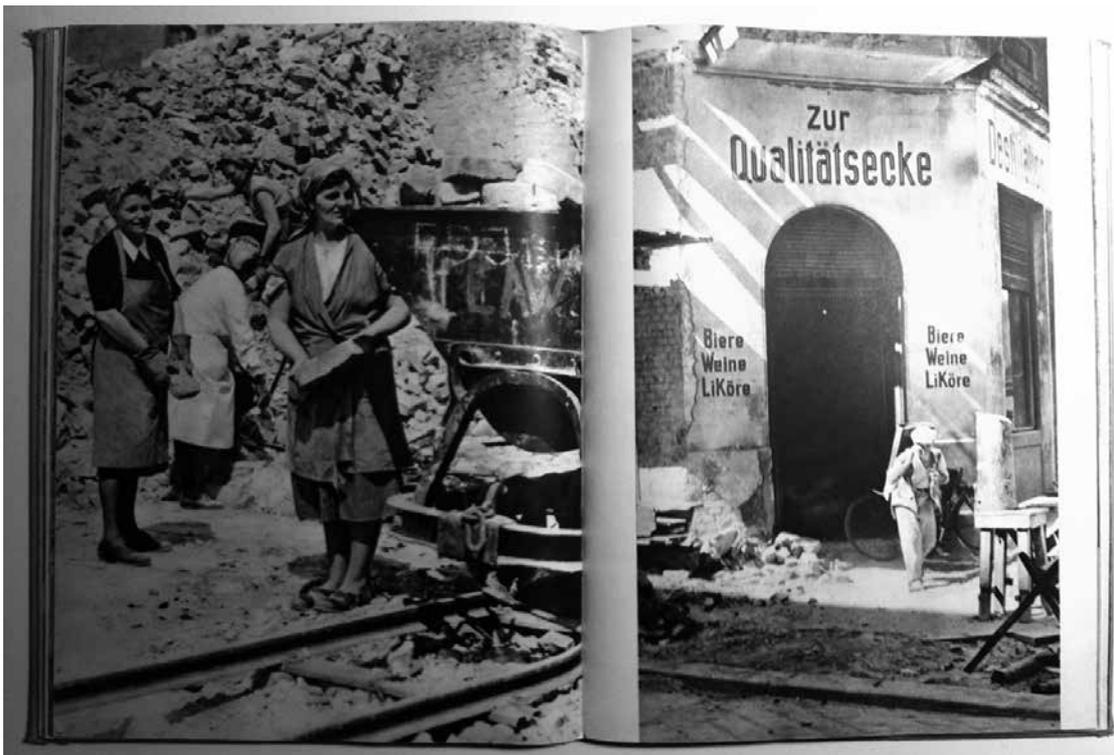
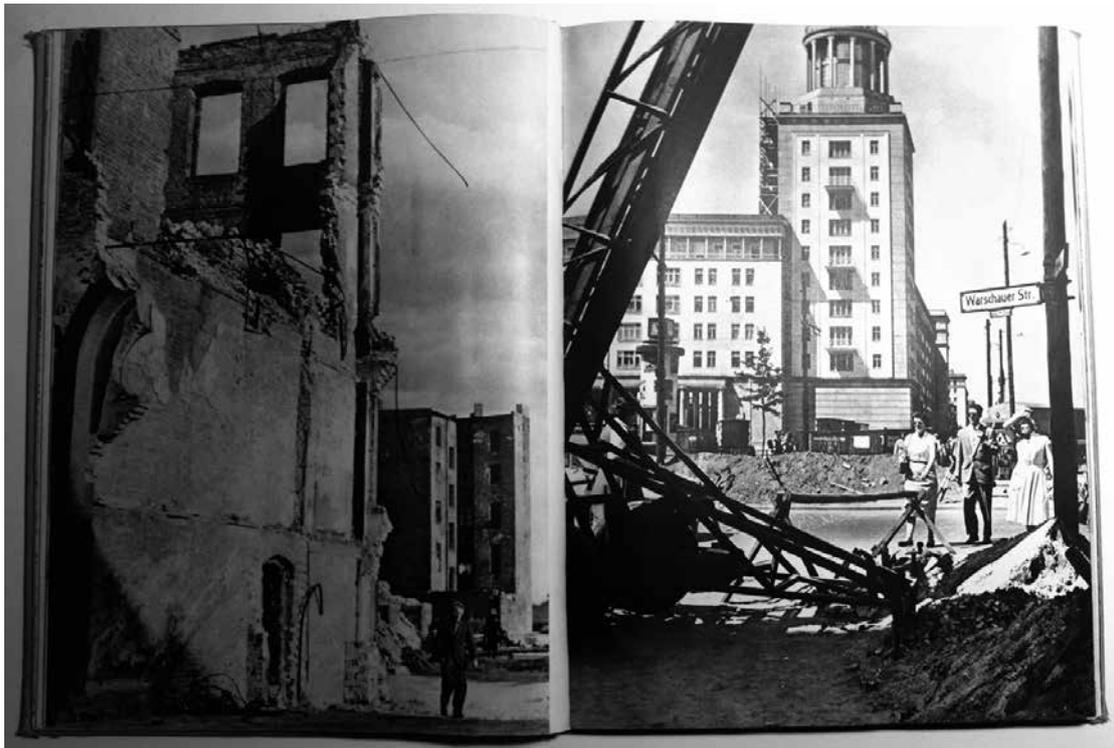


Abbildung 4

---

Edith Rimkus, Horst Beseler  
*Verliebt in Berlin*  
1958

Abbildung 5

---

Edith Rimkus, Horst Beseler  
*Verliebt in Berlin*  
1958

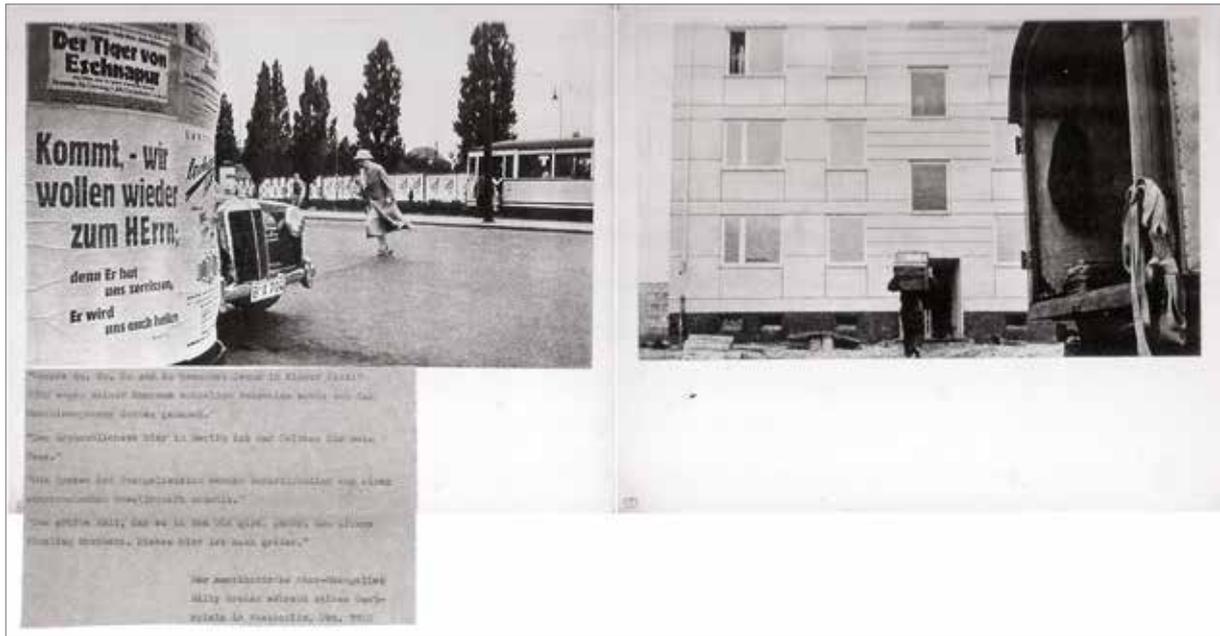


Abbildung 6

Doppelseite vom Klebeentwurf des nicht erschienenen Buches *Situation Berlin* 1961

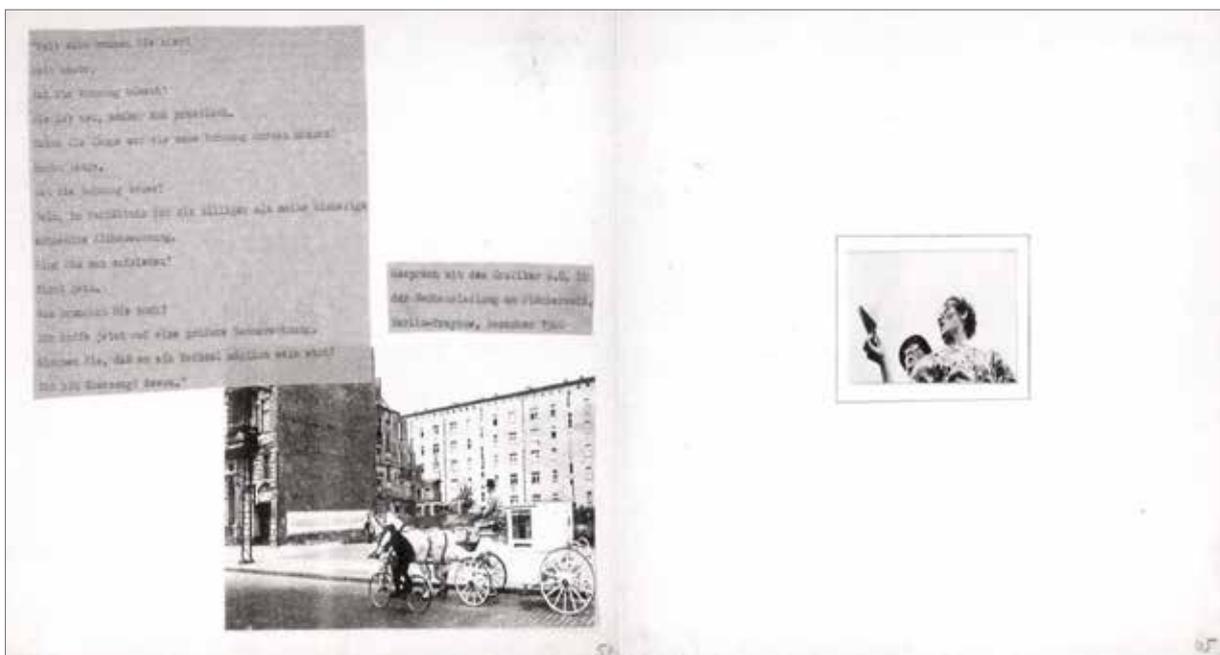


Abbildung 7

Doppelseite vom Klebeentwurf des nicht erschienenen Buches *Situation Berlin* 1961

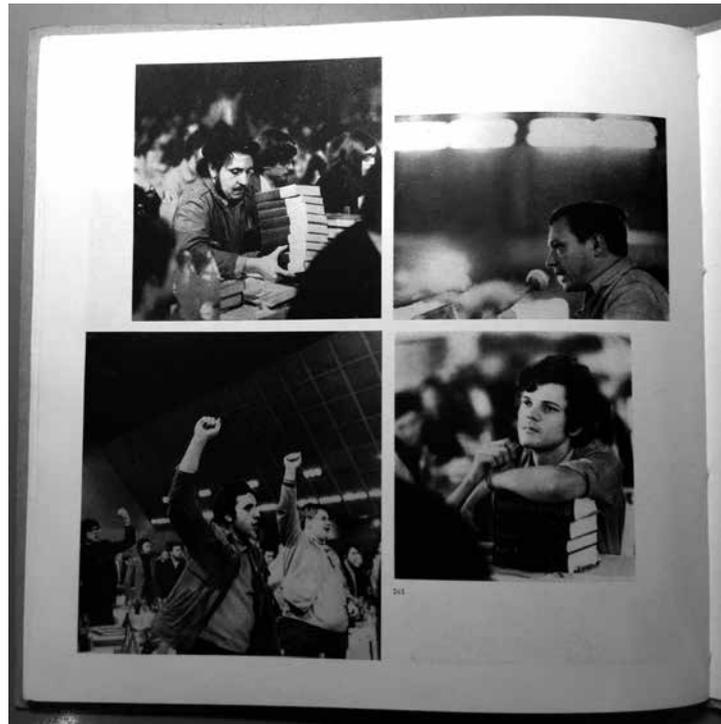
## Abbildung 8

---

**Bernd-Horst Sefzik**

*AJK 70 (Serie)*

*(1. Portraitfotoschau der DDR 1971)*



## Abbildung 9

---

**Heinz Krüger**

*Trotz Rentenalter doch Aktivistin*

*(1. Portraitfotoschau der DDR 1971)*



## Abbildung 10

---

**Peter Koard**

*Der erste Sekretär des ZK der SED, Erich Honecker,*

*auf dem IX. Parlament der FDJ*  
*(1. Portraitfotoschau der DDR 1971)*



Abbildung 11

---

Arno Fischer  
10 Jahre DDR, Mitte  
1959

Abbildung 12

---

Arno Fischer  
Ostberlin  
1953

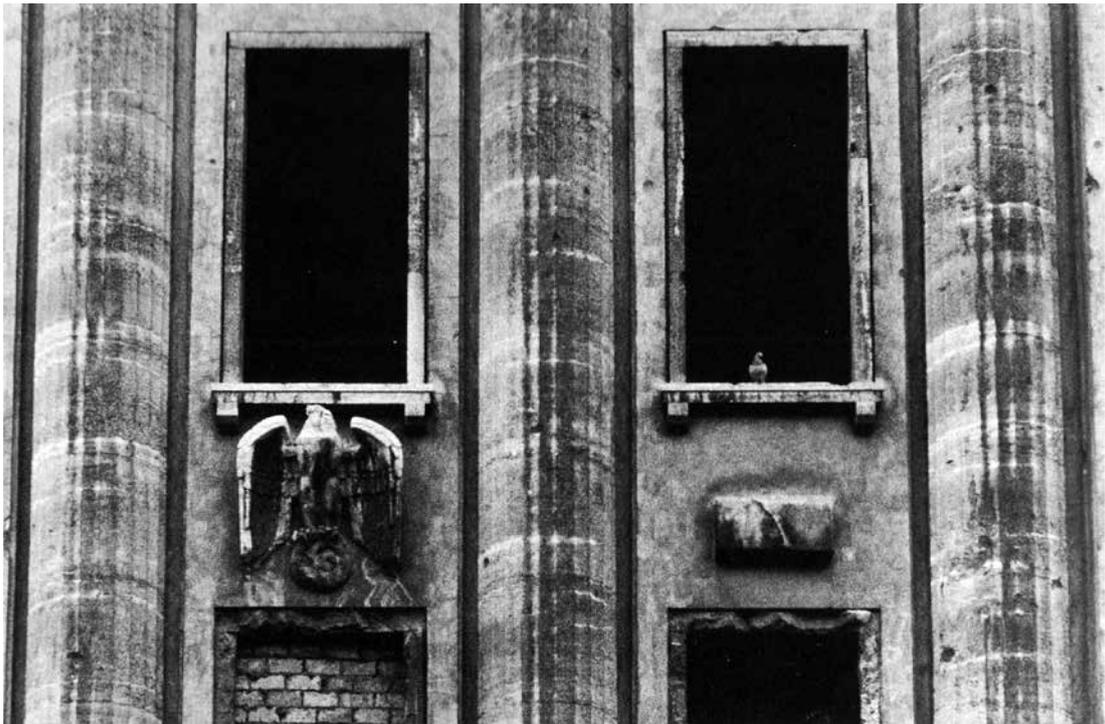


Abbildung 13

---

Arno Fischer  
Ostberlin, Mitte  
1957

Abbildung 14

---

Arno Fischer  
Westberlin, Ehemaliges Gebäude des Reichsverbandes  
der deutschen Luftfahrtindustrie Tiergarten  
1957



Abbildung 15

---

**Arno Fischer**

*Ostberlin, Strausberger Platz*

1959



Abbildung 16

---

Arno Fischer  
*Ostberlin, Lustgarten*  
1953



Abbildung 17

---

Robert Frank  
*Elevator, Miami Beach*  
1955

Abbildung 18

---

Arno Fischer  
*Ostberlin (Herbstmode in Berlin)*  
1962



Abbildung 19

---

Arno Fischer  
*Bitterfeld*  
1964

## Abbildung 20

---

**Richard Avedon**

*Dovima with elephants, evening  
dress by Dior Cirque d'Hiver, Paris  
August 1955*



## Abbildung 21

---

**Evelyn Richter**

*Einsame Weide  
1958/50*





Abbildung 22

---

**Evelyn Richter**  
*Jürgen Böttcher, Maler*  
Dresden, um 1953

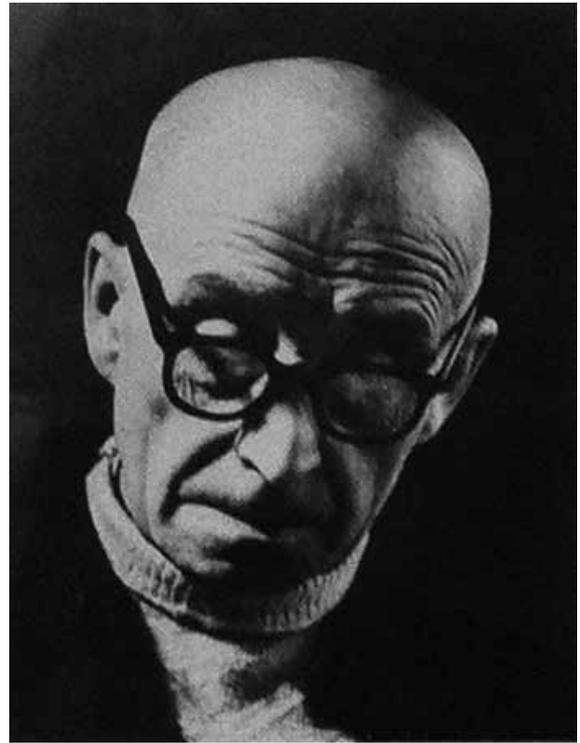


Abbildung 23

---

**Pan Walther**  
*Josef Hegenbarth*  
1947



Abbildung 24

---

**Evelyn Richter**  
*Jürgen Böttcher, Maler (beschnitten)*  
Dresden, um 1953



Abbildung 25

---

**Evelyn Richter**

*Jürgen Böttcher, Maler (Mehrfachbelichtung)*  
Dresden, um 1953

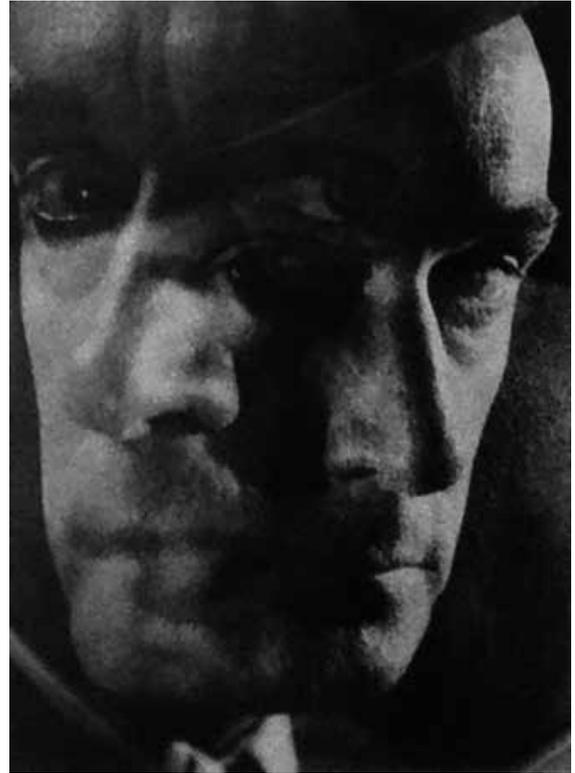


Abbildung 26

---

**Edmund Kesting**

*Bontjes van Beek*  
nach 1947



Abbildung 27

---

**Evelyn Richter**

*Männer am Baugerüst*  
nach 1955



Abbildung 28

---

**Arno Fischer**

*Ostberlin, Besuch von N.S. Chruschtschow, Friedrichshain  
1957*

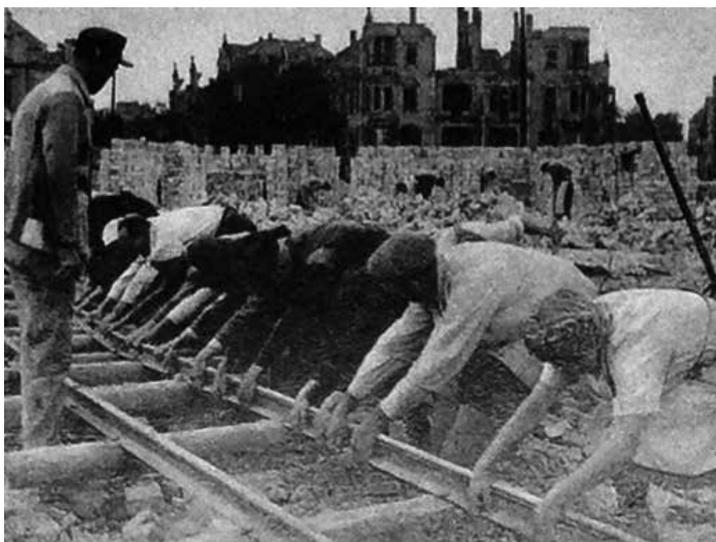


Abbildung 29

---

**Richard Peter sen.**

*... und so wuchsen die Ziegelstapel  
vor 1949*



Abbildung 30 a-f

---

Evelyn Richter  
*Kommilitonin Ursula Arnold*  
um 1954

Abbildung 31

---

**Günter Rössler**

*Leipziger Studentenschaffen für die Weltfestspiele  
um 1951*

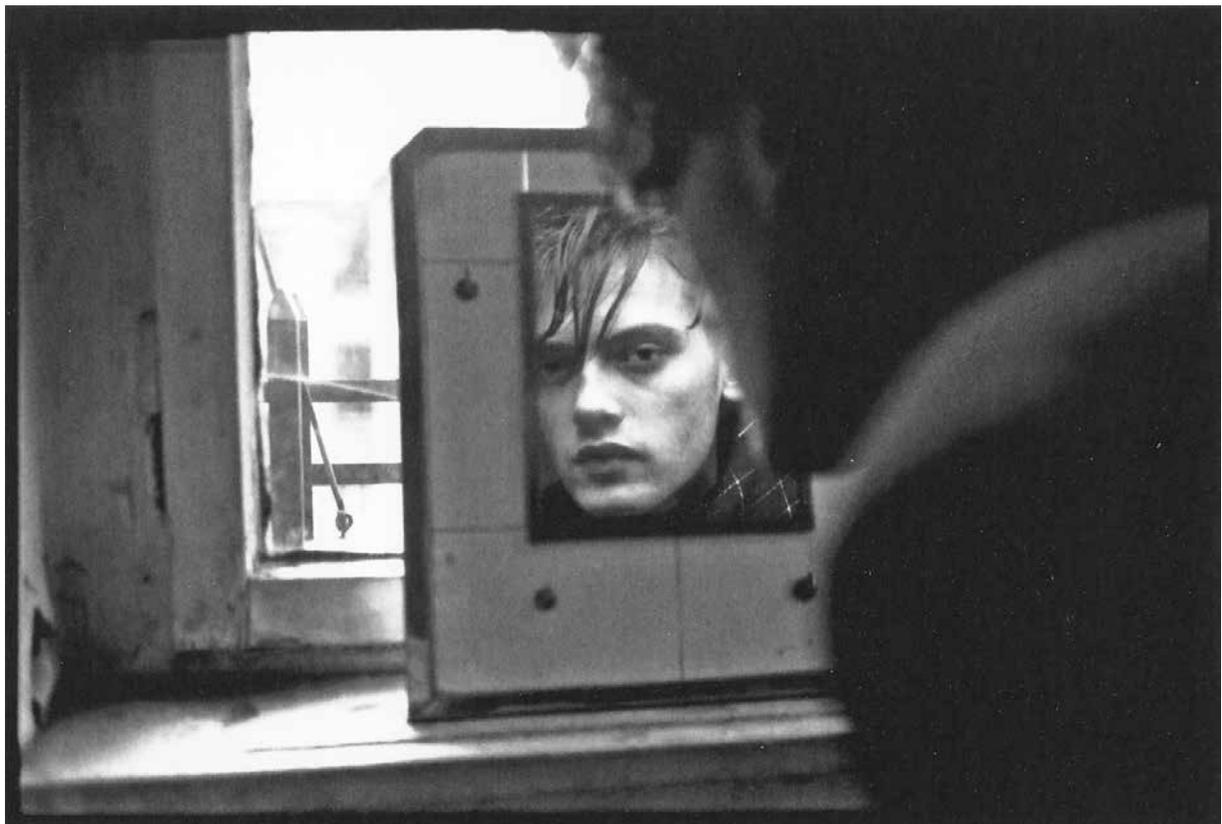


Abbildung 32

---

**Sven Marquardt**

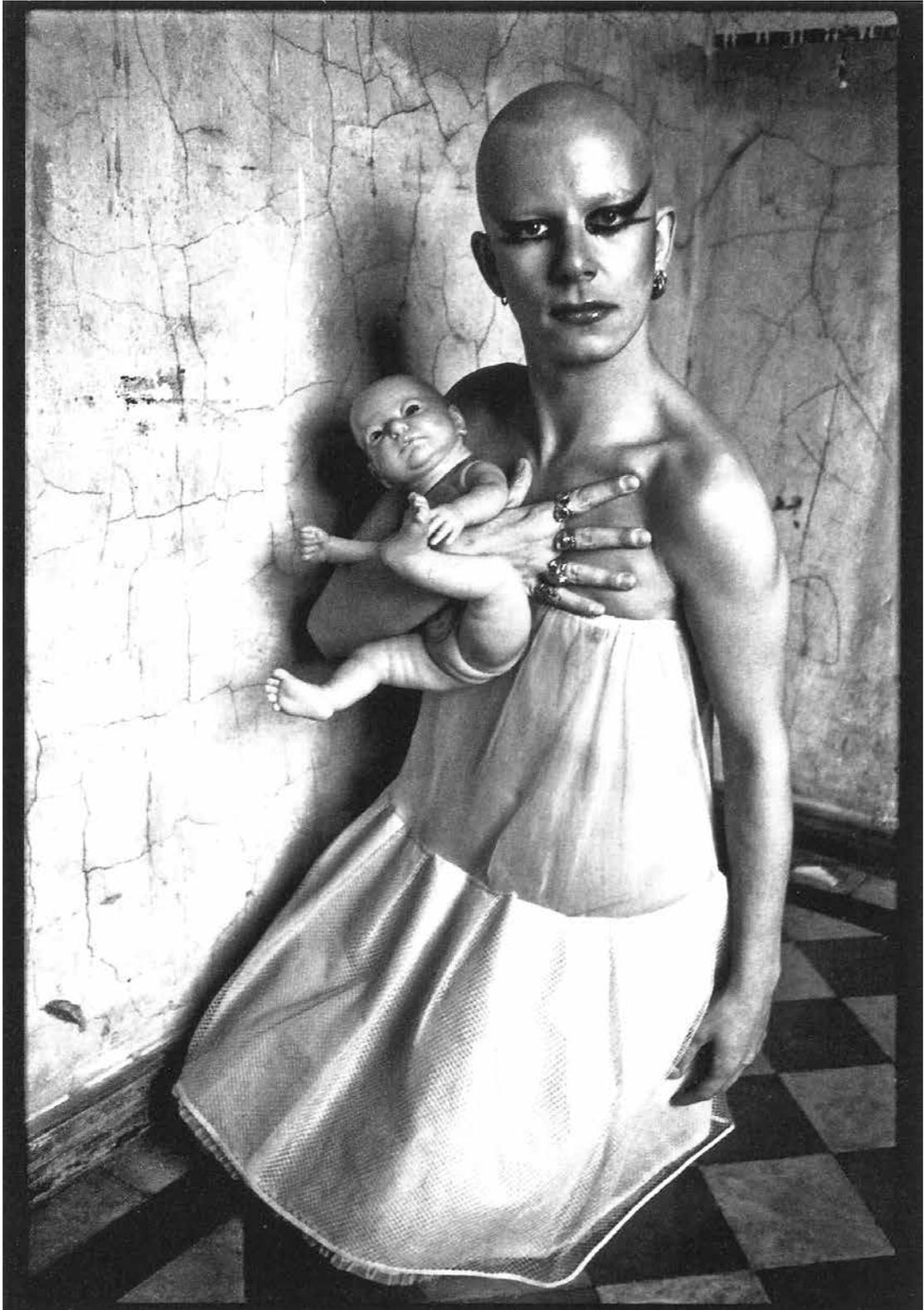


Abbildung 33

---

Sven Marquardt

Abbildung 34

---

**Erich Schutt**

*Genossenschaftsbäuerin*

*(1. Portraitfotoschau der DDR 1971)*



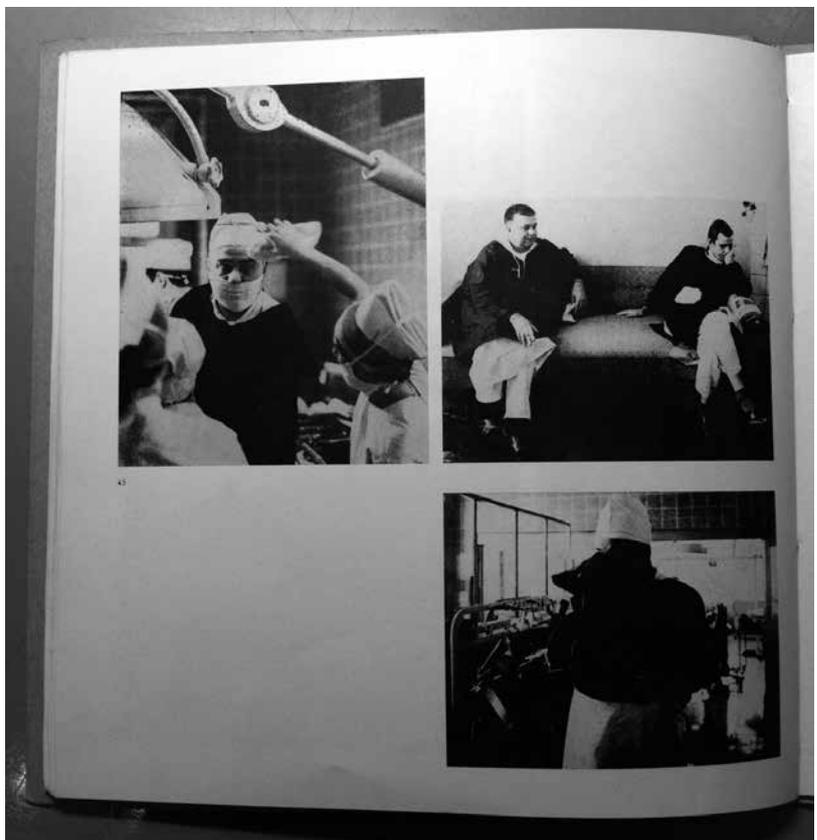
Abbildung 35

---

**Joachim Fieguth**

*Chirurgen (Serie)*

*(1. Portraitfotoschau der DDR 1971)*



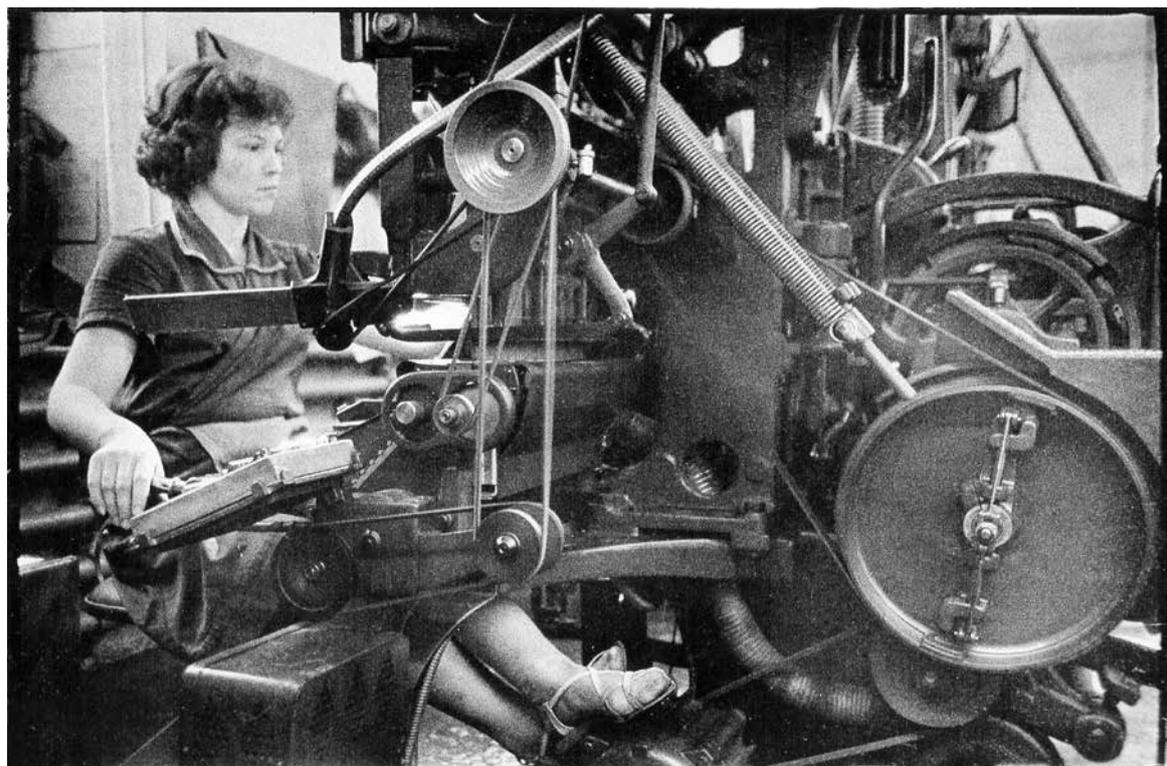


Abbildung 36

---

**Evelyn Richter**  
*Pförtnerin im Rathaus Leipzig*  
ca. 1975

Abbildung 37

---

**Evelyn Richter**  
*An der Linotype, ND-Druckerei, Berlin*  
um 1960

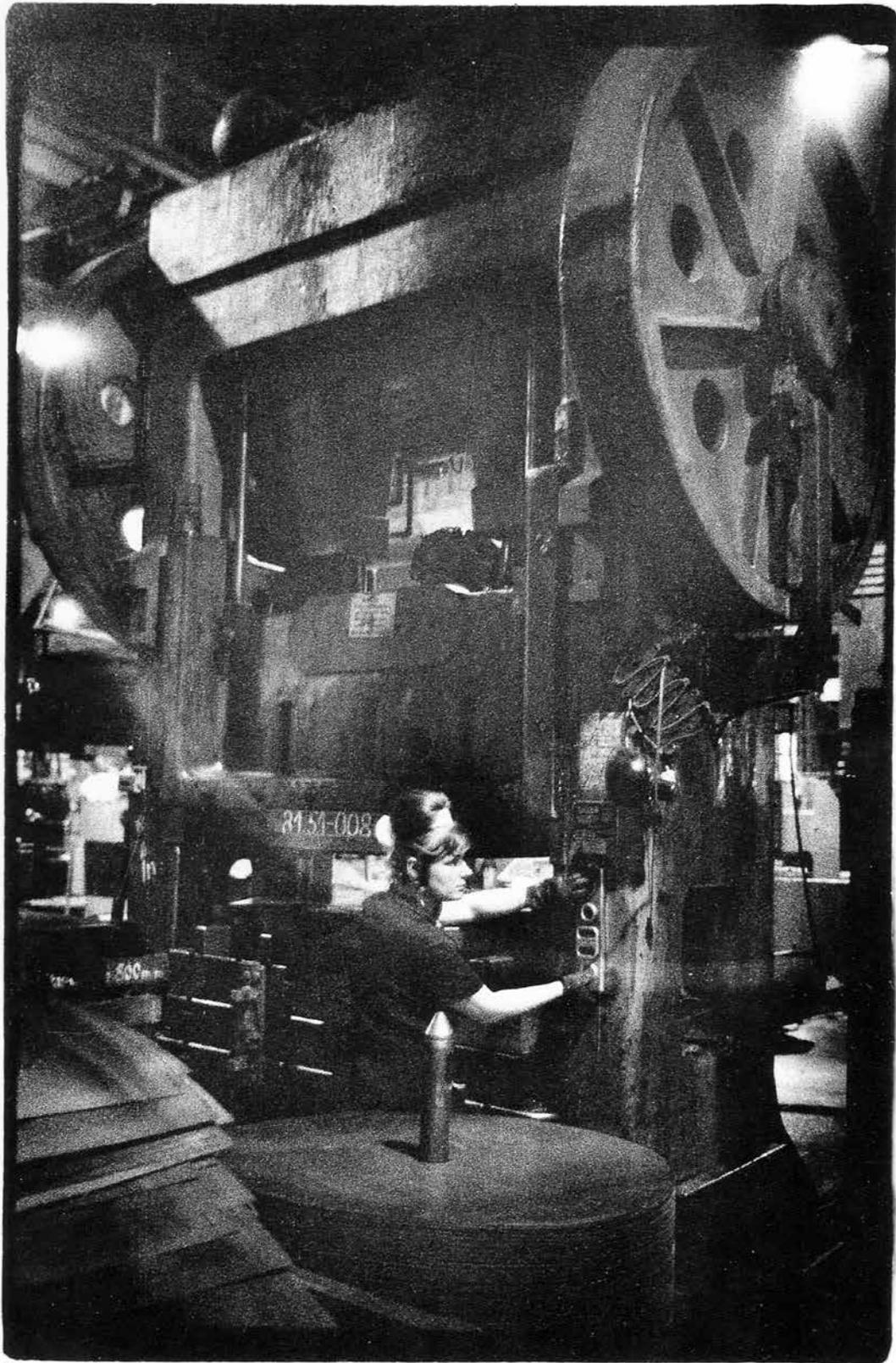


Abbildung 38

---

Evelyn Richter  
*An der Stanze, Dessau*  
um 1969



Abbildung 39

---

**Evelyn Richter**  
*Nachtschicht, Dessau*  
um 1969

Abbildung 40

---

**Barbara Köppe**  
*Frauen im Kosmetik-Kombinat*  
1988





Abbildung 41

---

Barbara Köppe  
*Frauen im Kosmetik-Kombinat*  
1988

Abbildung 42

---

Barbara Köppe  
*Frauen im Kosmetik-Kombinat*  
1988





Abbildung 43

---

Helga Paris  
*Kuhgasse/Große Märkerstraße*  
*aus: Häuser und Gesichter, Halle*  
1983-85



Abbildung 44

---

**Helga Paris**

*Graseweg/Große Klausstraße  
aus: Häuser und Gesichter, Halle  
1983-85*

Abbildung 45

---

**Helga Paris**  
*Mädchen mit Kohl*  
1969



Abbildung 46

---

**Helga Paris**  
*Winsstraße mit Taube*  
1970er Jahre





Abbildung 47

---

**Helga Paris**  
*Häuser und Gesichter, Halle*  
1983-85 Jahre



Abbildung 48

---

**Helga Paris**  
*Häuser und Gesichter, Halle*  
1983-85 Jahre



**Abbildung 49**

---

**Helga Paris**

*Häuser und Gesichter, Halle*  
1983-85 Jahre



Abbildung 50

---

**Helga Paris**

*Häuser und Gesichter, Halle*  
1983-85 Jahre

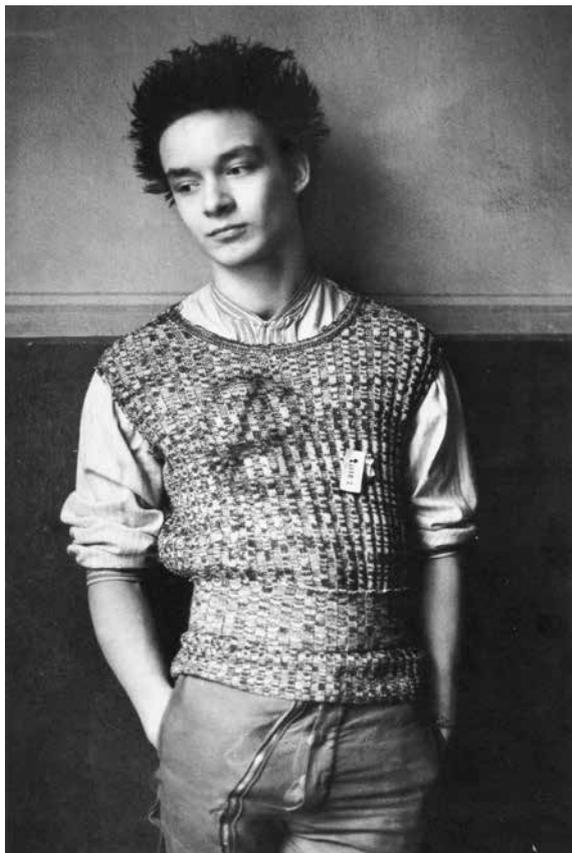


Abbildung 51-54

---

Helga Paris  
*Berliner Jugendliche*  
1981/82



**Abbildung 55-56**

---

**Helga Paris**  
*Berliner Jugendliche*  
1981/82



Abbildung 57-60

---

**Helga Paris**  
*Selbstporträts*  
1981-89



Abbildung 61-64

---

Helga Paris  
*Selbstporträts*  
1981-89



Abbildung 65-68

---

**Helga Paris**  
*Selbstporträts*  
1981-89



Abbildung 69-71

Sibylle Bergemann  
*Das Denkmal*  
1975-86



Abbildung 72-74

---

**Sibylle Bergemann**  
*Das Denkmal*  
1975-86



Abbildung 75-77

Sibylle Bergemann

*Das Denkmal*

1975-86



Abbildung 78

---

**Sibylle Bergemann**

*Das Denkmal*  
1975-86



Abbildung 79-81

---

Sibylle Bergemann  
*Ostberlin*  
1972-1996



Abbildung 82-83

---

Sibylle Bergemann

*Ostberlin*  
1972-1996



Abbildung 84-85

---

Sibylle Bergemann  
*Katharina Thalbach (Sibylle)*  
1974



Abbildung 86

---

Sibylle Bergemann  
*Sellin, Ostsee (Sibylle)*  
1981

Abbildung 87

---

Sibylle Bergemann  
Ostberlin  
1972-1996



Abbildung 88

---

Sibylle Bergemann  
*Jugendliche Mode (Sibylle)*  
1985





Abbildung 89

---

Sibylle Bergemann  
*Allerleirauh, Modenschaummodell*  
1988



Abbildung 90

---

Sibylle Bergemann  
*Allerleirauh, Modenschaumodell*  
1988



Abbildung 91

---

**Julia Margaret Cameron**  
*Julia Jackson*  
1867



Abbildung 92

---

**Julia Margaret Cameron**  
*Mrs. Herbert Duckworth*  
1867



Abbildung 93

---

**Julia Margaret Cameron**  
*Julia Jackson*  
1867



Abbildung 94

---

**Julia Margaret Cameron**  
*Julia Jackson as „Stella“*  
1867



**Abbildung 95**

---

**Julia Margaret Cameron**  
*Julia Jackson*  
1867



**Abbildung 96**

---

**Julia Margaret Cameron**  
*Stella*  
1867

Abbildung 97

---

**Gundula Schulze Eldowy**  
*Ulla & Horst, Berlin*  
1982



Abbildung 98

---

**Gundula Schulze Eldowy**  
*Lothar, Berlin*  
1983





Abbildung 99

---

*Jugendbildnis Tamerlans*



Abbildung 100

---

**Gundula Schulze Eldowy**  
*Tamerlan, Berlin*  
1979



Abbildung 101

---

**Gundula Schulze Eldowy**

*Tamerlan in ihrer Wohnung, Berlin*  
1990



Abbildung 102

---

**Gundula Schulze Eldowy**  
*Arteriosklerose, Berlin*  
1981



Abbildung 103

---

**Gundula Schulze Eldowy**  
*Im Krankenhaus, Berlin*  
1981

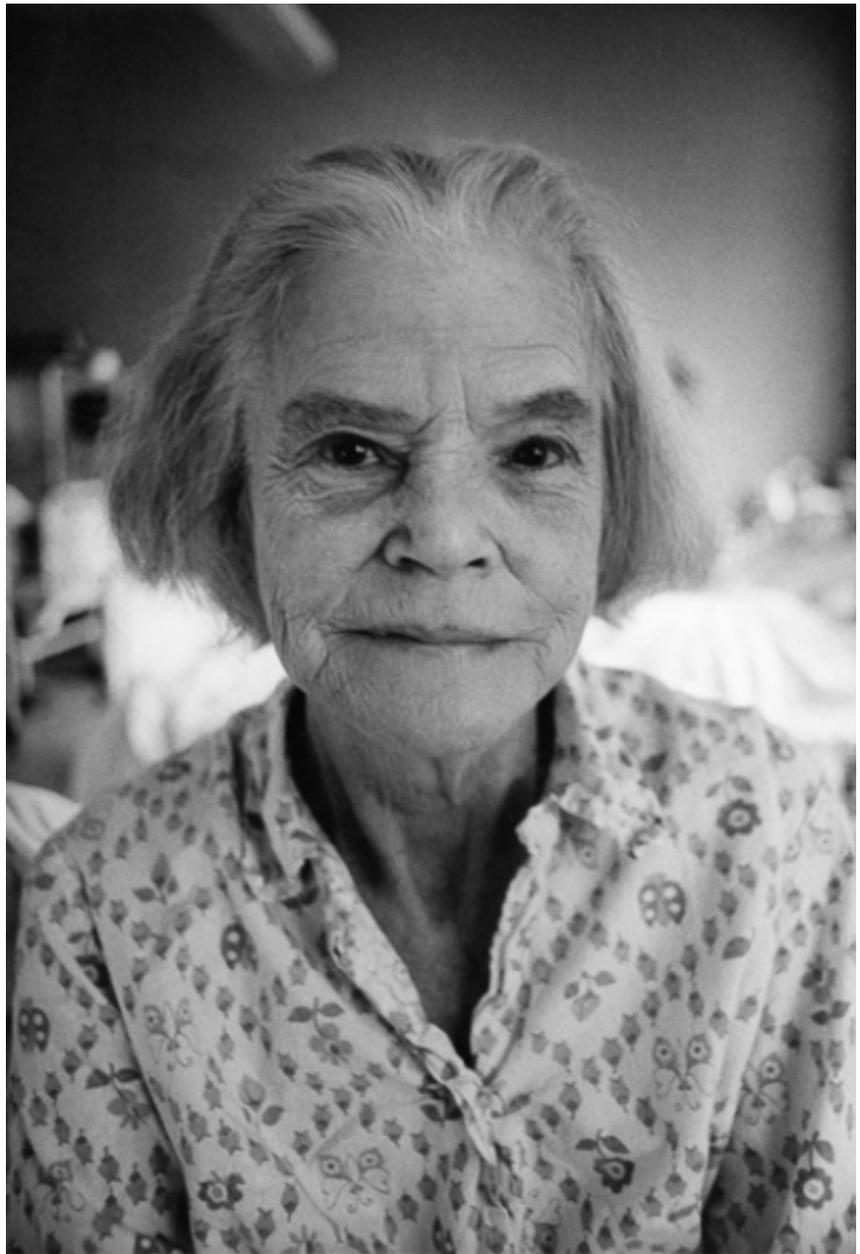


Abbildung 104

---

**Gundula Schulze Eldowy**  
*Tamerlan, Berlin*  
1981



Abbildung 105

---

**Gundula Schulze Eldowy**  
*Tamerlan, Laufen lernen, Berlin*  
1981

Abbildung 106

---

**Gundula Schulze Eldowy**  
*Tamerlan im Pflegeheim, Berlin*  
1981



Abbildung 107

---

**Gundula Schulze Eldowy**  
*Zimmernachbarin, Berlin*  
1981



Abbildung 108

---

**Gundula Schulze Eldowy**  
*Zimmernachbarin, Berlin*  
1981



**Abbildung 109**

---

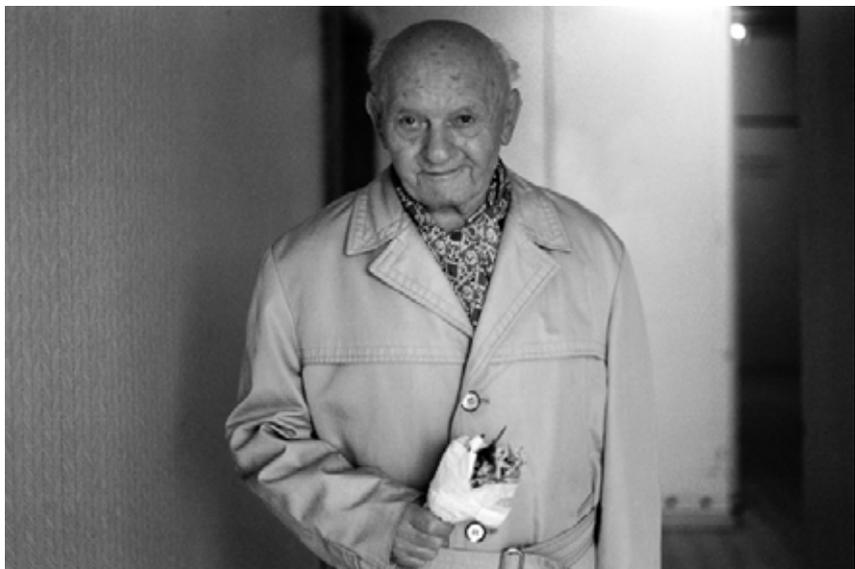
**Gundula Schulze Eldowy**  
*Erwin & Tamerlan, Berlin*  
1982



**Abbildung 110**

---

**Gundula Schulze Eldowy**  
*Erwin besucht Tamerlan, Berlin*  
1981



**Abbildung 111**

---

**Gundula Schulze Eldowy**  
*Oberschenkelhalsbruch,*  
*Krankenhaus, Berlin*  
1983





**Abbildung 112**

---

**Gundula Schulze Eldowy**  
*Wieder laufen lernen, Berlin*  
1983

**Abbildung 113**

---

**Gundula Schulze Eldowy**  
*Erwin stirbt, Berlin*  
1986



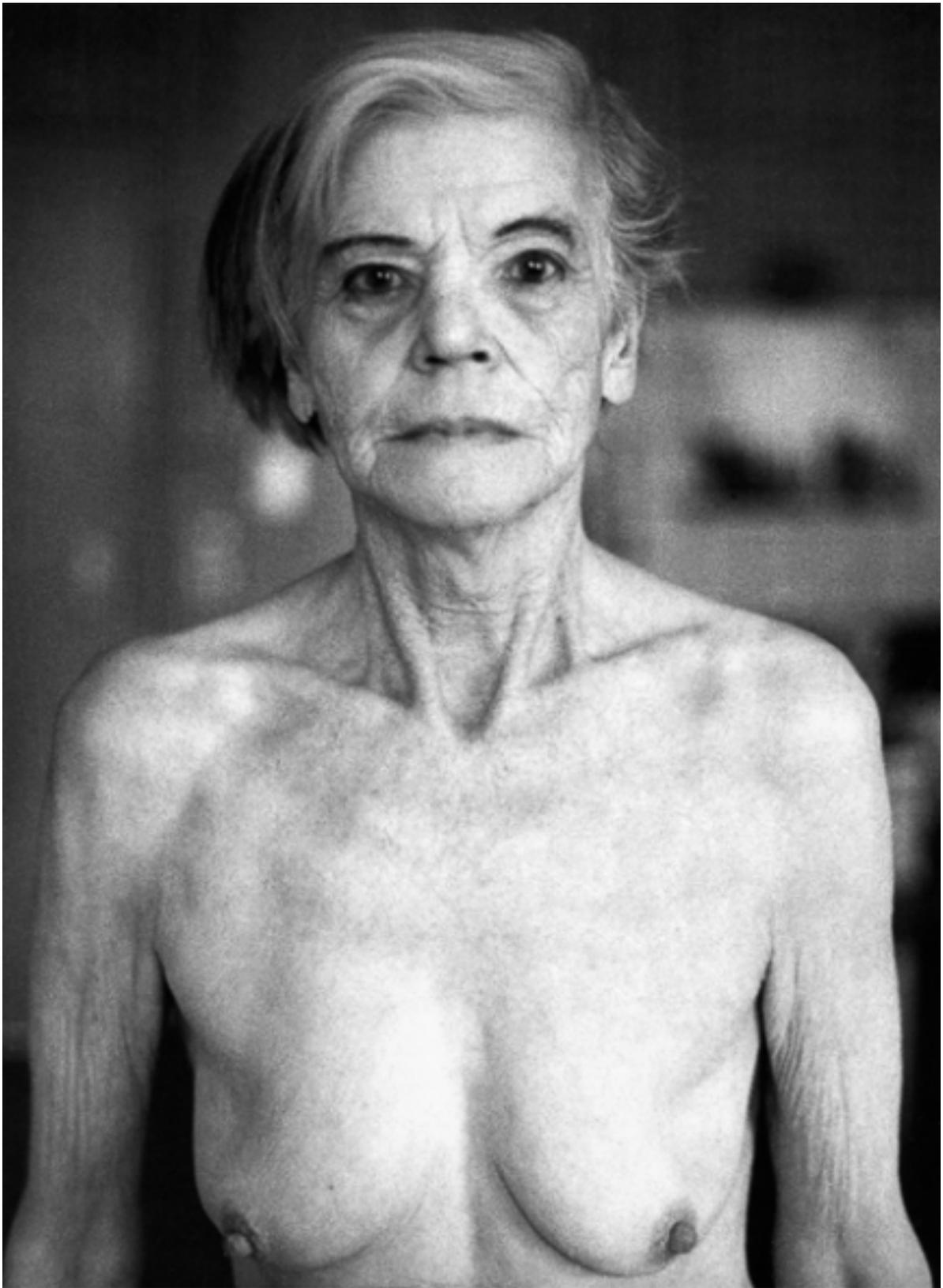


Abbildung 114

---

**Gundula Schulze Eldowy**

*Tamerlan, Berlin*

1985



Abbildung 115

---

**Gundula Schulze Eldowy**  
*Andreas der Rußkönig,*  
*Bad Blanckenburg*  
1985

Abbildung 116

---

**Gundula Schulze Eldowy**  
*Bad Blanckenburg*  
1985

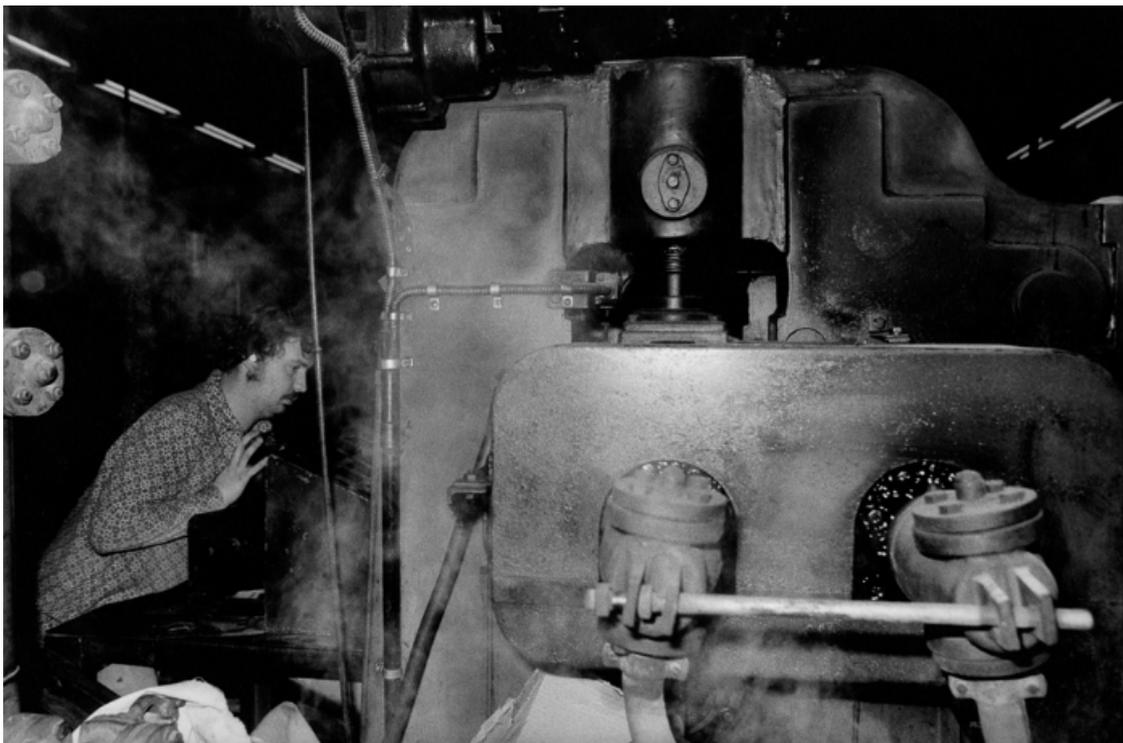


Abbildung 117

---

Gundula Schulze Eldow  
*Bad Blanckenburg*  
1985



Abbildung 118

---

Gundula Schulze Eldow  
*Floeha*  
1986



Abbildung 119

---

Gundula Schulze Eldow  
*Bad Blanckenburg*  
1985





Abbildung 120

---

Gundula Schulze Eldowy  
Dresden  
1987



Abbildung 121

---

Gundula Schulze Eldowy  
Zangengeburt, Dresden,  
1987



Abbildung 122

---

Gundula Schulze Eldowy  
*Krankenhaus, Berlin*  
1982



Abbildung 123

---

Gundula Schulze Eldowy  
*Dresden,*  
1986



Abbildung 124

---

**Gundula Schulze Eldowy**  
*Dresden*  
1987



Abbildung 125

---

**Gundula Schulze Eldowy**  
*Dresden,*  
1987

Abbildung 126

---

**Gundula Schulze Eldowy**  
*Dresden*  
1989

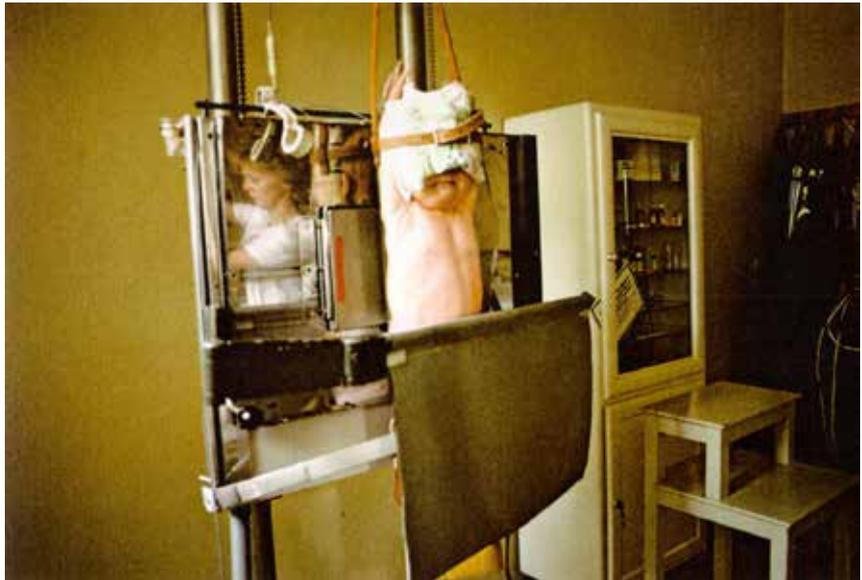


Abbildung 127

---

**Gundula Schulze Eldowy**  
*Dresden*  
1987



Abbildung 128

---

**Gundula Schulze Eldowy**  
*Dresden*  
1987



Abbildung 129

---

Gundula Schulze Eldowy  
*Dresden*  
1988



Abbildung 130

---

Gundula Schulze Eldowy  
*Dresden*  
1988



Abbildung 131

---

Gundula Schulze Eldowy  
*Dresden*  
1988



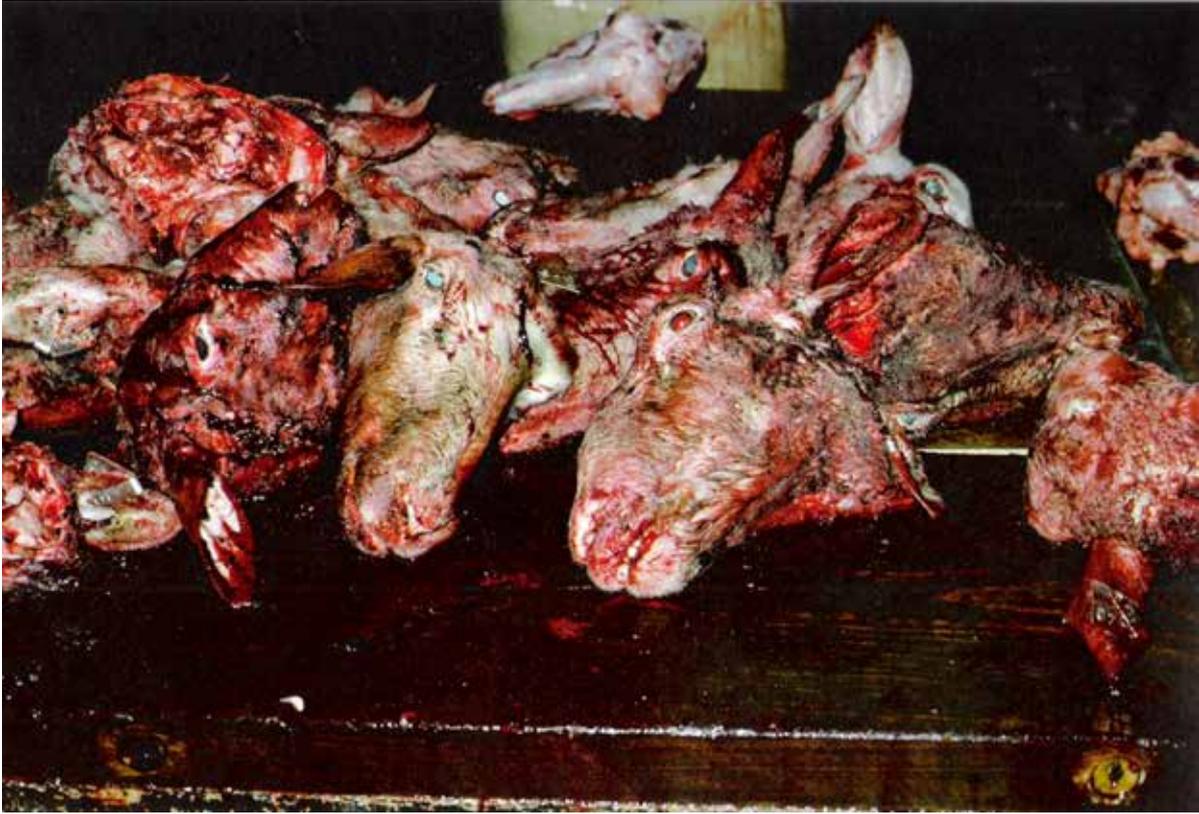


Abbildung 132

---

Gundula Schulze Eldowy  
Dresden,  
1988

Abbildung 133

---

Gundula Schulze Eldowy  
Dresden,  
1988



Abbildung 134

---

Gundula Schulze Eldowy  
*Dresden*  
1988

Abbildung 135

---

**Gundula Schulze Eldowy**  
*Dresden*  
1989



Abbildung 136

---

**Gundula Schulze Eldowy**  
*Dresden*  
1986



Abbildung 137

---

**Gundula Schulze Eldowy**  
*Dresden*  
1989

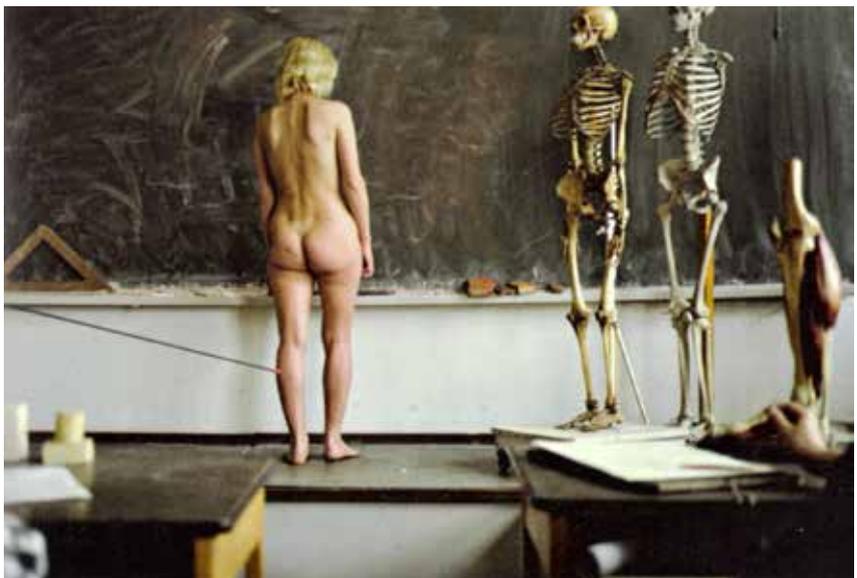




Abbildung 138

---

**Gundula Schulze Eldowy**

*Dresden*  
1986

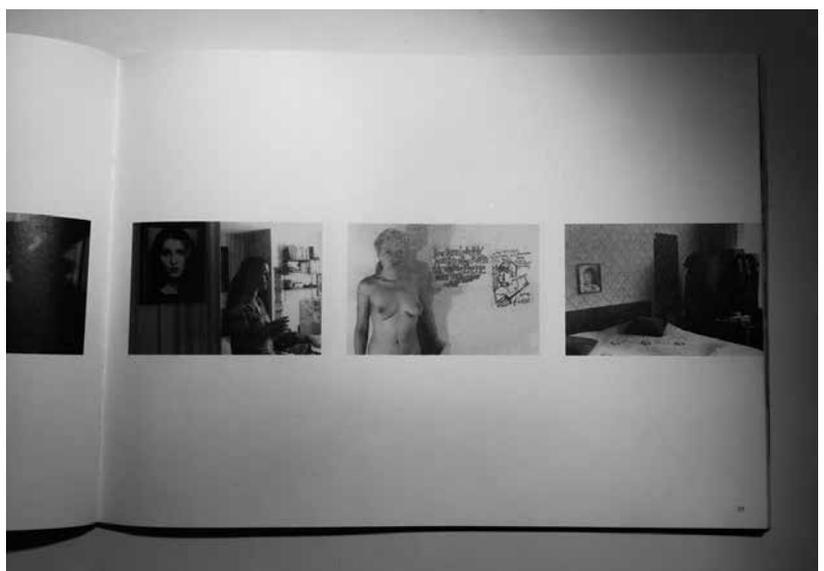


Abbildung 139–141

---

Seitenansicht fragile portraits  
Seiten 27-29



Abbildung 142–144

---

Tina Bara  
*O.T.*  
1984-87



Abbildung 145–147

Tina Bara

O.T.

1984-87



Abbildung 148–150

---

Tina Bara  
*O.T.*  
1984–87

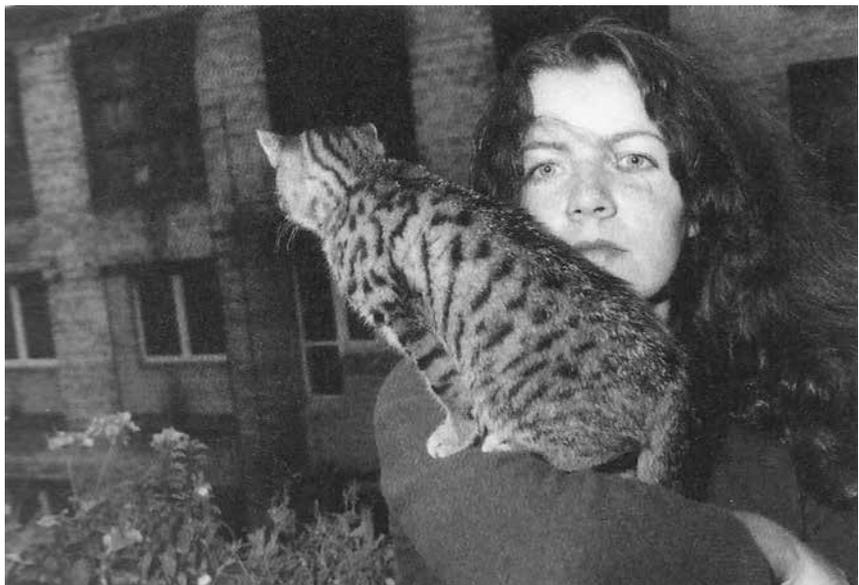


Abbildung 151–153

---

Tina Bara  
O.T.  
1984–87



Abbildung 154–156

Tina Bara  
*O.T.*  
1984-87

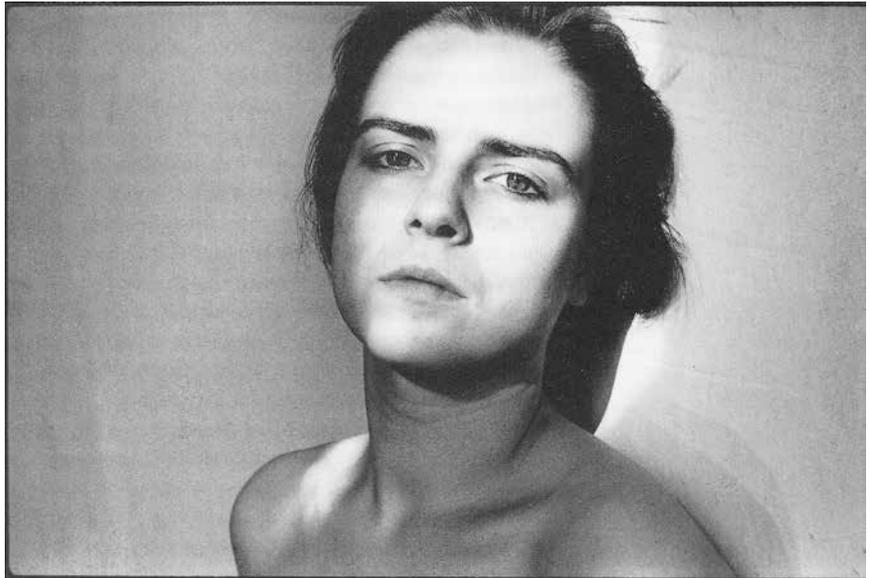


Abbildung 157–159

---

**Tina Bara**  
*Gesichter & Körper*  
1988/89



Abbildung 160–162

---

**Tina Bara**  
*Gesichter & Körper*  
1988/89

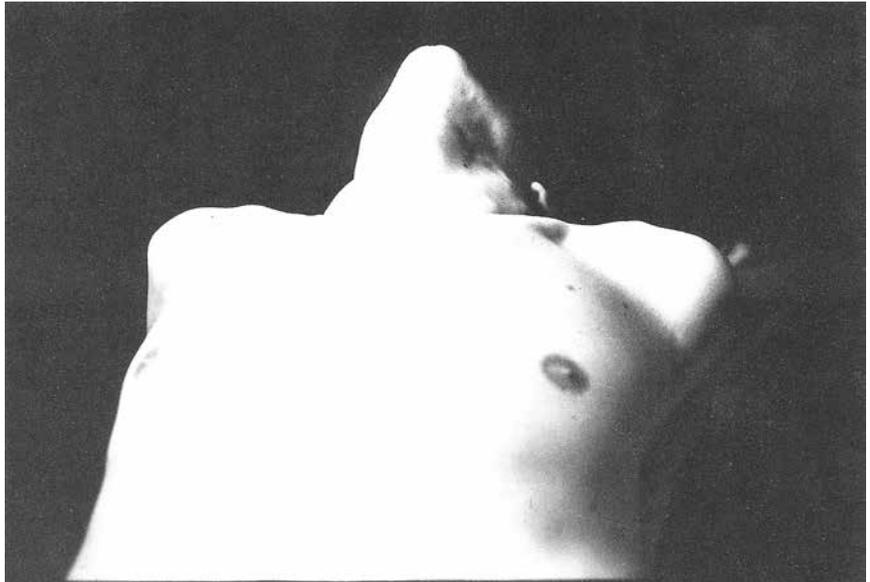


Abbildung 163–165

---

**Tina Bara**  
*Gesichter & Körper*  
1988/89



Abbildung 166–168

---

**Tina Bara**  
*Gesichter & Körper*  
1988/89



Abbildung 169

---

Einzig erhaltene Ansicht in eine Ausstellung Tina Baras vor der Wende (im Haus der jungen Talente)



Abbildung 170–172

---

**Tina Bara**  
*VEB Buna*  
1989

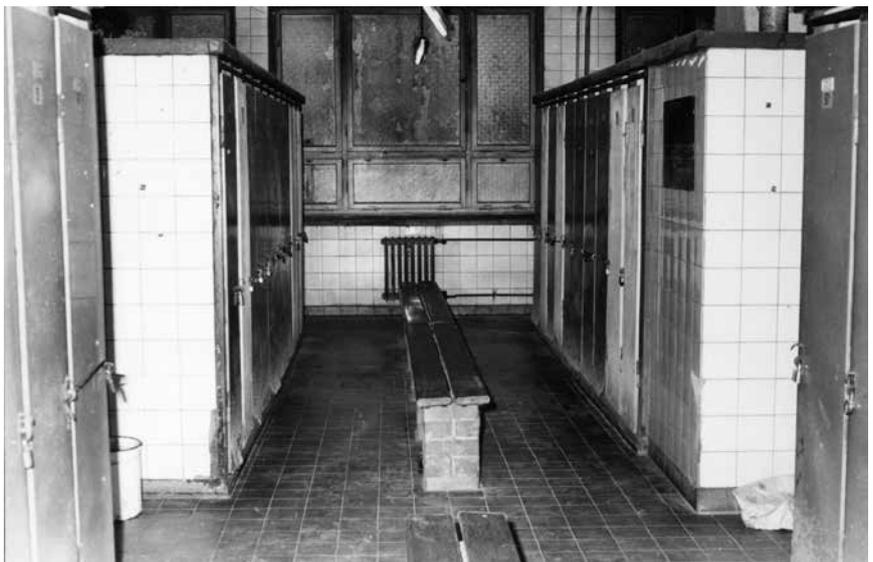


Abbildung 173–175

---

**Tina Bara**  
*VEB Buna*  
1989



Abbildung 176–178

---

**Tina Bara**  
*VEB Buna*  
1989

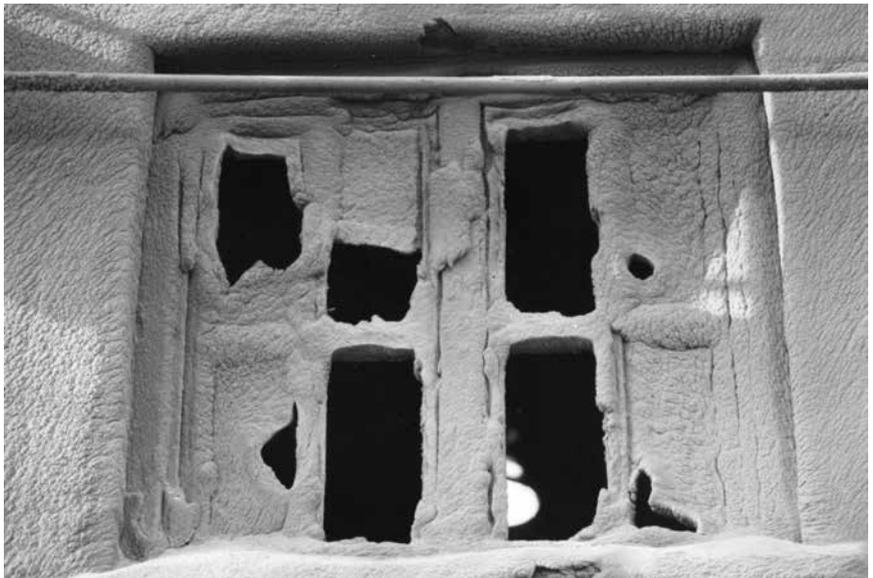


Abbildung 179–181

---

**Tina Bara**  
*VEB Buna*  
1989



Abbildung 182–184

---

**Tina Bara**  
*VEB Buna*  
1989



Abbildung 185 (inkl. folgende Seite)

Tina Bara  
*circle (Abschiedsporträts)*  
1989





Abbildung 186–192

---

**Tina Bara**  
*circle (Abschieds-porträts)*  
1989



Abbildung 193–194

---

Tina Bara  
*fragile*  
1993



Abbildung 195

---

**Arno Fischer**  
*Lustgarten, O-Berlin*  
1953



Abbildung 197

---

**Lee Friedlander**  
*Nude D 10*  
1990



Abbildung 196

---

**Lee Friedlander**  
*Nude D 9*  
1988



Abbildung 198

---

**Raoul Hausmann**  
*O. T.*  
1931



Abbildung 199

---

Gundula Schulze Eldowy  
*Erfurt*  
1983

Abbildung 200

---

Gundula Schulze Eldowy  
*Berlin*  
1983



**Abbildung 201**

---

**Ute Mahler**  
*Modelfotografie, Lehnitz*  
1980

## Bildquellen

Abb. 1, 1 b	Barron/Eckmann 2009
Abb. 2	Domröse 2001
Abb. 3	Domröse 2001
Abb. 4, 5	Rimkus/Beseler 1958
Abb. 6, 7	Domröse 2001
Abb. 8 – 10	Deutscher Kulturbund 1971
Abb. 11 – 16	Domröse 2001
Abb. 17	Frank 1993
Abb. 18, 19	Immisch 1997
Abb. 20	Squiers 2009
Abb. 21 – 31	Staatliche Galerie Moritzburg 1992
Abb. 32, 33	Boehlke/Gericke/Seymour/von Wild 2009
Abb. 34, 35	Deutscher Kulturbund 1971
Abb. 36	Barron/Eckmann 2009
Abb. 37 – 39	Staatliche Galerie Moritzburg 1992
Abb. 40 – 42	Muschter 1989
Abb. 43, 44	Kowalski/Winklhofer 1991
Abb. 45, 46	Schube 2005
Abb. 47 – 50	Kowalski/Winklhofer 1991
Abb. 51 – 56	Schube 2005
Abb. 57 – 68	Schube 2005
Abb. 69 – 83	Agentur Ostkreuz: <a href="http://www.ostkreuz.de">www.ostkreuz.de</a>
Abb. 84, 85	Melis 1998 a
Abb. 86, 87	Schubert/Schmidt/Schmidt 2006
Abb. 88	Melis 1998 a
Abb. 89, 90	Schubert/Schmidt/Schmidt 2006
Abb. 91 – 96	Wolf 1998
Abb. 97 – 119	Schulze Eldowy 2011 b
Abb. 120 – 138	Schulze Eldowy 2012
Abb. 139 – 156	Kunsthalle Erfurt/Brandenburgische Kunstsammlungen Kottbus 2002
Abb. 157 – 168	Kontext. Politik Gesellschaft Kultur. Heft 11, September/Oktober 1990
Abb. 169 – 184	© Tina Bara
Abb. 185 – 194	Kunsthalle Erfurt/Brandenburgische Kunstsammlungen Kottbus 2002
Abb. 195	Domröse 2001
Abb. 196 – 198	Kunsthalle Erfurt/Brandenburgische Kunstsammlungen Kottbus 2002
Abb. 199, 200	Schulze Eldowy 2011 b
Abb. 201	Agentur Ostkreuz: <a href="http://www.ostkreuz.de">www.ostkreuz.de</a>

## Abstract

Das offizielle Bild der Frau in der DDR ist ein emanzipiertes, im Gegenteil zur Bundesrepublik arbeiten Frauen in der Deutschen Demokratischen Republik bis zu 90 % – das ist mehr als doppelt so viel wie in Westdeutschland. Im Osten des Landes hat die Frau gleiches Recht auf Ausbildung und Arbeit wie der Mann, ebenso auf gleiche Bezahlung bei gleicher Leistung. Auch für den Haushalt wird ihr die alleinige Pflicht abgesprochen. In der realexistierenden DDR ist die Frau zwar berufstätig, doch sie ist weder in leitenden Stellen zu finden, noch wird ihr eine adäquate Erleichterung im privaten Alltag geboten.

Was mit dieser „Gleichstellung“ der Frau einher geht, ist auch auf künstlerischem Terrain bemerkbar: in der DDR sind es besonders viele *Frauen*, die fotografieren. In der Generation der 1950 und 1960er Jahre ist es vor allem der beobachtende und sozialkritische Blick, der die Fotografie jener Zeit kennzeichnet. Diese Generation hatte sich als Ausgangsposition nach dem Zweiten Weltkrieg mit ganz anderen Dingen auseinanderzusetzen als die ihr folgende, da nach dem Krieg eine Art künstlerisches Vakuum entstanden war und zunächst Orientierungslosigkeit herrschte. Arno Fischer und Evelyn Richter sind hierbei wegweisende Positionen, die eine sozialdokumentarische Sicht prägten, wie sie im Westen bei Robert Frank zu finden war. In der DDR bildete sich diese Sichtweise allerdings durch die gegebenen politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse nahezu autark, ohne direkte Vorbilder heraus. Es ist ein genau beobachtender, stiller, doch deutlich hinterfragender Blick durch die Kamera, der nicht mit der zeitgleichen propagandistischen und durch den Staat gelenkten Fotografie gleichzusetzen ist.

Die der ersten Generation nachfolgende hatte nicht mehr die Auseinandersetzung mit der durch den Krieg entstandenen Orientierungslosigkeit zu suchen, sondern die fotografische Arbeit der 1970er und 1980 setzte sich mit einer Situation der Desillusionierung und dem Unglauben an eine (politische und gesellschaftliche) Ganzheit auseinander. Dieser verloren gegangene Glaube brachte Werke hervor, die sich durch eine weitaus geringere Distanz zum Menschen auszeichnen – formal als auch emotional. Dabei entwickelte sich der sozialdokumentarische Blick immer mehr zu einem inszenierenden, die heruntergekommenen Hinterhöfe Berlins wurden dabei zur Bühne des alltäglichen Lebens gemacht.

Durch beide Generationen hinweg ist zu beobachten, dass es sehr viele Frauen sind, die in der Kamera ein künstlerisches Ausdrucksmittel gefunden haben und

damit dem Betrachter eine sehr persönliche Sichtweise auf ihre Zeit und Gesellschaft vermitteln. Dabei wird ebenfalls augenscheinlich, dass Frauen vermehrt Frauen fotografieren. In jeder Generation ist dies der Fall: Evelyn Richter, die sich – wie viele ihrer Kolleginnen – für die Arbeiterinnen in den Fabriken der DDR und den dort herrschenden Arbeitsbedingungen interessierte. Oder Tina Bara, deren Anliegen weniger das sozialdokumentarische war, sondern die ihren nächsten Bekanntenkreis inszenierend fotografisch festhielt, dabei die Nähe zum Gegenüber suchte und dadurch ihr Lebensgefühl vermittelt. Es ist ein Lebensgefühl, welches einen Widerwillen ausdrückt, eine rebellische Haltung gegenüber dem politischen System, an welches der Glaube verloren gegangen war. Diese Fotografien sind von einer Desillusionierung gekennzeichnet, die eine deutliche Sprache spricht und auf etwas unvermeidliches hindeutet: den Zerfall der Deutschen Demokratischen Republik und den Fall der Berliner Mauer. Nach 40 Jahren sind es Fotografien einer geschlossenen Gesellschaft, die wir heute betrachten können. Sie legen Zeugnis ab über gesellschaftliche Missstände und über das Lebensgefühl einer eingesperrten Gesellschaft.

Dabei ist es immer ein sehr persönlicher Blick, welchen die Fotografinnen dieser Zeit zeigen. Es ist nicht ein Blick von oben herab, sondern dieser befindet sich immer auf einer Ebene mit den Dargestellten. Frauen zeigen die Wirklichkeit von Frauen – sie zeigen die real existierenden Umstände in der DDR: *„Wenn ich frage, ob es für mich eine andere Wirklichkeit als für Männer gibt, heißt die Antwort: nicht zu den Herrschenden zu gehören. Meine Sympathie gehört denen, die nicht zu den Herrschenden gehören.“*<sup>335</sup>

---

335 Ursula Arnold in: Gabriele Muschter (Hrsg.), DDR Frauen fotografieren. Lexikon und Anthologie, Berlin 1989, S. 28

# Curriculum Vitae

## Ausbildung

1987 – 1990	Volksschule Türkenstraße, München
1991 – 1992	Volksschule Stiftgasse, Wien
1992 – 1996	Realgymnasium Rahlgasse, Wien
1996 – 2000	Oberstufen- Realgymnasium Hegelgasse, Wien
2000 – 2002	Kolleg für Textildesign, Spengergasse, Wien
2002 – 2004	Kolleg für Graphik- und Kommunikationsdesign, Graphische Lehr- und Versuchsanstalt, Wien
2004 – 2005	Meisterklasse für Graphik- und Kommunikationsdesign, Graphische Lehr- und Versuchsanstalt, Wien
Oktober 2007 – März 2013	Studium der Kunstgeschichte, Wien (Diplomarbeit bei Friedrich Teja Bach: „Frauen der DDR im fotografischen Bild. Positionen ostdeutscher Fotografie 1949 – 1989“)

## Praktika

2.7. – 27. 07. 2001	Praktikum bei Modus Vivendi Modemacher, Wien
1.7. – 26. 07. 2002	Praktikum bei Kunstverlag Wolfrum, Wien
1.7. – 31. 07. 2003	Praktikum bei Maxim, Axel Springer Verlag, Berlin
1.7. – 30. 07. 2004	Praktikum bei Rotes Auto, Content und Design, Berlin
24.10.2005 – 24.07.2006	Praktikum bei Publicis (Werbeagentur), Berlin

## Berufliche Erfahrung:

- September 2006 bis August 2007: Grafikerin bei C21 new media design (Grafikdesign- und Multimedia-Agentur), Wien
- Grafikerin bei [www.bedandroom.com](http://www.bedandroom.com), Wien
- Seit 2004: Projektbezogene Assistenz bei Tina Bara, künstlerische Fotografin, Berlin
- Seit September 2012: freiberufliche Tätigkeit als Grafikerin, u.a. bei [www.diereinzeichnerin.at](http://www.diereinzeichnerin.at)
- September 2012: Mitarbeit beim Auftritt des Artforum Magazins im Zuge der Viennafair

## Sprachkenntnisse

- Englisch, Französisch, Latein

## EDV-Kenntnisse

- Photoshop, Indesign, Illustrator, QuarkXPress, Freehand, MS Office