

Vier Frauen Vier Lebensläufe

Fotografieren
in der DDR





Vier Frauen

**KUNST
SAMMLUNGEN
CHEMNITZ**

Kunstsammlungen am Theaterplatz

Vier Lebensläufe

Herausgegeben von
Anja Richter und Johanna Gerling

SANDSTEIN

Fotografieren
in der DDR

Inhalt

	Anja Richter Florence Thurmes
6	Vorwort
	Sabine Schmid
10	Fotografische Bildwelten der DDR Eine Annäherung
	Johanna Gerling
21	Von Sensibilität und Haltung Vier Fotografinnen im Porträt
122	Verzeichnis der abgebildeten Werke
126	Kurzbiografien
128	Impressum Bildnachweis



Fotografische Bildwelten der DDR

Eine Annäherung

Betrachten wir die Arbeiten von Christine Stephan-Brosch, Evelyn Krull, Gerdi Sippel und May Voigt, kommen wir nicht umhin, einen Blick auf die Fotografie des Landes zu werfen, in dem sie entstanden. Aus der heutigen Perspektive ist es ein Blicken auf Bilder, die in der DDR fotografiert wurden. Unsere historische Distanz mag dazu einladen, auf die eine Hälfte von Deutschland als etwas Geschlossenes, gar Abgeschlossenes zu blicken, denn für viele ist die DDR ein Land, das von Ferne betrachtet wird. Das mag daran liegen, dass sie sie nicht gekannt haben, da sie einer anderen Generation angehören oder eine andere Herkunft haben. Mit Bildern, Büchern, Filmen können wir versuchen, uns anzunähern, doch die so erworbenen Kenntnisse scheinen oft theoretischer Natur. Sie können nur bedingt abbilden, wie es war, etwa als freier Geist inmitten von Möglichkeiten und Zwängen künstlerisch zu schaffen. Jenen, die ihre Erinnerungen vermitteln und sie in Gesprächen mit anderen teilen, kommt hier eine bedeutsame Rolle zu.¹

Blicken wir auf Bildwelten der DDR, begegnet uns eine Fülle von Fotografien im Rahmen verschiedenster Praktiken. Damals wie heute erfahren sie unterschiedliche Kontexte – und werden diese auch weiterhin erfahren, denn der Umgang mit diesem fotografischen Nachlass will immer wieder aufs Neue befragt und hinterfragt werden. Allein das kontinuierliche Arbeiten mit den fotografischen Bildern und deren stetige Rezeption lassen dieses Kapitel der Fotogeschichte niemals ein abgeschlossenes sein. Vielleicht fragen sich Betrachter:innen, was ihnen die Bilder Jahre nach ihrer Entstehung heute erzählen – um dann später wieder etwas anderes in ihnen zu sehen. Wie verschieden kann ein Land erfahren worden sein und wie viel Fotografie geschieht in über 40 Jahren? Es ist eine sehr reiche fotografische Landschaft; dies lässt sich in jedem Fall festhalten.

¹ So sind auch die Gespräche zwischen Christine Stephan-Brosch, Evelyn Krull, Gerdi Sippel bzw. May Voigts Witwer und Johanna Gerling wichtig: Sie fließen als wertvolle Aufzeichnungen von Erinnerungen in das vorliegende Projekt ein. Mein herzlicher Dank gilt Johanna Gerling, die ihr Wissen über die Fotografinnen mit mir teilte.

² Vgl. die Ausstellung *Farbe für die Republik. Auftragsfotografie vom Leben in der DDR* 2014 im Deutschen Historischen Museum in Berlin. Vgl. weiterhin Karin Hartewig, Alf Lüdtke (Hrsg.), *Die DDR im Bild. Zum Gebrauch der Fotografie im anderen deutschen Staat*, Göttingen 2004; Isabelle de Kegel, »Arbeit im Bild. Ambivalente normative Diskurse und Praktiken in der DDR-Pressefotografie«, in: *Fotografieren in der DDR*, Hrsg. von Sigrid Hofer und Martin Schieder, Dresden 2014, S. 12–26; Erasmus Schröter (Hrsg.), *Bild der Heimat – die Echt-Foto-Postkarten aus der DDR*, Berlin 2002.

³ Vgl. Jens Klein, *Hundewege. Index eines konspirativen Alltags*, Leipzig 2013; Tina Bara, Alba D'Urbano, *Covergirl: Wespen-Akte: Geschichte(n) eines Bildes. Eine Erzählung*, Leipzig 2019.

⁴ Vgl. Regine Schiermeyer, *Greif zur Kamera, Kumpel! Die Geschichte der Betriebsfotogruppen in der DDR*, Berlin 2015; DFG-Projekt *Bildsehen, Bildhandeln. Die Freiburger Fotofreunde als Community of Visual Practice*, Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, Dresden 2020.

⁵ Vgl. Sandra Starkes Dissertationsprojekt *Private Fotoalben in der DDR* (Arbeitstitel) am Potsdamer Leibniz-Zentrum für Zeithistorische Forschung, seit 2019.

⁶ Vgl. Ausstellungsreihe *Bewußtes Unvermögen – Das Archiv Gabriele Stötzer*, Galerie für zeitgenössische Kunst, Leipzig 2019–2020; Franziska Schmidt, Christin Öhler (Hrsg.), *Gabriele Stötzer – Künstlerbücher 1982–88*, Köln 2023; Anne König, Gabriele Stötzer (Hrsg.), *Der lange Arm der Stasi. Die Kunstszene der 1960er, 1970er und 1980er in Erfurt – ein Bericht*, Leipzig 2021. Vgl. weiterhin Ausst.-Kat. *Medea muckt auf. Radikale Künstlerinnen hinter dem Eisernen Vorhang*, Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Köln 2019. Vgl. zur Rolle der Frau zwischen Erwerbs- und Familienarbeit die Tagung *Zwischen Fließband und Küche. Fotografien von (Care-)Arbeit in DDR und BRD 1960 bis 1990*, 24.–25.11.2022, Museum für Fotografie, Berlin.

⁷ Klaus Honnef prägte den Begriff 1979 nach Vorbild der französischen und amerikanischen Autorenfilmtheorie für die Berufsfotografie, doch in der Rezeption vereinnahmten Künstler:innen diese Bezeichnung für sich und so ging sie auf die künstlerische Fotografie über.

⁸ Vgl. Ausst.-Kat. *The Freedom Within Us. East German Photography 1980–1989*, Rencontres Arles, Hrsg. von Sonia Voss, Köln 2019; Candice M. Hamelin, *Behind Immaterial and Material Divides: East German Photography 1949–1989*, Diss. University of Michigan, Ann Arbor 2016.

L.

An dieser Stelle folgt in aller Kürze eine Skizzierung von Bereichen dieser Bildwelten, in dem Wissen, dass diese als mögliche Rahmungen begriffen werden können und nicht als absolute Kategorisierungen, die in die Bilder eingeschrieben werden.

Nach der DDR blicken wir auf die offizielle Pressefotografie, gelenkt und zensiert und den öffentlichen Raum, Zeitungen und Zeitschriften füllend, heute in Archiven und vor allem im Fokus bildwissenschaftlicher, historischer und künstlerischer Forschungen. Hier drängt sich die Frage auf, was ein autoritärer Staat mit dem fotografischen Bild macht. Verallgemeinernd lässt sich festhalten: Er vereinnahmt es, macht es sich nutzbar, funktionalisiert es. Fotografien, die nicht individuelle Bildsprachen und subjektiv gesehene Wirklichkeiten reproduzierten, sondern Bilder, die die Wirklichkeit zeigten, wie sie sein sollte, umgaben die Menschen in der DDR über viele Jahre. An die Fotografie wurde der Anspruch herangetragen, nicht etwaige Realitäten im Sozialismus zu reproduzieren, sondern eine Version dessen, wie sich der sozialistische Staat selbst ins Bild setzen wollte. Dieses Idealbild – oft didaktisch inszeniert, illustrativ, optimistisch, überhöht und einfach zu lesen – sollte eine positive Haltung zum Sozialismus zeigen und hatte Vorbildcharakter.²

Weiterhin blicken wir heute auf Fotografien, die Mitarbeitende der Stasi gemacht haben und die als Teil von umfassenden Akten und Dokumenten in Archiven und Gedenkstätten bewahrt, erforscht und Betroffenen wie auch der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Diese fotografischen Bildmassen wurden über eine gesellschaftliche und historische Aufarbeitung und Aufklärung hinaus in vergangenen Jahren Teil künstlerischer Aneignung. Künstler:innen, die selbst verschiedene Biografien haben und unterschiedlichen Generationen angehören, sind in die Archive gegangen, haben unter der Prämisse von individuell gesetzten Filtern recherchiert und Fotografien wie auch die Narrative dahinter neu betrachtet. Diese Praxis der Appropriation verschränkt das Lesen von Archiven oft mit einer zeitgenössischen künstlerischen Perspektive.³

Einen sehr hohen Stellenwert hatte die Amateur:innenfotografie der sogenannten Betriebs- und Amateurfotogruppen, da das »künstlerische Volksschaffen« nicht nur im Bereich des Schreibens (»Greif zur Feder, Kumpel!«), sondern auch im Bereich der Fotografie staatlich gefördert wurde und Teil der Kulturpolitik war. Prospektiv finden sich umfangreiche Konvolute sowie Motive und Genres. Die hohen Ansprüche an die Qualität führen heute teils zu einer Neubewertung dieser Fotografien.⁴

Ferner blicken wir auf private Fotografien aus unzähligen Familienalben, die mit persönlichen Erlebnissen und Erinnerungen verbunden sind. Jene, die diese Bilder erstellten, sind zugleich jene, die sie betrachte(te)n, wodurch den Fotografien eine bedeutende Rolle als komplexe und vielschichtige Zeitdokumente zugewiesen wird. Sie sind wichtige Zeugnisse für den Blick auf das eigene Leben und die alltägliche Umwelt, die auch zunehmend in den Fokus der Forschung rücken.⁵

Ebenso etablierte sich Fotografie im Kontext bildender Kunst. Die künstlerische Arbeit mit dem fotografischen Bild war Teil der Konzept- und Performancekunst – auch im Zusammenhang mit aktivistischer Kunst. Der menschliche Körper wurde unter anderem in seinem gesellschaftlichen Raum sowie mit Blick auf Geschlechterrollen und kulturelle Normen befragt. Die oftmals seriellen Arbeiten begegnen heute vor allem in Kunstaustellungen und -publikationen.⁶

Und wir stehen dem Gros der oft als Autor:innenfotografie bezeichneten Fotografie gegenüber.⁷ Sie wurde als Teil öffentlicher wie privater Sammlungen, in Besitz der jeweiligen Künstler:innen und teils in Nachlässen an vielen Stellen als Antipode zu offiziellen Bildwelten rezipiert und ist in jüngeren Jahren vor allem in Ausstellungen und Büchern zu sehen.⁸ Rückblickend wird die von vielen Autor:innen und Betrachtenden in diese Fotografien hineingelegte Kritik am System als eine gängige Bildsprache identifiziert.

Sei diese Kritik explizit, da so von den Urheber:innen der Fotografien intendiert, sei diese Kritik implizit, da allein eine Reproduktion dessen, was gesehen wurde, oder die Form, wie fotografiert wurde, nicht dem Bild entsprach, das sich der Sozialismus von sich selbst machen wollte. Das für viele Betrachter:innen Unerwartete wurde so auch vor dem Verschwinden bewahrt und überdeckte in der historischen Betrachtung die massenmediale Bilderflut einstiger offizieller Fotografie. Diese Lesart vieler Fotografien mag mintunter auch daran liegen, dass die 1990 nach dem Vorbild der Agentur Magnum Photos gegründete Kooperative Ostkreuz und deren Bildsprachen nahe am dokumentarischen Stil das visuelle Gedächtnis der DDR vielerorts prägen.⁹ Spätestens 20 Jahre nach dem Mauerfall setzte ein Ausstellungsboom ein, der sich der Kanonisierung wie auch einzelnen Fotograf:innen widmet und nicht wenigen unter ihnen eine Plattform bietet, um ihre Arbeiten nunmehr einer breiteren Öffentlichkeit zu zeigen, auch in umfassenden Monografien und Ausstellungsbüchern. Diese späteren Betrachtungen rücken das fotografische Universum der oft als »subversiv« und »feindlich-negativ« Stigmatisierten in den Fokus. Diese bewusste Bewegung nach außen war für viele so zuvor nicht Teil künstlerischer Arbeit. Doch inzwischen wissen wir: Nicht allen tut man recht, sie in der einen oder in der anderen dieser hier knapp skizzierten fotografischen Bildwelten zu verorten. Denn auf eine Besonderheit sei hingewiesen: Sie durchdrangen sich partiell.

Die Fotografengruppe Jugendfoto Berlin etwa regte zu einem anderen fotografischen Bild in der Presse an.

Viele als Autor:innenfotograf:innen Rezipierte publizierten ihre Arbeiten in *Sibylle* oder *Das Magazin*. Diese waren inmitten von Zensur Magazine, die eigenen visuellen und inhaltlichen Ansprüchen folgen wollten und immer wieder mit ihren Bildstrecken überzeugten – und auch für eine zunehmende Sichtbarkeit von fotografischen Bildern einstanden. Zudem fanden Fotograf:innen immer wieder innerhalb ihrer offiziellen Aufträge durchaus zu offenen Narrativen.¹⁰

Oder sie nahmen eine Doppelrolle ein, wie beispielsweise Ralf-Rainer Wasse: Als Freund der Künstlergruppe Clara Mosch beteiligte er sich an deren Aktionen und fotografierte diese. Zugleich war er als sogenannter Inoffizieller Mitarbeiter auf die Gruppe angesetzt und dokumentierte die Aktionen für die Stasi. Diese Ambivalenz und diese hybride Situation waren weder eine Seltenheit, noch ein Zufall, denn der Geheimdienst war auf Personen angewiesen, die in der Kunstszene vernetzt waren, um in bestimmte Kreise eindringen zu können.¹¹

Zudem erstellten Künstler:innen aus Teilen ihrer Stasi-Akten später Kunstwerke, um sich so ihre eigenen Biografien wieder aneignen zu können, darunter etwa Christine Schlegel oder Cornelia Schleime.¹²

Oder sie bewegten sich wie die ausgebildete Studiofotografin Evelyn Krull mit Porträt- und Sachfotografie im eigenen Studio sowie mit freien, künstlerischen Projekten im eigenen Auftrag in verschiedenen Räumen, in denen Fotografie praktiziert wurde.

Alle diese hier lediglich umrissenen Bildwelten laden zu unterschiedlichen Kontextualisierungen und Interpretationen ein. Die Fotografien erzählen für sich je eigene Wirklichkeiten und sprechen dabei andeutend wie deutlich über das Land, in dem sie aufgenommen wurden. Sie ermöglichen vielleicht erst in einer Zusammenschau und in der Summe aller Einzelnarrative mit allen denkbaren Perspektiven eine Annäherung an das, was von Ferne betrachtet die DDR im fotografischen Bild gewesen sein mag.

9 Annette Vowinkel, *Agenten der Bilder. Fotografisches Handeln im 20. Jahrhundert*, Göttingen 2016, insbes. S.340–357, hier S.356–357.

10 Sibylle Bergemann begleitete für ihre Serie *Das Denkmal* von 1975 bis 1986 – erst aus Freundschaft und später im Auftrag des Ministeriums für Kultur der DDR – die Entstehung von Ludwig Engelhardts Bronzeskulptur von Marx und Engels von den ersten Skizzen bis zum Aufbau. Bei dem viel rezipierten Werk muss immer auch der Kontext mitgelesen werden, in dem es auftaucht, denn die offenen, sehr bewusst aufgenommenen und noch bewusster selektierten 22 Bilder lassen viele Lesarten zu. Allein der schwebende Engels bei den Aufbauarbeiten lässt sich gleichermaßen als Bild des Aufbaus und des Abbruchs, als Blick in die Vergangenheit und ebenso in die Zukunft interpretieren (vgl. Jan Wenzel, »Das Denkmal«, in: Ausst.-Kat. *Sibylle Bergemann – Stadt Land Hund. Fotografien 1966–2010*, hrsg. von Thomas Köhler und Katia Reich, Berlinische Galerie, Berlin 2022, S.158–173, hier S.171). Vgl. weiterhin Adelheid Komenda, Sebastian Lux, »Lizenz zum Fotografieren. Die Autonomisierung eines Mediums«, in: Ausst.-Kat. *Deutschland um 1980. Fotografien aus einem fernen Land*, hrsg. von Jens Bove, Sebastian Lux und Thorsten Valk, LVR-LandesMuseum Bonn, München 2022, S.15–17, hier S.15.

11 Sylvia Sasse, »Inoffiziell wurde bekannt ...« – Die Doppel-Performance der Dokumente«, in: *Artists & Agents. Performancekunst und Geheimdienste*, hrsg. von Kata Krasznahorkai und ders., Hardware MedienKunstVerein Dortmund, Leipzig 2019, S.146–160, hier S.147–148.

12 Vgl. Christine Schlegel, *Eingeschweißte Überwachung*, 1999, Zyklus von zwölf Collagen, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Zeitgeschichtliches Forum Leipzig; Cornelia Schleime, *Stasi-Serie*, 1993, 15 Fotografien auf Siebdruck, im Besitz der Künstlerin.



Christine Stephan-Brosch



13 Um 1980 kam es zu Umstrukturierungen in der Lehre: Es kam zu Berufungen von Helfried Stauß (1978, Fachklasse für angewandte Fotografie), Hermann Raum (1978, Honorarprofessur für die Geschichte der Fotografie), Peter Pachnicke (1980, Leitung der Abteilung Fotografie), Evelyn Richter (1981, mit einer eigenen Fachklasse), Arno Fischer (1982). Zudem erfolgte die Gründung der Galerie der HGB 1979, in der jährlich Diplomarbeiten – auch aus dem Fachbereich Fotografie – ausgestellt wurden und in der u.a. internationale fotografische Positionen zu sehen waren. Horst Thorau leitete das Fernstudium der Abteilung Fotografie (1963–1989) und Sieghard Liebe – einst selbst Absolvent der HGB – war von 1966 bis 1992 Oberassistent. Vgl. Ausst.-Kat. *Fotografie Leipziger Schule. Arbeiten von Absolventen und Studenten 1980–93*, Leipzig 1993; Ausst.-Kat. *Freundschaftsantiqua. Ausländische Studierende an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig – ein internationales Kapitel der Kunst der DDR*, hrsg. von Julia Blume und Heidi Stecker, Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, Leipzig 2014; Philipp Freytag, »Gegen das eilige Fotografieren. Über einige Diplomarbeiten der Klassen Fischer und Richter an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig«, in: Ausst.-Kat. *Ursula Arnold, Arno Fischer, Evelyn Richter – Gehaltene Zeit*, hrsg. von Jeanette Stoschek und Patricia Werner, Museum der bildenden Künste Leipzig, Kunsthalle der Sparkasse Leipzig, Dortmund 2016, S.262–269; Christoph Türcke, Jörn Lies (Hrsg.), *Ins Schauen vertieft – Helfried Strauß und die HGB*, Leipzig 2023.

14 Johanna Gerling im Gespräch mit Gerdi Sippel, 21.8.2023.

15 Wenzel 2022 (wie Anm.10), S.167. Es war vielleicht nicht uneingeschränkt eine geschlossene Gesellschaft – und vor allem war es kein abgeschlossenes Kapitel. Allein die Umbrüche und Kontinuitäten der 1990er-Jahre werden erst in jüngerer Zeit freigelegt. Auch sie sind es, die bis in heutige, jüngere Generationen hineinwirken und Haltungen prägen (vgl. Jan Wenzel, Anne König, Andreas Rost u.a. (Hrsg.), *Das Jahr 1990 freilegen*, Leipzig 2019). Vgl. weiterhin die Tagung *Die globale DDR. Eine transkulturelle Kunstgeschichte (1949–1990)*, 9.–11.6.2022, TU Dresden und Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Ausst. *Revolutionary Romances? Globale Kunstgeschichten in der DDR*, Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2023/24.

16 Johanna Gerling im Gespräch mit Jochen Voigt, May Voigts Witwer, 4.7.2023.

II.

Wie bereits beschrieben, entwickelte sich eine vielgestaltige Autor:innenfotografie, die teils dem dokumentarischen Stil folgte, teils sozialdokumentarisch geprägt war, teils künstlerische Autonomie für sich beanspruchte – und vieles mehr. Möglich war dies durch verschiedenste Initiativen, Kontexte und Rahmungen, die auch zu einer zunehmenden Anerkennung der Fotografie als eigenständiges und künstlerisches Medium führten.

Es gab mehrere Ausbildungsstätten, darunter die Hochschule für angewandte Kunst in Berlin und für wenige Jahre die Staatliche Hochschule für Werkkunst in Dresden. Doch immer wieder tritt die Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (HGB) in den Vordergrund. Lehrende wie Arno Fischer, Evelyn Richter, Helfried Strauß, Sieghard Liebe und andere bildeten im Schutz der HGB Generationen von Fotograf:innen aus. Doch die Plätze waren rar, so wichen nicht wenige – darunter auch Gerdi Sippel – auf ein Fernstudium aus. Bis weit in die 1970er-Jahre wurde Fotografie an der Hochschule in Zusammenhang mit Buchgewerbe und als Sach- und Architekturfotografie für Werbung und Bildjournalismus gelehrt. Besonders die 1980er-Jahre waren ausnehmend produktiv und brachten eine Vielzahl an qualitätvollen Arbeiten von Studierenden hervor. Sie entwickelten ganz eigene Handschriften und fanden zu individuellen fotografischen Haltungen und Sprachen. In der Lehre wurde ein genauer und kritischer Blick geschult, eine Hinwendung zum Motiv und das Bemühen um Authentizität waren dabei zentral. Die einzelnen Projekte bewegten sich zwischen einer Bildsprache, die von Assoziation und Andeutung geprägt war, und der Tradition einer erzählerischen, sozialdokumentarischen Fotografie. Nachvollziehbare Bezüge etwa zu August Sander, Helmar Lerski, Robert Frank, Edward Steichens Ausstellungsprojekt *The Family of Man* oder zur Subjektiven Fotografie Otto Steinerts machen deutlich, dass Fotografie in einem Bezugsgeflecht gelehrt wurde.¹³

Auf Gerdi Sippels Fotografien im Porphybruch sei hier verwiesen: Für ihr Diplom bei Sieghard Liebe legte sie 1984 ein Buch mit Aufnahmen aus einem Steinbruch in Rochlitz vor. Zu sehen ist Arbeit, sind Arbeiter – ein höchst politischer Topos im Sozialismus. Sippel hat diese Fotografien nicht gemacht, um das Heldenepos rund um das Bild des Arbeiters zu bedienen. Ihr Blick war ein anderer, zurücknehmend und reduziert sind der Ort, das Werkzeug und die gezeichneten Männer ins Bild gesetzt.¹⁴

Neben den Hochschulen war der fachliche Austausch in kollegialen und freundschaftlichen Kreisen bedeutsam. Denn für viele war dieser auch über die Grenzen hinweg möglich, mehr als gemeinhin angenommen, sei es mithilfe von Büchern und Erzählungen, sei es mit Gästen aus dem Ausland.¹⁵

Es gab immer wieder fotografische Ausstellungen in Kulturhäusern oder Stadtbibliotheken. Galerien wie etwa Weißer Elefant, Berlin, Galerie Mitte, Dresden, Galerie Oben, Karl-Marx-Stadt, und EIGEN+ART, Leipzig, hatten gleichermaßen Einfluss und zeigten auch immer wieder Ausstellungen rund um das Medium Fotografie. So wurden diese Räume zu bedeutenden Plattformen für Fotograf:innen.

Bereits als 18-Jährige fotografierte May Voigt als Autodidaktin in den Kreisen um die Galerie Oben und zeichnete als Nachfolgerin von Christine Stephan-Brosch über viele Jahre hinweg Veranstaltungen, Personen und Mittwochsgespräche auf. Sie wurde bis Mitte der 1980er-Jahre zu einer wichtigen Chronistin: Unaufdringlich, mittendrin und nah am Geschehen fotografierte sie nicht nur in der Galerie selbst, sondern auch in Ateliers assoziierter Künstler:innen. Alle diese Fotografien begriff sie als Dokumentationen, die parallel zu eigenen Projekten standen.¹⁶

Für jene legte May Voigt eine stetig wachsende Negativsammlung als Archiv an, aus dem sie schöpfte und oft ein, zwei Jahre später einzelne Bilder auswählte und als Unikate abzog. Diese Einzelbilder – Voigt arbeitete nie in Serien – wiederholten sich motivisch,

standen aber zugleich immer für sich selbst. Ihre Arbeit war Spiegel ihrer Befindlichkeiten und Gefühle aus einer persönlichen Perspektive, doch ebenso aus einem kritischen Blick auf gesellschaftliche Situationen heraus.

Viele der Fotograf:innen waren Mitglied im Verband Bildender Künstler (VBK), der berufsständischen Organisation und Interessenvertretung für Künstler:innen. So hatten sie als Freischaffende – etwa als Autodidakt:innen ohne jegliche Ausbildung oder reguläre Anstellung – einen offiziell anerkannten Status, wurden auch nicht als »asozial« kriminalisiert und rückten nicht per se in den Fokus der Stasi.¹⁷

Fotografie war in den offiziellen Kunstausstellungen lange nicht vertreten, sie gab ihr Debüt innerhalb der Sektion Gebrauchsgrafik auf der IX. Kunstausstellung der DDR 1982 in Dresden, eine der sogenannten Leistungsschauen. Dies fiel zusammen mit einer allgemein einsetzenden Anerkennung der Fotografie als künstlerisches Medium. Die prägenden Ausstellungen *Medium Fotografie* (Halle, 1977) und *Fotografie in der Kunst der DDR* (Cottbus, 1986) wurden von Staatsoberen argwöhnisch beobachtet. Hier war zu sehen, was heute zum Kanon der Fotogeschichte zählt: eine Fotografie, die aus der Ich-Perspektive spricht. Es waren persönliche, subjektive Innensichten und Innenansichten des Lebensalltags, immer wieder auch graues Leben zwischen grauen Mauern. Und dieses Subjektive konnte eine gewisse Allgemeingültigkeit für sich beanspruchen, da diese Bilder die Wünsche, Ängste und Hoffnungen vieler Menschen in sich trugen. Doch die Fotografien waren immer auch sehr verschieden und die Handschriften waren individuell: mal bilderstürmerisch, bunt und laut, mal hart und kompromisslos, mal subtil, still und leise, mal im dokumentarischen Stil, mal konzeptuell, mal forschend und experimentell. Allesamt »fotografische Metareflexionen«¹⁸ des eigenen Lebens und der Lebenswirklichkeiten anderer im Privaten wie im Öffentlichen. Nicht immer, aber immer wieder drangen dabei Fotograf:innen zu dem das Leben determinierenden politischen Fundament vor.

Gerdi Sippel hält fest, dass künstlerische Fotografie, je stärker sie in ihrer Nische war, umso freier war, dennoch sah sie sich selbst wie in einem Gefängnis. Denn alles war kontrolliert, vor allem als Mitglied im VBK und wenn – etwa mit Ausstellungen – eine Öffentlichkeit gesucht wurde.¹⁹ Evelyn Krull erinnert sich, dass »das Private natürlich immer auch politisch« war. Sie erzählt, dass ihre Intentionen zu fotografieren vielfältig waren – und in erster Linie privat. Zugleich reüssiert sie, dass sie in der Lage war, sich fotografisch relativ frei zu entfalten und zunehmende Freiheiten genoss, je bekannter sie wurde.²⁰

Hier sind auch ihre eigenen Arbeiten zu verorten, handwerklich elaborierte Aktfotografien, aufgenommen im Studio. Meist ist eine Person in einem Setting vor hellem oder dunklem Hintergrund und mit einer Requisite interagierend, etwa einem Stuhl, einem Tuch oder einem Spiegel, dargestellt. Es sind Einzelbilder sowie Serien, die konzentriert und sehr reduziert, pur sind. Der Fokus auf den Körper in seinen Gesten und Posen, immer wieder ein Spiel mit Hell und Dunkel, Schatten und Licht als konstituierender Teil der jeweiligen Komposition. Aber nicht nur Ästhetik und Form standen für Evelyn Krull im Fokus, auch der Körper in seiner emotionalen Dimension und als Gefäß für Inhalte verschiedenster Art.²¹

Vielleicht schließt sich hier die Frage an, die wir beim heutigen Betrachten der Fotografien stellen: Für wen wurden die Fotografien gemacht bzw. für wen waren sie sichtbar? Waren es Auftragsarbeiten? Arbeiten im eigenen Auftrag? Waren sie für die Schublade? Wurden sie einem kleinen Freundeskreis gezeigt? Wurden sie in halb-/öffentlichen Ausstellungen gezeigt? Wurden sie publiziert? Wo wurden sie publiziert? Und welchen Kontext hat man ihnen gegeben? Von einem kleinen zu einem immer größer werdenden Radius näherte sich den Fotografien und ihren Autor:innen auch der oberservierende, argwöhnische Blick.

17 Als Exkurs an dieser Stelle: Was machten Überwachung und Einschüchterung in solch einem Ausmaß wie in der DDR mit einzelnen Personen? Diese Frage lässt sich kaum kollektiv beantworten. Besonders seit den 1970er-Jahren wurde mit Überwachung durch zahlreiche sogenannte Inoffizielle und Hauptamtliche Mitarbeitende auf abweichende Meinungen reagiert. Kritik zu üben war möglich, doch in diesem Überwachungsapparat war nichts ungesehen und viele mussten für sich und ihre Angehörigen Nachteile in Kauf nehmen, wurden Opfer von Zersetzung. Auch Künstler:innen, die mit ihren Werken zu Ausdrucksformen fanden, die individuelle Wege gingen, die hinterfragten, rückten besonders in den Fokus der Stasi. Das Verhalten oder die Bildsprache mancher Fotograf:innen wurde als potenziell staatsfeindlich eingeschätzt. Die persönliche Verortung in diesen Strukturen war individuell und reichte von einem Rückzug ins Innere (und einem Arbeiten für die Schublade) bis zum Ausreiseantrag bzw. zur Ausreise. (vgl. Vowinkel 2016 [wie Anm. 9], S. 349).

18 Gisela Parak, Editorial, in: »Zur deutschen Fotoszene der 1970er und 1980er Jahre«, hrsg. von ders., in der Reihe *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte der Ästhetik der Fotografie*, hrsg. von Anton Holzer, H. 137, Jg. 35, 2015, S. 4–5, hier S. 4.

19 Johanna Gerling im Gespräch mit Gerdi Sippel, 21.8.2023.

20 Johanna Gerling im Gespräch mit Evelyn Krull, 15.8.2023.

21 Ebd.



Gerdi Sippel



22 Christine Stephan-Brosch, zit. n. *DDR Frauen fotografieren. Lexikon und Anthologie*, hrsg. von Gabriele Muschter, Berlin 1991, S. 144.

23 Vgl. das Symposium *Long Time, No See*, Fotografie in und aus Ostdeutschland, weißensee kunsthochschule berlin, 10.–11.12.2022, hier insbesondere die Einführung von Sonia Voss.

24 Susanne Altmann, »Mission Possible. Unsystematische Überlegungen zum Umgang mit sichtbaren und unsichtbaren Kunstwerken der DDR«, in: Ausst.-Kat. *Schlaglichter Sammlungsgeschichte(n): Ausstellung in drei Teilen in Cottbus – Eisenhüttenstadt, Kunstmuseum Dieseldruckwerk Cottbus*, Cottbus 2017, S. 9–15, hier S. 11. Vgl. weiterhin den Workshop *Geschichtsbilder in der Gegenwartskunst – (Selbst-)Erzählungen und Umbruchspuren im Œuvre von Künstler*innen*, Universität Potsdam, 22.9.2023.

Doch manche Motive und Genres verweigern sich vielleicht möglichen Angriffsflächen. Zum Beispiel bei Christine Stephan-Brosch, die ebenfalls an der HGB studierte, mit ihren Porträt- und Naturfotografien: Ihre Porträts – dem klassischen Genre der Literatur-, Kunst- und Theaterwelten folgend – sind Bilder von Persönlichkeiten, vor allem Künstler:innen, die sie im Atelier, auch beim Arbeiten, fotografierte. Es sind Bildnisse aus nächster Nähe, immer wieder der Fokus auf das Gesicht und die Linien, die das Leben in die Gesichter eingeschrieben hat. Diese gleichen Linien lassen sich in den Serien *Annäherung an den Baum* und *Kreuz im Gebirge* finden: Stephan-Brosch fotografierte in der Natur Bäume, ebenfalls in Schwarz-Weiß, mal mit Distanz und so den Umraum Wald sichtbar machend, mal nah und die Strukturen der Rinden einfangend. Es sind Strukturen, die menschengemacht sind oder die von der Natur und ihren Witterungen eingeschrieben wurden. Christine Stephan-Brosch schrieb einmal selbst, dass ihre fotografische Praxis einer Suche nach Spuren gleichkäme.²²

III.

Abschließend die Frage: Ist es der richtige Weg, die Arbeiten von Christine Stephan-Brosch, Evelyn Krull, Gerdi Sippel und May Voigt mit soziopolitischen und soziologischen Fragestellungen zu verbinden? Sollten wir die Werke betrachten, ohne gleich zu versuchen, Lebens- oder Arbeitsbedingungen zu beschreiben? Können die Fotografien nicht für sich allein und mit Blick auf Ästhetik und Inhalt betrachtet werden? Was lesen wir in die Fotografien hinein? Und weiterhin könnte man fragen: Ist es der richtige Weg, die Fotografien immer wieder vor der Folie einer zeitgeschichtlichen Vereinnahmung ostdeutscher Kunst zu interpretieren? Wie finden sie ihren Weg in einen Kanon, der über exemplarische Betrachtungen hinausweist? Diese Fragen lassen sich nicht so leicht beantworten und werden hoffentlich immer wieder auf Neue diskutiert.²³

Vielleicht ist es aber auch zu früh, die verschwimmenden Grenzen zwischen Kunst-, Geschichts- und Sozialwissenschaften zu negieren, denn es eröffnen sich so auch Freiräume für Interpretationen. Die Abgrenzung, die eine Gruppe mit einer Art kollektivem Gedächtnismuster von anderen unterscheidet, wird sich mit fortschreitender Zeit auflösen. Die DDR verblasst in Erinnerungen von Zeitzeug:innen und es wächst die Verantwortung – und Herausforderung –, Wissen möglichst wertfrei weiterzutragen.²⁴

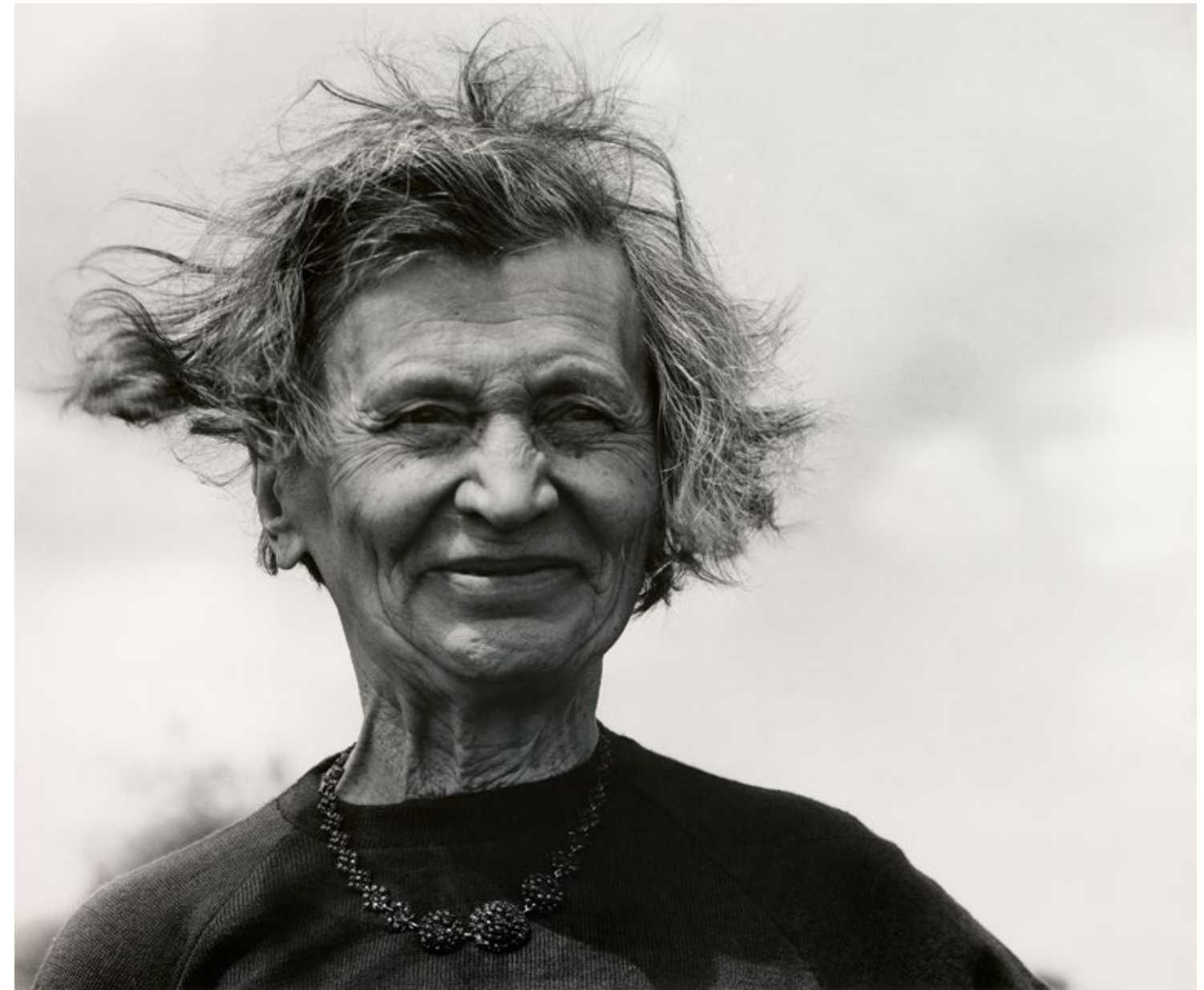
Bei den Fotografien in vorliegendem Buch mag es nicht um einen offenen politischen Diskurs gehen. Aber finden wir nicht absichtsvoll eine Sicht von innen vor? Es sind Beschreibungen von Räumen – privat, kreativ, grafisch, imaginativ – jenseits gesellschaftlicher Angelegenheiten. Und es ist durchaus auch eine existenzielle Art, aus einem nichtdomestizierten Denken heraus eigene Sichtweisen so in Fotografien zu beschreiben. Die Arbeiten mögen eine Bekundung einer persönlichen Weltauffassung sein, aber wie diese sichtbar gemacht wird, bleibt oft einer wechselnden Kontextualisierung, der persönlichen Sicht und der Interpretation überlassen.

Christine Stephan-Brosch

Bewahren und Erinnern

Christine Stephan-Brosch

Der Wind weht und zerzaust das kurze Haar der uns entgegenschauenden Frau (Kat. 5). Ihr Blick verweilt an einer Stelle leicht neben uns, als bemerke sie gar nicht, dass sie in diesem flüchtigen Moment beobachtet und sogar fotografiert wird. Die schlicht, aber elegant gekleidete ältere Frau scheint die Situation mit Humor zu nehmen, denn sie trägt ein leicht verschmitztes Lächeln auf den Lippen. Die Aufnahme mindert keinesfalls ihre selbstbewusste Haltung, im Gegenteil: Sie verleiht ihr umso mehr Anmut. Bei der Porträtierten handelt sich es um die Übersetzerin und Schriftstellerin Eva Schumann (1889–1973). Sie war in den 60er-Jahren unter anderem für die Übersetzung der Briefe von Vincent van Gogh verantwortlich. Christine Stephan-Brosch traf sie im Jahr 1962, als die Fotografin selbst noch Studentin war. Das Bild ist geradezu ein Paradebeispiel für ihre Porträtaufnahmen, die so unmittelbar und lebensnah wirken.



Die Kultur hat die 1939 geborene Fotografin schon früh in ihren Bann gezogen. Es sei eine Kabarett-Aufführung in den 40er-Jahren gewesen, die sie gemeinsam mit ihrem Vater besucht und die ihre Faszination für die Fotografie geweckt habe, erinnert sie sich im Gespräch.² Dort tanzte und spielte eine der Darstellerinnen mit Fotonegativen. Doch es sollte noch eine Weile dauern, bis sich Christine Stephan-Brosch selbst auch der Fotografie widmete, denn zunächst galt ihr eigenes Interesse der Zeichnung und der Malerei.

Um sich für ein Studium an einer Hochschule zu qualifizieren, besuchte Christine Stephan-Brosch von 1955 bis 1958 die Arbeiter- und Bauernfakultät für Bildende Kunst an der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Arbeiter- und Bauernfakultäten (ABF) gab es seit 1949 in vielen Städten der DDR – beinahe an jede Universität und Hochschule gliederte sich eine solche Einrichtung an.³ Nach dieser dreijährigen Qualifikation nahm Christine Stephan-Brosch 1959 ihr Studium an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig (HGB) auf.⁴ Die Entscheidung zugunsten der Fotografie und nicht etwa der Malerei war zunächst rein psychologisch: Denn während der Verkauf eines Gemäldes stets mit einem Verlust der nach außen gebrachten und auf Leinwand festgehaltenen Gefühle einhergehe, bleibe von einer Fotografie immer noch ein Teil bestehen, nämlich das Negativ. Diese Beständigkeit ist Christine Stephan-Brosch bis heute wichtig. Beständigkeit, zum Beispiel, wenn es darum geht, Menschen, Gegenstände und alltägliche Beobachtungen durch die Fotografie festzuhalten, um sich später daran erinnern zu können. Denn »wer nicht abgebildet wurde, hat nicht gelebt«, fasst die Künstlerin, die schon früh ihre Familie verloren hat, den Zweck ihrer Fotografie zusammen.⁵ Sich selbst treu zu bleiben und sich möglichst wenig von außen beeinflussen zu lassen, war der Fotografin von Anfang an wichtig. Das gilt sowohl für politische Einflüsse als auch für künstlerisch-bildliche. Sie habe sich selbst im übertragenen Sinne »Scheuklappen« zugelegt, um möglichst unabhängig ihren eigenen Weg zu gehen. Ihre Priorität dabei: selbstständig arbeiten und sie selbst bleiben.

An der HGB erlernte Christine Stephan-Brosch zunächst das technische Rüstzeug des Fotografierens. Für die angehende Fotografin war dies essenziell, denn anders als die meisten ihrer Kommiliton:innen beherrschte sie das Handwerk anfangs noch nicht. Gut ausgeprägt war im Gegensatz ihr »Sehen-Können«, also das Gefühl für die Bildkomposition, das sie bereits durch das Malen und Zeichnen verinnerlicht hatte und das in ihren Bildern vermeintlich Alltägliches durch die Hervorhebung feinsten Nuancen zu Besonderem werden lässt.⁶

Bereits im Laufe des Studiums porträtierte Christine Stephan-Brosch bekannte Persönlichkeiten. Otto Dix (1891–1969) etwa fotografierte sie im Jahr 1964, kurz vor ihrem Diplom (Kat. 6). Zum 200-jährigen Gründungsjubiläum der Dresdner Kunsthochschule war er als ehemaliger Schüler und Professor anwesend. Der eindringliche Blick des Künstlers fixiert sein Gegenüber, mit dem er ins Gespräch vertieft ist. Christine Stephan-Brosch nutzt hierbei die Schärfentiefe, um den Fokus ganz auf Dix' Gesicht zu lenken. Seine rechte Hand im Vordergrund, mit der er sein Gesagtes gestikulierend begleitet, ist wesentlich unschärfer zu sehen. Die Fotografin schafft es so immer wieder, eine unmittelbare Nähe zum Geschehen und eine gleichzeitige Distanzierung entstehen zu lassen. Ein Jahr zuvor fotografierte sie Wilhelm Rudolph (1889–1982) in dessen Atelier (Kat. 8–12). Die dort entstandenen Studien zeigen den Künstler bei der Arbeit, beim Malen an der Staffelei und Herstellen eines Druckstocks. Mit hochgekrempelten Hemdärmeln hantiert der Maler in seinem Atelier und ist dabei voll und ganz in sein Werk vertieft. Auch hier scheint es, als würde er die Fotografin selbst nicht wahrnehmen, während er sein Werk kritisch und nachdenklich beäugt, um sogleich wieder den Pinsel anzusetzen. Umso mehr erstaunt das Porträt, auf dem uns Wilhelm Rudolph direkt anschaut (Kat. 7). Schnell wird klar:

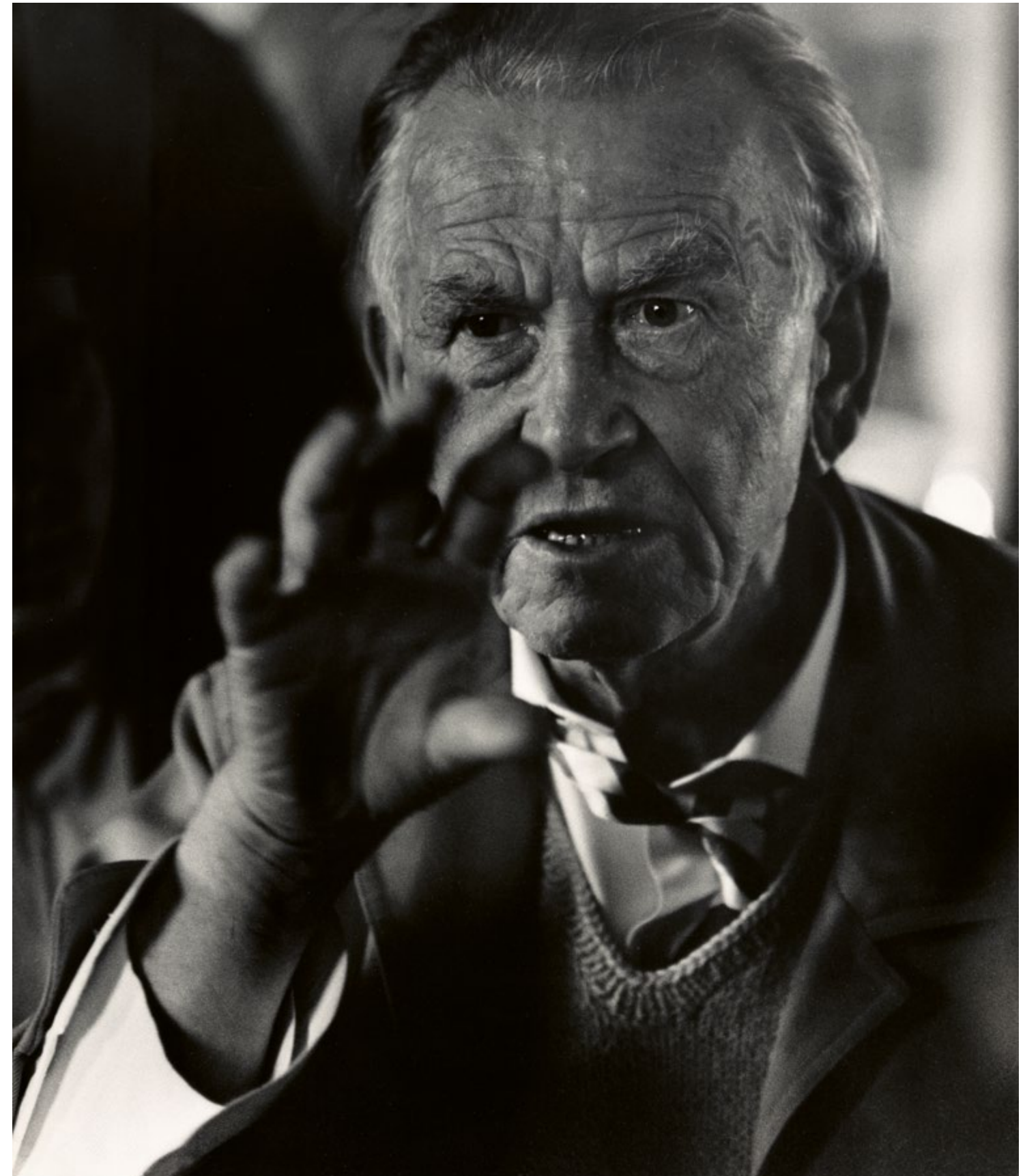
² Das Gespräch mit Christine Stephan-Brosch wurde am 6.9.2023 geführt.

³ Mit den ABF verfolgte man das Anliegen, jungen Menschen vor allem aus Arbeiter- und Bauernfamilien, also oft aus Elternhäusern ohne höhere Bildung, einen bildungsbezogenen Aufstieg zu ermöglichen. Man wollte dem fest verankerten Bildungsprivileg entgegenwirken, das bis dahin beinahe ausschließlich der oberen Akademiker:innenschicht vorbehalten war. Der durchaus nachvollziehbare und lobenswerte Gedanke, Bildungschancen gerechter zu verteilen, war auch ganz im Sinne der sozialistischen Idee, den Zugang zu höherer Bildung unabhängig von Besitz und Klassenzugehörigkeit zu ermöglichen. In besagter Dresdner ABF wurden den Studierenden neben den allgemeinbildenden Fächern auch die »Grundlagen des Zeichnens, der Schrift [...] der Malerei, Grafik und Plastik« vermittelt, sodass sie nach dem Abschluss Kunsthochschulen besuchen durften. Michael C. Schneider, *Bildung für neue Eliten. Die Gründung der Arbeiter- und Bauern-Fakultäten in der SBZ/DDR*, hrsg. vom Hannah-Arendt-Institut für Totalitarismusforschung e.V. an der Technischen Universität Dresden, Berichte und Studien Nr. 13, Dresden 1998, S. 7. »Noch freie Studienplätze«, in: *Neues Deutschland*, 25.10.1959, S. 4.

⁴ Für weiterführende Informationen zur HGB und deren Struktur siehe Sabine Schmidts Beitrag »Fotografische Bildwelten der DDR. Eine Annäherung« in der vorliegenden Publikation.

⁵ Gespräch mit Christine Stephan-Brosch.

⁶ Ohnehin ist diese Fähigkeit ein zentrales Thema für alle der hier vorgestellten Fotografinnen, wie im Verlauf des Textes immer wieder ersichtlich wird.





Evelyn Krull

Sinn und Körperlichkeit

Evelyn Krull

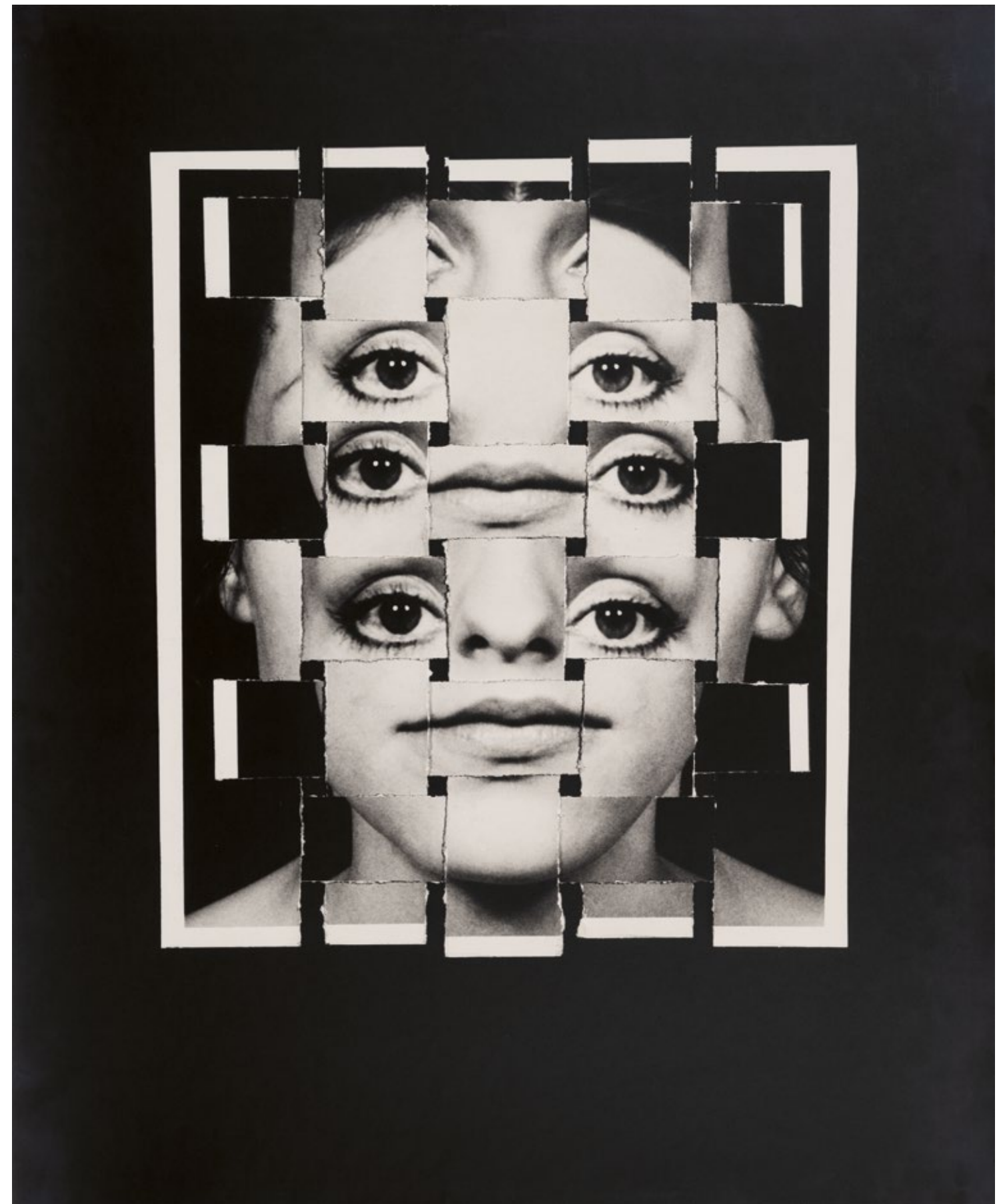
Ein Jugendstilsofa mit elegant geschwungener Rückenlehne und dunklem, floral besticktem Polsterbezug, ein etwas zur Seite gezogener Vorhang aus leichtem, geklöppeltem Stoff, der sich an das Sofa schmiegt, sowie daneben ein weißes, hölzern gerahmtes Fenster, auf dessen Fensterbrett ein üppiger Wiesenblumenstrauß platziert wurde. All diese Einrichtungsgegenstände dienen als Kulisse einer Fotografie von Evelyn Krull (Kat. 28). Das Gezeigte weist die unterschiedlichsten Oberflächenstrukturen auf. Gesteigert wird diese Vielfalt durch das Hauptmotiv des Bildes: Eine nackte Frau, deren Körper wir im Profil sehen, liegt auf dem Sofa. Sie hat ein Bein angewinkelt aufgestellt, einen Arm ausgestreckt neben sich liegen, den anderen angewinkelt an ihren Kopf gelegt. Diesen hat sie so gedreht, dass ihre langen Haare über das Polster des Möbelstücks fließen. Durch das seitliche Streiflicht und den starken Hell-Dunkel-Kontrast treten die vielfältigen Strukturen der Gegenstände deutlich hervor und machen auch die weichen Strukturen des menschlichen Körpers sichtbar: Die Haut der Liegenden, die Knöchel und die Adern ihrer Hand, die feinen Härchen auf ihrem Arm, der Hüftknochen und ihr glänzendes Haar verleihen der bereits 1978 entstandenen Aktaufnahme eine spürbare Sinnlichkeit. Eine Sinnlichkeit, die sich zwar im Schaffen von Evelyn Krull immer wieder beobachten lässt, die sich jedoch gleichzeitig im Laufe ihrer Arbeit stark gewandelt hat. Diese in ihrem Ausdruck noch sehr konventionelle Aktaufnahme stellt eine der frühesten Fotografien dieser Art von ihr dar. Die hier gezeigte drapierte Normschönheit des weiblichen Körpers, die an die Lehne des Sofas gelegte Gardine und auch der Blumenstrauß auf dem Fensterbrett strahlen eine gewisse Passivität aus, was sich bereits in kurz danach entstandenen Aufnahmen deutlich ändern wird.

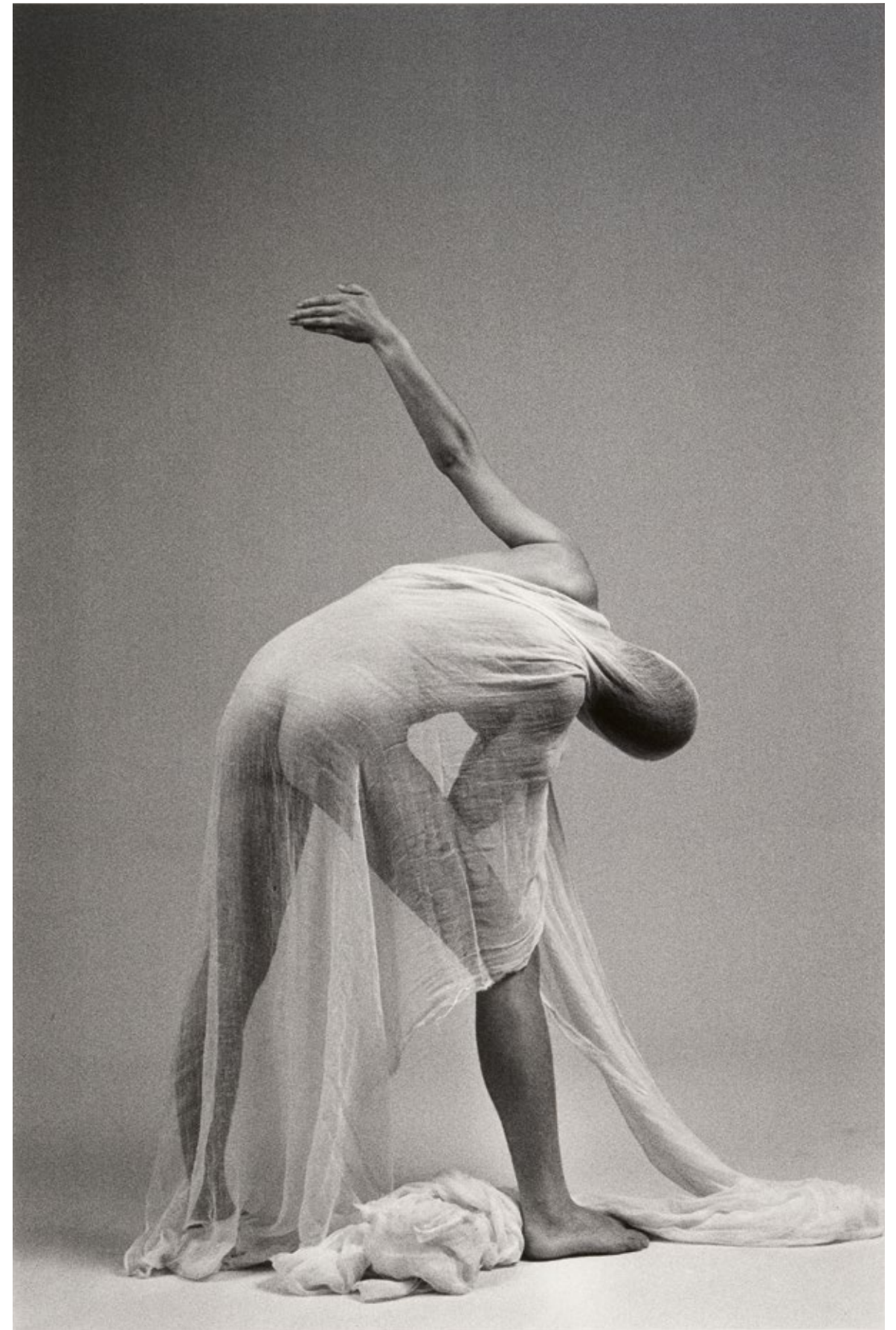


Mit der Fotografie in Berührung kam die Dresdner Fotografin schon in ihrer Kindheit durch das Studio für Porträt- und Architekturfotografie ihres Onkels.¹⁰ Ab 1958 absolvierte sie eine klassische fotografische Fachausbildung, bildete sich im Gebiet der Theater- und Porträtfotografie weiter und spezialisierte sich schließlich auf die Werbefotografie. Ab 1961 arbeitete sie in der Deutschen Werbe- und Anzeigengesellschaft (DEWAG), dem Werbebetrieb, der in jeder Bezirksstadt zu finden war und der als staatsparteilicher Betrieb eine Monopolstellung auf diesem Gebiet innehatte. Dort entwickelte Evelyn Krull eigene Werbekonzepte und setzte diese um. Im Jahr 1968 wurde sie Mitglied im VBK und konnte so ihre Arbeit auch freischaffend ausführen. Gemeinsam mit ihrem Ehemann Dieter Krull, ebenfalls Fotograf, gründete sie das GFF-STUDIO Dresden, ein Fotostudio mit dem Schwerpunkt auf Werbefotografie und Fotodesign.

Des Weiteren übernahm sie fotografische Aufträge in kulturellen Bereichen, wie zum Beispiel in Form von Theaterplakaten und Künstlerkatalogen. Durch die Aufträge im Werbereich konnte sich Evelyn Krull eine finanzielle Freiheit schaffen, die es ihr ermöglichte, sich währenddessen weitestgehend unabhängig mit der freien künstlerischen Fotografie zu beschäftigen. Hier legt sie den Fokus besonders auf die Darstellung des menschlichen Körpers. Das Körperliche war ihr dabei schon immer wichtig, so war sie etwa im Ballett tätig. Zudem beschäftigt sie sich seit 1980 mit der fernöstlichen philosophischen Lehre sowie den damit verbundenen geistigen und körperlichen Übungen.

¹⁰ Das Gespräch mit Evelyn Krull wurde am 15.8.2023 geführt. Ihrem Sohn Felix R. Krull danke ich ebenfalls für umfangreiche Hinweise.





Gerdi Sippel

Schöpferische Kraft

Gerdi Sippel

Zur Fotografie ist Gerdi Sippel, geboren 1951, über Umwege gekommen. Nach ihrem Facharbeiterabschluss als Hochbauzeichnerin konnte sie auf dem zweiten Bildungsweg an der Volkshochschule das Abitur ablegen. An der Palucca-Schule in Dresden studierte sie ab 1969 Künstlerischen Tanz und war bis 1978 beruflich als Tänzerin tätig. Eine Verbindung zur bildenden Kunst hatte sie zwar schon – sie besuchte beispielsweise Malzirkel –, aber erst später brachte ihr eine Freundin das Fotografieren näher. Schließlich nahm sie 1977 ein Fernstudium an der HGB in Leipzig auf, das sie 1983 erfolgreich abschloss. Mindestens einmal im Monat trafen sich die Studierenden vor Ort. Für die mehrwöchige Zeit zwischen den Blockveranstaltungen wurden ihnen Praxisaufgaben gestellt. In diesem Zusammenhang besuchte Gerdi Sippel in ihrem zweiten Studienjahr den in Karl-Marx-Stadt ansässigen Künstler Gerhard Klampäcker (1919–1998) in dessen Atelier und Wohnung (Kat. 50–55). Die Fotografien der Serie zeigen den Künstler unter anderem bei der Arbeit. Eines seiner Werke liegt vor ihm auf einem Tisch. Den locker zwischen den Fingern gehaltenen Stift hat er angesetzt, um weiterzuarbeiten. Von allen Seiten begutachtet und bearbeitet er seine Grafik, während er augenscheinlich spricht. Im Hintergrund gesellen sich zu den auf niedrigen Regalen stehenden Pinseln, Farben und Papieren unter anderem Bücher, eine Brille, eine Armbanduhr, Kleidung und ebenso eine volle Milchflasche – vermutlich all das, was er für eine angenehme und erfolgreiche künstlerische Tätigkeit in seinem Atelier benötigt und was sich dort schon über einige Jahre angesammelt hat. Nichts davon wirkt inszeniert. Schon bei diesen frühen Arbeiten kristallisiert sich ein Thema heraus, das die Fotografien Gerdi Sippels auch später noch wesentlich bestimmen sollte: Sie verbildlicht Arbeitsprozesse und -spuren, die sich schließlich überall, wo sich Menschen aufhalten, bemerkbar machen.





14 Vgl. etwa Gabriele Muschter, »...damit ich dich besser sehen kann«, in: *DDR Frauen fotografieren. Lexikon und Anthologie*, hrsg. von ders., Berlin 1989, S.7–20, hier S.18.

Die Form der Serie kommt dem Darstellen dieser Prozesse äußerst zugute. Konkrete Arbeitsabläufe und -schritte spielen allerdings keine Rolle. Lose zusammengesetzte Bildfolgen ohne strenge Reihenfolge geben die unterschiedlichen Arbeitswelten wieder. Das Karl-Marx-Städter Brühl-Viertel, in dem Gerdi Sippel eine Zeit lang wohnte, gehört zu einem Areal, das bei den Luftangriffen auf Chemnitz im Jahr 1945 im Vergleich zur Innenstadt wenig zerstört worden war, sodass noch viele Altbauten erhalten geblieben waren. In den 80er-Jahren wurde es saniert und zum Boulevard umgebaut. Es florierte zu einem Wohn- und Einkaufsviertel. Ihre Atelierwohnung im Dachgeschoss eines der Gebäude am Boulevard ermöglichte es der Fotografin, den Blick von oben auf das Baustellengeschehen in einem Innenhof zu richten (Kat. 56–60). Stilllebenartig liegen dort Werkzeuge und andere Hilfsmittel wie eine Leiter, ein zusammengerolltes Seil und ein Balken zum Absperren auf dem Boden. Obwohl kaum ein Mensch auf dieser Baustelle fotografiert wurde, ist deren Anwesenheit und ein Fortschreiten der Arbeit ganz klar sichtbar, denn von Bild zu Bild sind unterschiedliche Bauphasen zu erkennen. Lediglich ein einzelner Bauarbeiter ist zu sehen. Beim Verteilen des kleinteiligen, dunklen Belags hinterlässt er ein spiralförmiges Muster auf dem Boden, fast so, als würde er dynamisch über den Platz tanzen. Dass die Arbeit Zeit in Anspruch nimmt, lässt sich nicht nur aus den unterschiedlichen Zuständen des Bodens erschließen, sondern auch aus dem Schatten des benachbarten Hauses, der sich allmählich über den Boden schiebt. Nach und nach hält Gerdi Sippel einzelne Augenblicke des Prozesses fest. Die Wahl der außergewöhnlichen Perspektive – frontal von oben – lässt die Baustelle dabei ganz sachlich wirken und verfremdet die Szene. Oft erinnern Gerdi Sippels Aufnahmen an die Ästhetik des Neuen Sehens, das in den 20er- und 30er-Jahren vor allem von Künstler:innen, die dem Bauhaus zugehörig waren oder ihm zumindest nahestanden, für die Fotografie postuliert wurde.¹⁴ Mithilfe von unkonventionellen Blickwinkeln und ungewöhnlichen Bildausschnitten wollte man einen neuen Blick auf die Welt erreichen. Ganz ähnlich ist es bei Gerdi Sippel, in deren Bildern sich einzelne Strukturen verselbstständigen und zu einem neuen Gefüge verbinden. Das Sehen und Wahrnehmen sowie die Achtung vor den Dingen seien für sie wesentlich, um gute Fotografien zu erschaffen. Die begrenzte Bildanzahl pro Film – zwölf Stück bei der Mittelformatkamera, die sie neben einer Kleinbildkamera nutzte – machte das Fotografieren umso bewusster.

Gerdi Sippel



May Voigt

Empfindsamkeit von Licht und Dunkelheit

May Voigt

Dunkelheit durchdringt die Fotografien von May Voigt. Diese ist jedoch keinesfalls automatisch mit etwas Negativem, Bedrückendem oder Bedrohlichem gleichzusetzen. Vielmehr fällt darin das helle Licht umso stärker auf. Die Bilder zeichnen sich stets durch eine Vielzahl an Empfindungen aus, die eng mit dem persönlichen, subjektiven Gefühl der Fotografin einhergehen. So scheint auf einer ihrer Fotografien die dort porträtierte Figur hoffnungsvoll und erhobenen Hauptes einer erfreulichen Zukunft entgegenzublicken, und das trotz – oder gerade wegen – der sie umgebenden tiefen Dunkelheit (Kat.70). Ähnlich muss es May Voigt selbst ergangen sein, wenn sie politisch-gesellschaftlichen Hindernissen trotzte und sich für ihre eigenen Ziele einsetzte. Bereits 18-jährig war sie ab 1978 fester Bestandteil der Galerie Oben in Karl-Marx-Stadt und fotografierte bei Veranstaltungen.²¹ Zu dieser Zeit war dort auch noch Christine Stephan-Brosch tätig, die eine Art Mentorin für die junge Fotografin wurde. Der Umgang beider Fotografinnen mit der Unmittelbarkeit von Porträts der Künstler:innen weist sichtbar Parallelen auf. Etwas später fotografierte May Voigt ebenso in der Galerie Clara Mosch oder aber etwa in privater Umgebung der Künstler:innen, Musiker:innen und Schauspieler:innen, zu denen sie durch ihre Arbeit in den Galerien in Kontakt kam. Unaufdringlich, dennoch mitten im Geschehen dokumentierte sie mit den in diesem Zusammenhang entstandenen Porträtfotografien die Kunstszene in Karl-Marx-Stadt und der Region (Kat.71–75). Bereits seit 1978 verfasste sie dazu Zeitungsartikel, die gemeinsam mit den Veranstaltungsbildern veröffentlicht wurden. Um zudem mit der künstlerischen Fotografie in die Öffentlichkeit treten zu dürfen, war es auch für sie notwendig, Mitglied im VBK zu werden. Der Antrag wurde jedoch zunächst abgelehnt, da sie als Autodidaktin weder eine fotografische Ausbildung noch ein künstlerisches Studium vorzuweisen hatte.

²¹ Das Gespräch über May Voigt wurde mit Jochen Voigt am 4.7.2023 geführt.

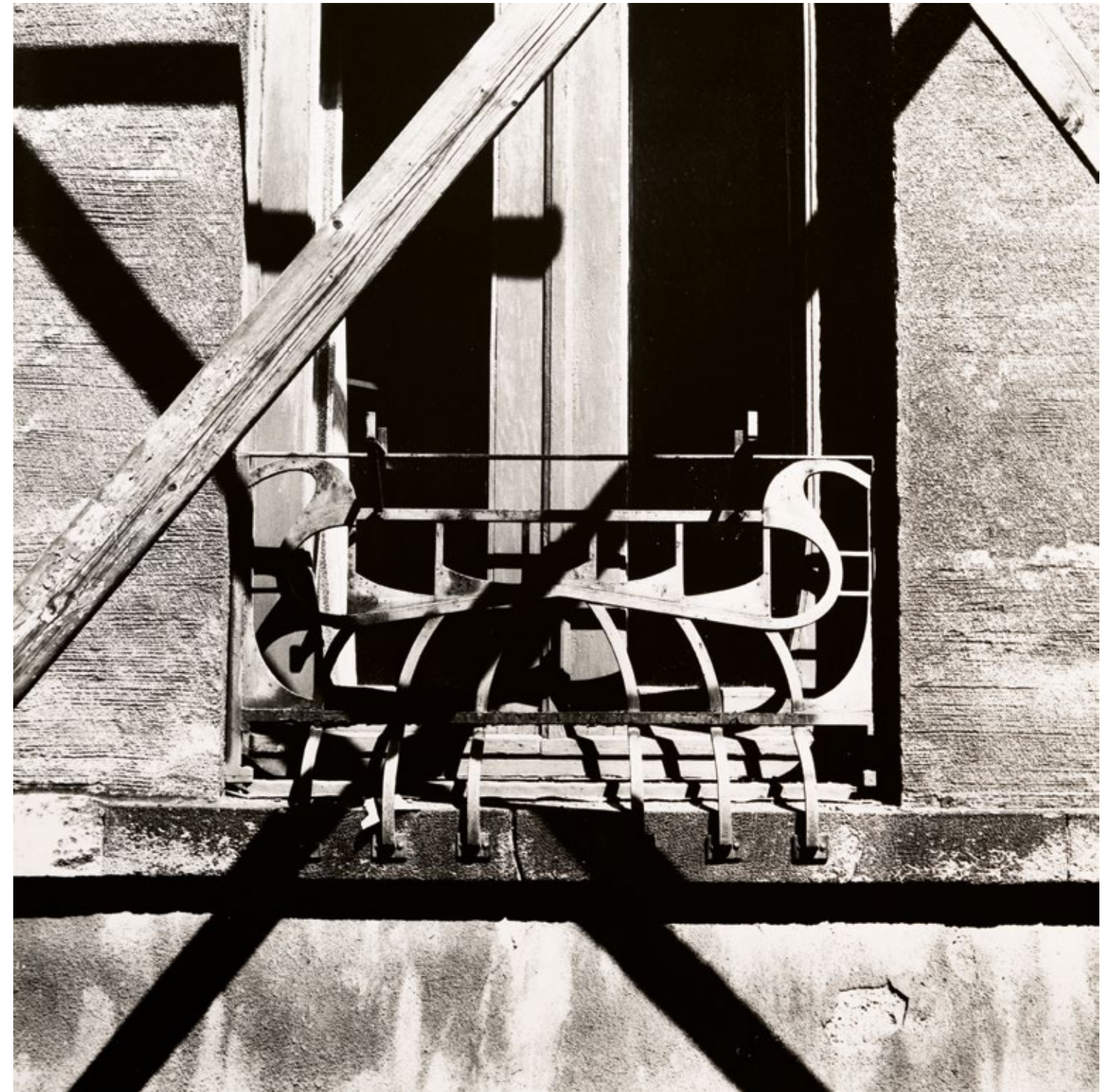


Anfang der 80er-Jahre wurde May Voigt für eine ihrer Fotografien im Rahmen eines Wettbewerbs zu Denkmalen ausgezeichnet. Dies scheint nicht selbstverständlich, da zu dieser Zeit aufgrund ihrer fehlenden Ausbildung ihr beruflich-künstlerischer Berufsweg schwierig war. *Henry* (Kat.76) zeigt ein Detail einer Gebäudeaußenfassade mit einem alten Holzfenster samt geschwungenem Jugendstil-Ziergitter. Seine besten Tage hat das Gebäude augenscheinlich schon längst hinter sich, bröckelt doch zum Beispiel bereits der Putz von der Mauer. Besonders auffällig sind die ebenfalls alten Holzbalken, die kreuzförmig vor dem Fenster angebracht worden sind. Das Haus ist dem Zerfall ausgeliefert. Es handelt sich dabei um die Villa Esche, die 1902 vom belgischen Architekten Henry van de Velde im Auftrag des Chemnitzer Textilunternehmers Herbert Esche entworfen worden und einst ein strahlendes Juwel des Jugendstils war. Zur Entstehungszeit der Fotografie wies das Gebäude jedoch längst nicht mehr diesen alten Glanz auf, was May Voigt mit ihrer Detailaufnahme eindrücklich festhielt.²²

Ohne eine Ausbildung hatte May Voigt Schwierigkeiten, eine geeignete Anstellung zu finden, die zudem ihre eigenen Bestrebungen zu freier künstlerischer Tätigkeit nicht noch mehr einschränken sollte. Sie nahm schließlich 1984 eine Stelle im Stadtarchiv in Karl-Marx-Stadt an, die sie bis 1989 innehatte – dann bereits als Leiterin des Archivs. Hier setzte man sich bald dafür ein, dass die Fotografin nun auch die zumindest auf dem Papier nötige Ausbildung erhielt. So konnte sie schließlich an der Technischen Universität Dresden im Rahmen der dortigen Erwachsenenqualifizierung ganz offiziell zum »Facharbeiter der Fotografie« ausgebildet werden. Zuvor hatte sie bereits die Spezialschule für Fotografie in Rudolstadt besucht. Die Absolvent:innen dieser Spezialschule, die es in dieser Form seit den 70er-Jahren gab, sollten darin befähigt werden, als »künstlerische Volksschaffende« selbst Zirkel und Arbeitsgemeinschaften zu leiten. In den 80er-Jahren, als auch May Voigt in Rudolstadt war, wandelte sich die Einrichtung zu einer Art Insel für Gleichgesinnte. Das Erreichen eines Berufsabschlusses war allerdings nicht der Zweck dieser Einrichtung.²³ Diesen erhielt sie dann über das Studium in Dresden.

²² Erst von 1998 bis 2001 wurde die Villa Esche umfangreich saniert und beherbergt nun mit dem Henry van de Velde Museum einen Teil der Kunstsammlungen Chemnitz.

²³ *Bestechliche Objektivität. Fotos der Spezialschule für Fotografie in Rudolstadt*, hrsg. vom Museum für Angewandte Kunst Gera, Gera 1995, S.11, 25.





Vier Frauen. Vier Lebensläufe präsentiert die Arbeiten von vier Fotografinnen, die in der DDR tätig waren. Erstmals werden wichtige, bisher noch nie gemeinsam gezeigte Positionen dieses Kapitels der Fotografiegeschichte vereint und sichtbar gemacht. Christine Stephan-Brosch (*1939) porträtierte seit den 1960er-Jahren sächsische Künstler:innen und fängt flüchtige Momente des Alltags ein. Evelyn Krull (*1942) setzt in ihrer Aktfotografie mit klarer Bildsprache den menschlichen Körper in Szene. Gerdi Sippel (*1951) hält einzelne Arbeitsspuren und -prozesse fest. Währenddessen handeln die dunkel gehaltenen Bilder von May Voigt (1960–2019) von einer tiefen Emotionalität. *Vier Frauen. Vier Lebensläufe* verortet diese vier ganz unterschiedlichen Positionen im Kontext ihrer Entstehung und fragt nach dem jeweiligen Umgang mit gesellschaftlichen und politischen Gegebenheiten.

