

Alicja Piekarska

Die Fotografin
Gundula Schulze Eldowy

Die Wirklichkeit der späten
DDR-Jahre in Schwarz-Weiß

Alicja Piekarska

**Die Fotografin
Gundula Schulze Eldowy**

Alicja Piekarska

Die Fotografin Gundula Schulze Eldowy

**Die Wirklichkeit der späten DDR-Jahre
in Schwarz-Weiß**

Tectum Verlag

Alicja Piekarska

Die Fotografin Gundula Schulze Eldowy. Die Wirklichkeit der späten
DDR-Jahre in Schwarz-Weiß

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2018
Zugl. Diss. Humboldt-Universität zu Berlin 2016, Kultur-, Sozial- und
Bildungswissenschaftliche Fakultät

eISBN: 978-3-8288-6973-8

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN
978-3-8288-4119-2 im Tectum Verlag erschienen.)

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Für Bernard, Kajetan und Mateusz

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	11
Einleitung	13
1 Gegenstand der Betrachtung	13
2 Aufbau und Methodik der Arbeit	18
3 Forschungsüberblick	21
I Die Fotoszene im „realen Sozialismus“ der 70er und 80er Jahre	27
1 Tendenzen und Themen der dokumentarischen Fotografie	27
1.1 Genaue Beobachtung des Alltags	28
1.2 Künstlerische Bestandsaufnahme der soziokulturellen Situation	50
1.3 Empathische Erkundung des Gegenübers	69
1.4 Absurdität in der untergehenden DDR im Bild	81
2 Formale Experimente in der Fotografie	91

2.1	Wiederaufleben der Bildsprache der Neuen Sachlichkeit und des Neuen Sehens	91
2.1.1	Dominanz der Form über den Inhalt	91
2.1.2	Fotomontage	96
2.2	Fotografie in der Aktionskunst	100
2.3	Fotoübermalung	106
2.4	Bilder als spontane Reaktionen auf flüchtige Situationen	110
2.5	Gezielter Aufbau der Bildaussage: Inszenierte Fotografie	115
2.6	Fotoinstallation	121
II	Die künstlerische Evolution in den fotografischen Werken von Gundula Schulze Eldowj	123
1	„Berlin hatte mich zur Fotografin gemacht“	123
1.1	Die Schwarz-Weiß-Zyklen der DDR-Zeit	131
1.1.1	Berlin in einer Hundenacht (1977–1990)	134
1.1.2	Der Wind füllt sich mit Wasser (1979–1986)	137
1.1.3	Aktporträts (1983–1986)	140
1.1.4	Arbeit (1985–1987)	144
1.1.5	Straßenbild (1980–1987)	147
1.1.6	Tamerlan (1979–1987)	149
2	Die Farbzyklen aus der Zeit der individuellen Bedrohung und der DDR-Auflösung	151
2.1	Der große und der kleine Schritt (1982–1990)	153
2.2	Den Letzten beißen die Hunde (1980–1989)	157
III	Künstlerische Verfahren in der Schwarz-Weiß-Fotografie	159
1	Flânerie in der Großstadt	159
2	Authentizität und Inszenierung in der Darstellung randständiger Menschen	169

3	Realismus als fotografisches Konzept im Dienst der Annäherung an die Wirklichkeit	180
	IV Menschenbilder: Illusionsabbau im „realen Sozialismus“	191
1	Jenseits der Normen: Bilder alter Menschen	191
2	Aktfotografie als Darstellung der „Einheit von Außen und Innen, Körper und Geist, Sexualität und Seele“	214
3	Eine andere Art von Individualität	234
	V „Vor dem Vergessen Bewahren“ als künstlerisches Programm	247
	VI Ausblick: Die Farbzyklen ab 1990	255
1	Waldo's Schatten (1990)	255
2	Halt die Ohren steif (1985–1996)	258
3	Spinning on my Heels (1990–1993)	261
4	Ägyptische Tagebücher (1993–2000)	263
5	Das flüssige Ohr (1996)	265
6	Das Blatt verliert den Baum (1997)	268
7	Das lebendige Bild (1997)	269
8	Das unfassbare Gesicht (2001–2009)	272
9	Eulenschrei des Verborgenen (2004–2009)	274
	Zusammenfassung	277

Anhang	283
1 Portfolios	283
2 Literatur- und Quellenverzeichnis	286
2.1 Literatur	286
2.2 Filme	305
2.3 Quellen aus dem Internet	306
2.4 Sonstige Quellen	309
3 Abbildungsnachweis	310

Vorwort

Die vorliegende Dissertation behandelt das fotografische Schaffen von Gundula Schulze Eldowy. Im Zentrum der Arbeit stehen die von 1977 bis 1990 entstandenen Schwarz-Weiß-Fotografien. Obwohl Schulze Eldowy aufgrund ihrer Schwarz-Weiß- und Farbfotografien aus der späten DDR zu den bekanntesten und zugleich umstrittensten Fotokünstlern gehört, stellt die vorliegende Arbeit die erste wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihrem Frühwerk dar.

Das Schwarz-Weiß-Werk von Schulze Eldowy ist mir zuerst im Original in den zum Thema DDR konzipierten Ausstellungen aufgefallen. Vor allem die 2012 in der Ausstellung „Geschlossene Gesellschaft“ der Berlinischen Galerie gezeigten Aktfotografien, die durch Direktheit und Kompromisslosigkeit hervorstechen, bewegten mich dazu, mehr über diese Fotografin und ihr Schaffen erfahren zu wollen. Ich vertiefte mich in die thematisch komplexen, in dem Bildband „Berlin in einer Hundennacht“ gesammelten Zyklen. Im Laufe der Recherchen gewann die Frage nach der Position von Schulze Eldowy innerhalb der ostdeutschen Fotografiegeschichte zunehmend an Gewicht.

An dieser Stelle möchte ich mich bei Schulze Eldowy für die vier aufschlussreichen und ergiebigen Gespräche bedanken, die wir in ihrem Berliner Atelier in Pankow geführt haben. Diese Diskussionen und der E-Mail-Austausch gaben mir einen tiefen Einblick in ihre Schaffensperspektive und die Zeitumstände. Ich bin ihr sehr dankbar dafür, dass sie mir Einsicht in ihr fotografisches Archiv gewährte. Für die Publikation meiner Dissertation räumte mir Schulze Eldowy allerdings keine Bildrechte ein mit der Begründung, sie lehne es ab, dass ihre Arbeiten im historischen Kontext dargestellt werden, und akzep-

tiere die zum Vergleich mit ihren Bildern angeführten Beispiele nicht. Wörtlich formulierte sie: „Gute Künstler müssen nicht mit schlechten verglichen werden. Es reichen allein ihre Fotos.“¹ Aus diesem Grunde darf ich in der vorliegenden Arbeit keine Bilder von Schulze Eldowy veröffentlichen. Im Fall der Schwarz-Weiß-Fotografien, die bereits im Bildband „Berlin in einer Hundenacht“ veröffentlicht wurden, verweise ich auf die entsprechenden Seitenzahl.

Mein besonderer Dank gilt auch allen Fotografen bzw. ihren Erben, die mir die Zustimmung zur Veröffentlichung ihrer Aufnahmen erteilt oder sogar Fotografien im Original zur Verfügung gestellt haben. Ich danke ihnen für das Vertrauen und die freundliche Unterstützung. Der Fotografin und den Fotografen Ingrid Hartmetz und Uwe Steinberg danke ich für anregende Gespräche sowie Hans Praefke für konstruktive Hinweise zu meiner Arbeit. Besonderen Dank schulde ich meiner Doktormutter PD Dr. Annette Dorgerloh von der Humboldt-Universität für die intensive und kritische Betreuung, Unterstützung und Ermutigung sowie den vertieften Einblick in die Interpretation der Bildwelt. Für das kompetente Korrekturlesen und viel Geduld möchte ich Jürg Martin herzlich danken.

Zudem sei der Humboldt-Universität für die Förderung im Rahmen des Caroline von Humboldt-Stipendiatinnenprogramms innerhalb der Exzellenzinitiative und für das dreimonatige Abschlussstipendium für Ausländer aus den Mitteln des DAAD herzlich gedankt.

¹ Gundula Schulze Eldowy im Brief an die Verfasserin am 03.08.2015.

Einleitung

1 Gegenstand der Betrachtung

„Schon die überdurchschnittliche Fähigkeit der Fotografin, sich unbefangen, ja unbekümmert in Situationen zu begeben, die eine Vielzahl der Rezipienten ihrer Fotos als kurios, schockierend, zu privat empfindet, liefert überreichlich Diskussionsstoff für manch hitzige Auseinandersetzung.“²

So schrieb der Kunstkritiker Christoph Tannert 1987 in einem Ausstellungskatalog über die Fotografin Gundula Schulze Eldowy³ (Jg. 1954) und ihr dokumentarisches Schwarz-Weiß-Frühwerk. Die Aufnahmen der Künstlerin erregten großes Aufsehen unter Galeristen, Sammlern, Kunstwissenschaftlern, beim Publikum und bei der Staatssicherheit, da sie eine vor der Öffentlichkeit weitgehend ausgespart gebliebene Sicht der DDR-Wirklichkeit zeigen, die dem Selbstverständnis des sich als Modell begreifenden Staates und seinen Normen

² Christoph Tannert, in: Kat. Ausst. Gundula Schulze. Farbfotografie, Galerie Weißer Elefant, Berlin, 23.01.–20.02.1988, Berlin 1988, o. S.

³ Eldowy (zuerst getrennt geschrieben el Dowy) ist ein Künstlername, den die Fotografin seit ihrem Aufenthalt in Ägypten (1993–2000) trägt. Eldowy bedeutet auf Arabisch „das Licht“. Die Künstlerin dazu: „Dauy‘ heißt das Licht. Und da ich Fotografin bin und mit Licht arbeite, dachte ich, ‚Das Licht‘ wird nicht gehen, aber ‚Eldowi‘ das klingt gut“. (Gundula Schulze Eldowy im Gespräch mit Evelin Ferk, in: „Der Baum der Verwandlung blüht ewig.“ In: Humanistischer Pressedienst (h/dp), 9.11.2009).

widersprach. Heute dagegen erscheinen die Fotografien von Schulze Eldowy als gültige Bildikonen jener Epoche.

Seit 1977 sammelte Schulze Eldowy als Autodidaktin ihre ersten fotografischen Erfahrungen vor allem in dem ihr äußerst interessant und befremdlich zugleich erscheinenden sogenannten Berliner Milieu. Es waren Frauen und Männer, die in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in Berlin Mitte und Prenzlauer Berg geboren worden waren und zu den Randexistenzen der Gesellschaft gehörten. Schulze Eldowy interessierte sich für ihre Lebensweise und Alltagskultur sowie für die gelebte Geschichte überhaupt. Als Studentin der Fotografie an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst, die das selbstbewusste Auftreten junger Fotokünstler förderte, begann sie sich mit Aktporträts zu beschäftigen, um das Besondere des Menschen in der Einheit von Körperausdruck und sozialem Milieu zu dokumentieren. Sie fotografierte Kinder, Erwachsene, Ältere, Tätowierte, Transvestiten und Kranke, d. h. unter anderem auch Menschen, die für die Aktfotografie der DDR bisher so gut wie tabu waren. Schulze Eldowy fotografierte erschöpfte, gelangweilte, sich selbst fremd gewordene Werktätige, die dem gängigen Arbeiterbild des sozialistischen Staates widersprachen. Beim Besuch von politischen Veranstaltungen machte sie situative Aufnahmen, die die Sinnlosigkeit bestimmter Maßnahmen der SED-Führung metaphorisch aufs Korn nehmen. Eine Sonderstellung in ihrem Schwarz-Weiß-Frühwerk nehmen die malerischen, menschenleeren Winterlandschaften ein.

Die Schwarz-Weiß-Aufnahmen sind in sechs Zyklen angelegt. Das Frühwerk von Schulze Eldowy ist nicht nur motivisch, sondern auch stilistisch sehr vielschichtig. Aufwendige künstliche Arrangements werden von ihr grundsätzlich vermieden. Der Auswahl der formalen Gestaltungsmittel und dem endgültigen Aufbau der Aufnahmen gingen keine Vorstudien und Entwürfe voraus, die Künstlerin folgte vielmehr ihrer Intuition und ihrer emotionalen Beziehung zu den fotografierten Personen. Angeregt wurde ihr künstlerisches Schaffen durch den Fotografen Bernd Heyden (1940–1984), der mit wachem und neugierigem Blick das alltägliche Leben auf den Straßen des Berliner

Stadtteils Prenzlauer Berg dokumentierte.⁴ Geprägt wurde sie vor allem aber auch durch international bekannte Fotografen wie den Franzosen Henri Cartier-Bresson (1908–2004) sowie die Amerikaner Paul Strand (1890–1976) und Diane Arbus (1923–1971), die wichtige Tendenzen der modernen Fotografie repräsentieren und von denen sie vor allem die Direktheit und Schonungslosigkeit übernahm. Ihre fotografische Haltung schulte die Künstlerin nicht zuletzt an der realistischen französischen Literatur des 19. Jahrhunderts.

Als Fotografin war Schulze Eldowy eine Einzelgängerin. Doch wie die meisten Fotografen der DDR gehörte sie seit 1984 zum Verband Bildender Künstler (VBK), der eine berufsständische Organisation und Interessenvertretung für Künstler war. Sie galt offiziell als „freiberufstätig“.

Schulze Eldowy wurde zur Fotografin in einer Zeit der dynamischen Entwicklung der Fotografie in der DDR und des Erwachens des gesellschaftlichen Interesses für dieses Medium als Kunstform, die teilweise durch den politisch-kulturellen Wandel seit Anfang der 70er Jahre ermöglicht wurden. Den Durchbruch zur künstlerischen Wertschätzung der Fotografie in der DDR markiert die Ausstellung „Medium Fotografie“ 1977–1978 in der Galerie Roter Turm in Halle/Saale, die die Gegenwartsfotografen der DDR zusammen mit den Meistern der 125-jährigen Fotogeschichte präsentierte. 1981 wurde die Arbeitsgruppe Fotografie im VBK der DDR gegründet und 1982–1983 wurde das Medium Fotografie erstmals mit einer eigenen

⁴ Gundula Schulze Eldowy im Interview mit Kirsten Mengewein am 27.4.2007. In: Die künstlerische Fotografie der Ostfotografinnen Sibylle Bergemann und Gundula Schulze Eldowy im Vergleich. Eine Analyse der Werke vor dem Hintergrund der Beeinflussung und Möglichkeiten in den letzten 20 Jahren der DDR und im wiedervereinigten Deutschland. (Schriftlicher Austausch zwischen Gundula Schulze Eldowy und der Verfasserin am 1.4.2015. Das Interview ist Teil der Diplomarbeit von Mengewein unter dem Titel „Ein anderer Blick? Die Fotografie von Sibylle Bergemann und Gundula Schulze Eldowy in der DDR und im wiedervereinigten Deutschland in einer vergleichenden Analyse“ im Studiengang Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis an der Universität Hildesheim, Dezember 2007).

Sektion in die zentrale Kunstaussstellung der DDR in Dresden integriert. Mit dem Beginn der 80er Jahre wurde sowohl in den „Kleinen Galerien“ des Kulturbundes und den Verkaufsgalerien des Staatlichen Kunsthandels als auch in den neu entstandenen Stadtbezirksgalerien die Fotografie dem Publikum häufiger zugänglich gemacht. In dieser Zeit der beginnenden gesellschaftlichen Agonie, die keine Chancen auf Liberalisierung und grundlegende Reformen des gesellschaftlichen Lebens versprach, stieg die Zahl der selbstbewussten Autorenfotografen. Zum einen waren es Künstler, die sich mit sozial engagierter Fotografie beschäftigten und zum anderen solche, die Fotografie als Wiedergabe der gesellschaftlichen Wirklichkeit radikal ablehnten, sie vielmehr als Medium der subjektiven Reflexion und des Experiments auffassten.

Die vorliegende Arbeit vermittelt erstmalig einen Überblick über Leben und Werk von Gundula Schulze Eldowy von ihren fotografischen Anfängen bis in die Gegenwart. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf den Zyklen der Berliner Zeit, von 1977, als sie mit ihrem fotografischen Schaffen begann, bis 1990, als sie Deutschland verließ und sich von der sozialdokumentarischen Fotografie abwandte. In gestalterischer Hinsicht ist die Berliner Zeit überwiegend von der sozialdokumentarischen Schwarz-Weiß-Fotografie geprägt. Ausgangspunkt der Untersuchungen ist die Frage, inwiefern Schulze Eldowy in ihren Schwarz-Weiß-Aufnahmen eine eigene fotografische Handschrift und eine eigene, unverkennbare Motivik entwickelte.

In der Folge geht es darum, anhand motivischer und stilistischer Analysen exemplarischer Aufnahmen aus dem Schwarz-Weiß-Frühwerk darzustellen, wie sich Schulze Eldowy zu einer sozialdokumentarischen Fotografin entwickelte, die sich durch ihre eigene Herangehensweise, ihren Stil und ihre fotografischen Techniken auszeichnet. Im Mittelpunkt der Arbeit stehen die vier Zyklen „Berlin in einer Hundenacht“ (1977–1990), „Aktporträts“ (1983–1986), „Arbeit“ (1985–1987) und „Tamerlan“ (1979–1987), für die die Künstlerin Menschen aus ihrer unmittelbaren Umgebung, Nachbarn, Kollegen und Freunde fotografierte, die, wie sie selbst sagte, für sie

„Gleichgesinnte“⁵ waren. Zur Herausarbeitung des Kontextes werden einerseits ästhetische und thematische Konzepte der künstlerisch ambitionierten DDR-Fotografie der 70er und 80er Jahre anhand ausgewählter Beispiele vorgestellt und andererseits ein vergleichender Blick auf die amerikanische Dokumentarfotografie und die Literatur des französischen Realismus geworfen, die Schulze Eldowy nachhaltig geprägt haben. Die vorliegenden Überlegungen sind als thesenartige Vorschläge für die Initiierung eines kunstwissenschaftlichen Diskurses über eine der bedeutendsten Repräsentantinnen der künstlerischen Szene der DDR und über ihren einzigartigen Beitrag zur Fotografiegeschichte zu verstehen.

Während ihrer DDR-Zeit schuf Gundula Schulze Eldowy auch zwei farbige Zyklen „Der große und der kleine Schritt“ (1982–1990) und „Den letzten beißen die Hunde“ (1980–1989). Nach der Öffnung der Mauer schlug die Fotografin neue künstlerische Wege ein. Unterstützt durch ein Stipendium des Kunstrings Folkwang begab sich Schulze Eldowy 1990 nach Essen, wo sie den Farbzyklus „Waldo's Schatten“ schuf: Um sich von der schweren Bedrückung zu befreien, die sie – nach eigenen Aussagen – in den letzten Jahren der DDR müde und krank gemacht hatte, und zugleich um ihre Schattenseiten zu erkunden, machte sie eine Serie von Selbstporträts als Akt, die sie in mutigen, inszenierten Posen in einem leeren Klassenzimmer zeigen. Danach folgten zahlreiche Reisen in die unterschiedlichsten Länder: Von 1990 bis 1993 lebte die Künstlerin in New York, von 1993 bis 2000 in Ägypten, unterbrochen durch Reisen nach Japan, Russland und in die Türkei. In jedem der fünf Länder entstand ein neuer fotografischer Farbzyklus mit wechselnder Thematik und Bildästhetik. Durch die Schaffung dieser Farbzyklen machte sie sich weitgehend frei von ihrer bisherigen Bindung an soziale Realitäten, um sich umso mehr auf ihre malerische, innere Wahrnehmungswelt ausrichten zu können. Die Künstlerin arbeitete mit Licht- und Farbeffekten und setzte Mehrfachbelichtungen, Reflexionen (Spiegelungen) und die Technik des Vergoldens ein. In diesen Werken gibt die Künstlerin der Welt des Unsichtbaren Ausdruck, so dass ihre Aufnahmen wie

⁵ Gundula Schulze Eldowy im Gespräch mit Markus Gehann, in: „Dem Mörder in uns begegnen.“ In: Vice, 1.23.2012.

Traum-, Geister- oder Energiebilder wirken. Seit 2000 lebt Schulze Eldowy in Peru und befasst sich mit der Geschichte, Kultur und Kunst der Prä-Inka-Völker, durch die sie zu den beiden letzten Zyklen, „Das unfassbare Gesicht“ (2001–2009) und „Eulenschrei des Verborgenen“ (2004–2009), inspiriert wurde. Sie wählte zum ersten Mal eine streng sachlich-konzeptuelle Technik, mit der sie unterschiedliche Gesichter aus Keramik, Stein und Textilien sowie gesichtsähnliche Erscheinungen in der Natur fotografierte. Obwohl sich die seit 1977 entstandenen Arbeiten von Schulze Eldowy in thematischer und ästhetischer Hinsicht in ganz verschiedene Richtungen entwickelten, sind sie dennoch als Einheit zu verstehen: Es handelt sich um Reisen durch die innere Welt der Künstlerin, durch die Welt der ihr begegnenden Menschen und ihrer Kultur sowie durch die alles umfassende Natur. So lautet auch das Motto der Fotografin: „Jede Weltbetrachtung ist ein Nachdenken über sich selbst“.⁶

Neben dem fotografischen Schaffen widmet sich die Künstlerin dem Schreiben von Tagebüchern, Gedichten und Kurzgeschichten sowie dem Drehen von Kurzfilmen.

2 Aufbau und Methodik der Arbeit

Im ersten Kapitel wird der kulturpolitische und künstlerische Kontext der DDR-Gesellschaft unter den sich wandelnden Bedingungen des „real existierenden Sozialismus“ der 1970er und 80er Jahre erörtert. Um in die Fotoszene der DDR einzuführen, werden die repräsentativen Fotografen und Gruppierungen sowie die zeitgenössischen Themen und Tendenzen der dokumentarischen und experimentellen Fotografie und die dadurch hervorgerufenen Diskussionen vorgestellt. Ziel dieser Untersuchung kann es nicht sein, eine Geschichte der komplexen ostdeutschen Fotografie der letzten beiden Jahrzehnte der DDR zu schreiben, sondern die für die Schwarz-Weiß-Aufnahmen von Schulze Eldowy relevanten Aspekte zusammenzustellen, damit

⁶ Gundula Schulze Eldowy im Gespräch mit der Verfasserin am 31.8.2015 in Berlin.

die Position der Fotografin vor dem Hintergrund der zeitgenössischen künstlerischen Tendenzen besser erfasst werden kann. Als Quellen für die Auswahl der Fotografen und Fotografien dienten vor allem die in der DDR erschienenen Zeitschriften „Fotografie“ und „Bildende Kunst“ und Ausstellungskataloge sowie der 2012 publizierte Katalog „Geschlossene Gesellschaft“.

Das zweite Kapitel gibt einen Überblick über das fotografische Schaffen von Schulze Eldowy in der DDR-Zeit, das sich in zwei Hauptabschnitte gliedern lässt: Die Berliner und die Dresdener Zeit. Den ersten Abschnitt bilden die in sechs Zyklen angelegten, meistens sozialdokumentarischen Schwarz-Weiß-Fotografien, die zum größten Teil in Ostberlin entstanden sind, wo die Künstlerin 1977 ihre fotografische Tätigkeit aufgenommen hatte. Mit dem Aufbruch von Berlin nach Dresden in der Spätphase der DDR beginnt der zweite Schaffensabschnitt, der zwei sozialdokumentarische Farbzyklen umfasst. In diesem Kapitel werden sowohl die wichtigsten Aspekte der Lebensgeschichte der Künstlerin als auch Entstehung, Thematik, technische Verfahren und Bildästhetik der verschiedenen Zyklen sowie die Rezeption der Werke vorgestellt. In diesem Teil der Arbeit werden ausschließlich Aufnahmen berücksichtigt, die in Publikationen von Schulze Eldowy zugänglich sind.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit dem künstlerischen Verfahren von Gundula Schulze Eldowy anhand ausgewählter Beispiele des frühen Schwarz-Weiß-Werks. Zu Beginn ihres fotografischen Schaffens streifte die Künstlerin fast täglich mit ihrer Kamera in den Straßen Ostberlins umher und beobachtete die ihr faszinierend und befremdlich zugleich erscheinenden Menschen in verschiedenen Situationen sowie die banalen und dennoch poetischen Erscheinungsformen des Berliner Alltags. Aufgrund dieser Eigenart wurde Schulze Eldowy mit dem Typus des Flaneurs verglichen, der durch Edgar Allan Poe und Charles Baudelaire in die Literatur des 19. Jahrhunderts Eingang gefunden hatte. Das Besondere an der Vorgehensweise von Schulze Eldowy lässt sich am besten durch den Vergleich mit ähnlichen und doch gegensätzlichen fotografischen Tendenzen deutlicher herausstellen wie etwa mit einer Aufnahme von Henri Cartier-Bresson.

Die ihr auf der Straße, in Parks und Kneipen begegnenden, meistens sozial benachteiligten Menschen, wurden häufig zu guten Bekannten und Freunden der Künstlerin, die sie bevorzugt fotografierte. Im zweiten Abschnitt des dritten Kapitels werden mithilfe von Bildbeschreibungen und eines Vergleichs mit analogen Konzepten die Grundzüge von Schulze Eldowys fotografischer Ästhetik diskutiert. Im Vordergrund steht die Frage, inwieweit die angewandten Stilmittel und die Selbstdarstellung der Porträtierten die Wahrnehmung der Präsenz der Fotografin und der Beziehung zwischen dieser und den Fotografierten sowie die Authentizität der Aufnahmesituation beeinflussen.

Diese Überlegungen zum fotografischen Blick von Schulze Eldowoy auf das in widersprüchlicher Weise Alltägliche im Leben der Menschen – das Gewöhnliche und das Besondere, das Schöne und das Anstößige, das Poetische und das Komische – werden durch einen Vergleich mit den literarischen Paradigmen der Wahrhaftigkeit und Wirklichkeitserfahrung der Hauptvertreter des französischen Realismus des 19. Jahrhunderts Balzac, Zola, Stendhal und Flaubert im dritten Abschnitt weitergeführt.

Im vierten Kapitel werden die drei Themenkreise, mit denen sich die Künstlerin in ihrer DDR-Schaffensphase am intensivsten beschäftigte, untersucht: Ältere Menschen, Aktporträts und Arbeiterdarstellungen. Dabei werden auch die den Fotografen durch die Vorherrschaft des „Sozialistischen Realismus“ in den 1950er und 60er Jahren gegebenen Arbeitsbedingungen einbezogen. Ausgewählte Aufnahmen von Schulze Eldowoy werden in Gegenüberstellung mit zahlreichen Beispielen der repräsentativen künstlerischen ostdeutschen Fotografen der 70er und 80er Jahre analysiert. Anhand der genannten Beispiele soll untersucht werden, inwiefern die Künstlerin im Vergleich mit anderen ostdeutschen Fotografen ihre eigene fotografische Handschrift und Motivwahl entwickelte. Die vorliegende Analyse soll auch zeigen, inwieweit der ästhetische Ansatz und das künstlerische Verfahren von Schulze Eldowoy in der ostdeutschen Fotografie bahnbrechend waren.

Im fünften Kapitel wird das künstlerische Programm von Schulze Eldowoy vorgestellt, das sich dem Bewahren vor dem Vergessen mithilfe der Fotografie widmet.

Das sechste und letzte Kapitel der Arbeit eröffnet einen Ausblick auf das künstlerische Schaffen von Schulze Eldowj in der Nachwendzeit. Ab 1990 unternahm die Fotografin zahlreiche Reisen in unterschiedliche Länder, in denen sie neun Zyklen schuf, die meistens innere, subjektive Wahrnehmungswelten thematisieren. Ziel dieser Untersuchung ist es, die fotografische Evolution der Künstlerin nach der Wendezeit anhand der beschriebenen Bildzyklen zu erfassen. Für dieses Kapitel gewährte die Fotografin der Verfasserin einen Einblick auch in die nicht publizierten Zyklen.

3 Forschungsüberblick

Bis heute gibt es weder eine Monographie über das Werk von Gundula Schulze Eldowj noch eine systematische Auseinandersetzung mit einzelnen Gesichtspunkten ihres Schaffens. Diese Forschungsdesiderata überraschen sowohl angesichts der Position, die Schulze Eldowj aufgrund ihrer Schwarz-Weiß- und Farbzyklen in der Fotografiegeschichte der DDR einnimmt, als auch angesichts ihres großen und weithin anerkannten Lebenswerks, das siebzehn fotografische Werkgruppen, zweiundzwanzig Kurzgeschichten, zweiundfünfzig Reisetagebücher, über zweihundert Gedichte und vier Filme umfasst.

Obwohl die Werke von Schulze Eldowj in der DDR von 1983 bis 1990 in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen gezeigt wurden, fand kaum eine inhaltliche Auseinandersetzung darüber in der Monatszeitschrift „Fotografie“ und „Bildende Kunst“ statt.⁷ In den Ausstellungskatalogen der IX. und X. Dresdener Kunstausstellung wurden sie nur erwähnt und waren durch eine Abbildung vertreten. Selbst der Zyklus „Aktporträts“, dessen Ansatz und künstlerische Ausführung für die Aktfotografie in der DDR bahnbrechend waren, wurde kaum, und wenn doch, dann eher mit negativen Bemerkun-

⁷ Aufgrund des umfangreichen fotohistorischen Materials wurden die in der DDR erschienenen Tageszeitungen nicht im Quellenverzeichnis einbezogen.

gen kommentiert.⁸ Eine Ausnahme macht der 1988 in der Zeitschrift „Bildende Kunst“ von der Kunsthistorikerin Gabriele Muschter publizierte Text „Frauen fotografieren – anders“, in dem die Besonderheit der weiblichen Sichtweise von Schulze Eldowy in Bezug auf ihre Akte dargestellt wird. Anzumerken ist, dass sowohl der bereits erwähnte Kunsthistoriker Christoph Tannert als auch Muschter Multiplikatoren und Mitakteure der DDR-Künstleravantgarde der 1980er Jahre waren. Vom Aufsehen, das die Aktfotografien von Schulze Eldowy beim Publikum weckten, berichten vor allem die in der Zeitschrift „Fotografie“ publizierten Rezeptionen der Besucher der X. Kunstausstellung.⁹

Der erste und einzige Katalog mit Werken von Schulze Eldowy erschien 1988 unter dem Titel „Gundula Schulze. Farbfotografie“ zu einer Ausstellung in der Galerie Weißer Elefant in Berlin. Das vierzehnteitige Büchlein präsentiert aus unterschiedlichen Zyklen stammende Schwarz-Weiß- und Farbaufnahmen, eine Biographie der Künstlerin, ein Verzeichnis der Ausstellungen und einen kurzen Text von Christoph Tannert.

1989 war Schulze Eldowy in dem von Gabriele Muschter herausgegebenen Bildband „DDR-Frauen fotografieren. Lexikon und Anthologie“ mit Abbildungen, einer Biographie und einem Text der Herausgeberin vertreten.

Die meisten Informationen über Entstehung, technische Spezifika, Thematik und Rezeption der Fotografien aus der DDR-Zeit stammen von der Künstlerin selbst. Sie sind folgenden Medien entnommen: Der Zeitschrift „Fotografie“: Text mit Abbildungen zum Zyklus „Der Wind füllt sich mit Wasser“ (1979–1986), dem von Helke Misselwitz gedrehten Kurzfilm „z. B. Gundula Schulze“ (1983) sowie den Interviews mit Gosbert Adler für den Ausstellungskatalog „DDR Foto“ (1985) und mit Peter Funken für die Zeitschrift „Niemandland. Zwischen den Kulturen“ (1988).

⁸ Zur Reaktion auf die Aktporträts von Schulze Eldowy vgl. im Kapitel II., Abschnitt 1.1.3 dieser Arbeit, S. 137–140.

⁹ Zur Reaktion der Betrachter auf die in der X. Kunstausstellung von Schulze Eldowy gezeigten Aktporträts vgl. im Kapitel II., Abschnitt 1.1.3 dieser Arbeit, S. 140.

Die in der Berliner und Dresdener Phase geschaffenen Bilder stießen erst nach dem Mauerfall auf größeres Interesse, wie die vielen Einzel- und Gruppenausstellungen der Künstlerin zeigen. Die Aufnahmen wurden nicht nur im Zusammenhang mit der DDR-Vergangenheit, sondern auch im Rahmen anderer Themen publiziert, z. B. in den Ausstellungen „Das Bild des Körpers“ (1993) und „Auf Leben und Tod: Der Mensch in Malerei und Fotografie – Die Sammlung Teutloff zu Gast im Wallraf“ (2010). Die seit den 1990er Jahren in Kunstmagazinen und Tageszeitungen erschienenen Artikel nehmen in der Regel auf die Ausstellungen Bezug.¹⁰ Die Beiträge kreisen vor allem um Aspekte der Lebensgeschichte der Künstlerin und bringen allgemeinere Informationen über Entstehung und Rezeption ihrer Fotografien sowie knappe Bildbeschreibungen, wobei Aufnahmen wie „Tamerlan“ und „Lothar“, die ikonografische Berühmtheit erlangt haben, meistens nicht fehlen.

1992 wurde der Farbzyklus „Der große und der kleine Schritt“ von Schulze Eldowy in der von Klaus Biesenbach und Inge Herbert kuratierten Ausstellung „Getrennte Welten“ in Kunst-Werke Berlin ausgestellt. Im Ausstellungskatalog bringt Gabriele Muschter die tabulosen, sozialkritischen Farbfotografien mit den schonungslosen Aufnahmen der amerikanischen Fotografin Nan Goldin (Jg. 1953) in Verbindung. Sie vergleicht die beiden Künstlerinnen und hebt vor allem ihre Fähigkeit hervor, die Wirklichkeit im Bild erfahrbar und das Unbewusste bewusst zu machen.¹¹ Trotz der von Schulze Eldowy wiederholt ausgedrückten Bewunderung für die Werke von Diane Arbus gibt es bis heute keine kunstwissenschaftliche Untersuchung, die beide Fotografinnen miteinander in Verbindung bringt.

¹⁰ Eine Auswahl der erschienen Beiträge befindet sich im Bildband der Künstlerin „Berlin in einer Hundennacht“ (2011) und auf ihrer Webseiten: www.berlin-ineinerhundennacht.de und www.das-unfassbare-gesicht.de/ (Letzter Zugriff: 1.9.2015).

¹¹ Gabriele Muschter, in: Kat. Ausst. Getrennte Welten: Gundula Schulze, Nan Goldin, Kunst-Werke Berlin, 10.6.–2.8.1992, eine Ausstellung im Rahmen der Veranstaltungsreihe „Mauer im Kopf“ der Stiftung Neue Kultur und der Kunst-Werke Berlin, Berlin 1992, o. S.

Für diese Arbeit waren zwei kunstwissenschaftliche Aufsätze über die Schwarz-Weiß-Zyklen von Schulze Eldoway wichtig: Zum einen der Aufsatz „Das Ende der Illusionen. Die Mappe ‚Arbeit‘ von Gundula Schulze Eldoway“ (2010) von Stefanie Hoch und zum anderen der in einigen wenigen Sätzen das Wesentliche des Zyklus „Aktporträts“ darstellende Text von Josie McLellan in ihrem Buch „Love in the Time of Communism. Intimacy and Sexuality in the GDR“ (2011). Von großer Bedeutung für die vorliegende Arbeit waren vor allem die aufschlussreichen Interviews und Gespräche mit Schulze Eldoway über ihr Leben und Schaffen als Künstlerin in den letzten Jahren der DDR und nach der Wende. Dazu gehören vor allem die Interviews mit Kirsten Mengewein für ihre Diplomarbeit (2007), mit Evelin Frerk für den „Humanistischen Pressedienst“ (h/dp) (2009), mit Kristina Volke im Rahmen der Ausstellung im Kunst-Raum des Deutschen Bundestages (2011) und mit Markus Gehann für das Magazin „Vice“ (2012).

2011 erschien das Mappenwerk der Schwarz-Weiß-Fotografien 1977–1990 von Schulze Eldoway, das auch der Verfasserin vorliegt, unter dem Titel „Berlin in einer Hundennacht. Fotografien 1977–1990“ als Bildband im Lehmanns Verlag zugleich mit dem Buch „Am fortgewehten Ort. Berliner Geschichten“. Ein Jahr später wurde der Bildband „Der große und der kleine Schritt“ mit den Farbfotografien anlässlich der Ausstellung „Gundula Schulze Eldoway – Die frühen Jahre“ im Ausstellungshaus C/O Berlin – International Forum For Visual Dialogues publiziert. Die Bildbände enthalten sowohl die von der Künstlerin während der DDR als auch später aus zeitlicher Distanz geschriebenen Texte. Sie vermitteln vor allem Informationen über Leben und Alltag der fotografierten Personen und der Künstlerin. In den Zeitschriften erfolgte auf diese Publikationen jeweils eine große, euphorische Resonanz. Photo-International schrieb z. B. 2011 zum Bildband „Berlin in einer Hundennacht“: „Gundula Schulze Eldoways Werk gehört zum Besten, was die inoffizielle DDR-Fotografie hervorgebracht hat. Wenn sich das Experiment DDR gelohnt hat, dann dieser Bilder wegen“.

Seit den 1990er Jahren erschienen auch monographische Kataloge zu vier von neun farbigen Zyklen der Künstlerin: „Gundula Schulze. Waldo's Schatten. Photographien aus dem Jahre 1990“ (1990), „Das weiche Fleisch kennt die Zeit noch nicht. Spinning on My Heels“

(1994), „Gundula Schulze Eldow. Photographie. Weiter, weiter: auf der Himmelsleiter“ (1995) und der opulente Katalog „Ägyptische Tagebücher“ (1996). Die letzte Publikation erschien 2010 unter dem Titel „Das unfassbare Gesicht/El rostro inconcebible“. Die genannten Kataloge enthalten außer Beiträgen von Kunstwissenschaftlern vor allem Texte, Briefe und Gedichte der Künstlerin, die eher einen poetischen und tagebuchartigen Charakter haben und sich vor allem auf die inneren Erlebnisse der Fotografin beziehen. Über die nach der Wende entstandenen Zyklen erschienen außer den Katalogbeiträgen nur wenige Artikel in Tageszeitungen und Kunstmagazinen, die meistens auf die Ausstellungen zurückgehen.¹²

Die vorliegende Arbeit bezieht sich außer auf die publizierten Kataloge, Artikel, Gespräche und Filme vor allem auf vier Interviews, die die Verfasserin mit Gundula Schulze Eldow am 10.10., 11.11., und 02.12.2014 so wie am 31.08.2015 im Berliner Atelier der Künstlerin geführt hat. Außerdem werden Informationen, die aus dem schriftlichen Austausch mit der Künstlerin stammen, nicht veröffentlichte Notizen aus Tagebüchern, Eröffnungsreden und Briefen von Kunsthistorikern miteinbezogen, die der Verfasserin von Schulze Eldow zur Verfügung gestellt wurden.

¹² Die Liste der erschienen Bücher und Kataloge findet sich im Bildband „Berlin in einer Hundennacht“ und auf den Webseiten der Künstlerin – vgl. Anmerkung 10.

I Die Fotoszene im „realen Sozialismus“ der 70er und 80er Jahre

In den 70er und 80er Jahren entwickelten sich in der ostdeutschen Fotografie eine neue Motivik und neue Darstellungsmodi, die die Fotokunst von dem schönen Schein und den Erwartungen, nur das zu zeigen, was den gesellschaftlichen Normen entspricht, befreiten. Die hier dargestellte künstlerische Fotoszene umfasst sowohl die dokumentarische als auch die experimentelle Fotografie. Für die exemplarische, repräsentative Auswahl der Fotografen dienten als Quelle vor allem die in der DDR erschienen Zeitschriften und Ausstellungskataloge sowie der 2012 publizierte Katalog „Geschlossene Gesellschaft.“

1 Tendenzen und Themen der dokumentarischen Fotografie

In den 70er Jahren lösten sich viele Fotografen allmählich von der offiziell propagierten, ideologischen Pressefotografie der DDR, um mit jeweils unterschiedlichen Herangehensweisen einen Beitrag zur fotografischen Dokumentation der Wirklichkeit und zur Emanzipation der Fotografie als Kunst im „realen Sozialismus“ zu leisten. Ihre Einstellung zeichnet eine innere Evolution auf, die von distanzierter Beobachtung der Menschen und ihrer Umgebung und der Bestandsaufnahme der vorgefundenen Wirklichkeit über die emotionale Einfühlung in den Alltag der Porträtierten bis zur zugespitzten Kritik der DDR-Realität der 80er Jahre reicht. Die unterschiedlichen Haltungen führten in der Folge auch zu einer starken Differenzierung der Handschriften.

1.1 Genaue Beobachtung des Alltags

Ab Mitte der 60er Jahre begann eine stets größer werdende Gruppe von Fotografenpersönlichkeiten den ideologisch bestimmten Bildjournalismus, der seit der Gründung der DDR im Jahre 1949 als wirksame „Waffe“¹³ im Kampf um die Verwirklichung des Sozialismus verstanden wurde, kritisch zu betrachten und sich ihm zu entziehen. Einige Fotografen, die gegen das gängige Bildklischee aufbegehren wollten, schlossen sich in gleichgesinnten Gruppen wie „SIGNUM“ (1965–1969), „JUGENDFOTO BERLIN“ (1969–1979) oder „DIREKT“ (1966–um 1980) zusammen. Sowohl in den Gruppierungen als auch als Individuen setzten sie sich mit dem Medium Fotografie im Hinblick auf Ästhetik und Inhalt auseinander und stellten neue Intentionen sowie Seh- und Arbeitsweisen vor. Mit den individuell gestalteten Bildern von sozialer und psychologischer Genauigkeit trugen die engagierten Fotografen sowohl im Bildjournalismus als auch an den Randzonen der Fotografie in hohem Maße dazu bei, dass „der zunehmend auftretende Wirklichkeitsverlust“ aufgehalten wurde, wie der Kunsthistoriker Ullrich Wallenburg betonte.¹⁴ Darüber hinaus fällt auf, dass sich das Interesse für Fotografie in der DDR zu Beginn der 70er Jahre allmählich steigerte, was besonders in der zwischen

¹³ Die Charakterisierung der Kunst als „Waffe“ im Kampf um den Sozialismus der Arbeiterklasse und gegen die Feinde des Friedens hat ihren Ursprung in Picassos Aussage von 1945: „Die Malerei ist nicht erfunden worden, um Wohnungen auszuschnücken! Sie ist eine Waffe zum Angriff und zur Verteidigung gegen den Feind.“ Bis in die 80er Jahre hinein wurde dieser Ausdruck von offizieller Seite auf die Kunst und Fotografie in der DDR angewendet. (Vgl. Friedrich Herneck: Das Pressefoto als Waffe. Bericht über Interpress-Foto, 1960. In: Friedrich Herneck: Fotografie und Wahrheit. Beiträge zur Entwicklung einer sozialistischen Fotokultur, Leipzig 1979, S. 95–99; Kurt Rauschek: Arbeiterklasse und Künstler im Bündnis, Berlin 1984, S. 66).

¹⁴ Ullrich Wallenburg: Anspruch und Wirklichkeit. Notate zur Fotografie in der DDR. In: Kat. Ausst. Das letzte Jahrzehnt. Ostdeutsche Photographie der achtziger Jahre, hrsg. von dems., Kommunale Galerie in Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1993, S. 14 (13–16).

1947 und 1991 erschienenen Monatszeitschrift „Fotografie“ deutlich wird.¹⁵ Die Zeitschrift, die sich mit Amateurfotografie, professioneller und künstlerischer Fotografie befasste, informierte über „kulturpolitische, ästhetische und technische Probleme der Fotografie“ (Untertitel), diskutierte 1972 die Frage, ob es fotografische „Handschriften“ gebe,¹⁶ und zeigte regelmäßig Aufnahmen aus der Geschichte der Fotografie z. B. von Werner Bischof (1916–1954), Henri Cartier-Bresson, Hugo Erfurth (1874–1948). Die immer zahlreicher werdenden Ausstellungen waren jedoch weiterhin für Berufs- und Amateurfotografen gleichermaßen gedacht. Demzufolge waren die Ausstellungsmöglichkeiten für künstlerische Fotografie bis Ende der 70er Jahre immer noch beschränkt¹⁷ und die wissenschaftliche Aufarbeitung blieb weiterhin außerhalb des Blickfeldes der Kunstverständigen.¹⁸

Es scheint, dass die genannten Versuche, die Fotografie als künstlerisches Medium zu etablieren, teilweise durch die politisch-kulturellen Umbrüche in der DDR der 70er Jahre erleichtert wurden. 1971 führte der neu gewählte DDR-Staatschef Erich Honecker eine Libera-

¹⁵ Die Zeitschrift „Fotografie“ erschien zuerst im Verlag Wilhelm Knapp Halle/Saale, ab 1957 im VEB Fotokinoverlag Halle; 1964 Angliederung an den VEB Fachbuchverlag und Umzug der Redaktion nach Leipzig. Ab 1960 erschien sie als Organ der ZKF beim Kulturbund der DDR. Ihre Auflage stieg zwischen 1964 und 1989 von 35 000 auf 78 000 Exemplare an. 16 000 Exemplare wurden vornehmlich in sozialistische Länder exportiert. (Kat. Ausst. Foto-Anschlag. Vier Generationen ostdeutscher Fotografen, Zeitgeschichtliches Forum Leipzig, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, 12.7.–10.10.2001, Leipzig 2001, S. 145).

¹⁶ Zeigen Fotos Handschriften? Ergebnisse einer Umfrage zum Thema: „Stil, Handschrift und Manier in der Fotografie.“ In: Fotografie 10/1972, S. 6–13.

¹⁷ 1974 wurde die Alternativgalerie „E.P. Galerie“ in der Ostberliner Wohnung von Jürgen Schweinebraden gegründet, in der bis zu seiner Ausreise 1980 ca. 70 Ausstellungen stattfanden, u. a. auch der Fotografien von Bernd und Hilla Becher. Vorläuferin war die „Galeriegemeinschaft Erfurt“, die von 1963 bis 1974 bestand. (Kat. Ausst. Foto-Anschlag 2001, S. 144).

¹⁸ Eine Ausnahme bildete das Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, wo ab 1970 auch Fotografien aus der DDR gesammelt wurden.