

Bachelorarbeit

Frauenbilder von Gundula Schulze Eldowy

Darstellung von Weiblichkeit in Fotografien aus den Serien

Tamerlan,

Der große und der kleine Schritt und

Waldo's Schatten

Vorgelegt von:

Miriam Sofie Landwehr

Matrikelnummer: 10939809

Max-Wönner-Straße 15

80995 München

Tel.: 01573/4206450

E-Mail: miriam.landwehr@campus.lmu.de

Studienfächer:

Hauptfach: Kunstgeschichte

Nebenfach: Sprache, Literatur, Kultur

Prüfer: Frau PD Dr. Sabine Fastert

München, 14.06.2016

Gliederung

1. Einleitung und Forschungsstand.....	S.1
2. Politische und kunsthistorische Hintergründe ab 1977.....	S.5
2.1 Frauen(bilder) in der späten DDR.....	S.5
2.2 Der sozialistische Realismus und erste Gegenpositionen.....	S.7
3. Werkanalysen verschiedener Frauendarstellungen.....	S.10
3.1 Bilder der Serie <i>Tamerlan</i>	S.11
3.2 <i>Die Zangengeburt</i> aus der Serie <i>Der große und der kleine Schritt</i>	S.14
3.3 Selbstdarstellung als Frau in <i>Waldo's Schatten</i>	S.18
4. Werkeinordnung und Vergleich von Gundula Schulze Eldowys Frauenbildern.....	S.23
4.1 Abgrenzung zu DDR-Kollegen.....	S.23
4.2 Amerikanische Einflüsse.....	S.25
4.3 Die drei großen „Is“.....	S.28
5. Abschließende Bemerkung.....	S.30
6. Bildanhang.....	S.32
7. Textanhang.....	S.46
8. Literatur- und Quellenverzeichnis.....	S.56
9. Eigenständigkeitserklärung.....	S.60

1. Einleitung und Forschungsstand

„Beim Auslösen denke ich nicht an morgen, nicht an gestern, sondern nur an den Augenblick. Ich bin Teil des Geschehens, das ich fotografiere.“¹

Diese Worte der Fotografin Gundula Schulze Eldowy, geboren als Gundula Schulze, beschreiben die wesentliche Voraussetzung ihres Frühwerkes: in den letzten Jahren der DDR Teil des Geschehens eines Landes zu sein, das noch vom Krieg zerstört ist und mit festgefahrenen politischen Strukturen viele Einschränkungen und Grenzen mit sich bringt. Und dieses Geschehen festzuhalten in Bildern, die nicht nur Menschen, Orte und Situationen der Zeit dokumentieren, sondern die Geschichten dazu erzählen wollen.

Dass Frauen, deren „Stärke und Würde“² in der fotografischen Darstellung, aber auch die eigene Wahrnehmung von Weiblichkeit und ihr Selbstbewusstsein als Frau, „stets zu ihren wichtigen Themen“³ zählen, wird bei der näheren Auseinandersetzung mit Gundula Schulze Eldowys Werk deutlich. „Ich glaube, dass Frauen einfach einen viel tieferen Zugang zum Unterbewusstsein haben und dieses Unterbewusstsein hat mich auch immer gelenkt.“⁴, sagt die Fotografin im Alter von 60 Jahren 2015 im Gespräch mit Dr. Jürgen Reiche zur Eröffnung der Ausstellung *Zuhause ist ein fernes Land* in Leipzig, rückblickend über ihr Werk.

Die letzten 13 Jahre der DDR zeigt Gundula Schulze Eldowy auf eine Art und Weise, wie es ihr keiner ihrer zahlreichen Fotografen-Kollegen gleich tut. Sie verliert die Distanz zu den Menschen, die sie fotografiert. Sie erzählt deren Lebensgeschichten unverfälscht und direkt – als Teil des Geschehens. Mit ihren zwischen 1977 und 1990 entstehenden Fotoserien vermittelt sie dem Betrachter den Eindruck einer heute nicht mehr existenten Gesellschaft, die sich, häufig noch von mindestens einem Krieg gezeichnet, in einer absolut unerträglichen Starre befindet,⁵ ebenso wie deren

¹ S. Schulze Eldowy, Gundula: *Am fortgewehten Ort. Berliner Geschichten*, Leipzig 2011, S. 121.

² S. Altmann, Susanne: *Gundula Schulze Eldowy*, in: Kat. Ausst. *Endteckt! Rebellische Künstlerinnen aus der DDR*, Kunsthalle Mannheim, Mannheim 2011, S. 22.

³ S. ebd.

⁴ S. Schulze Eldowy, Gundula beim Podiumsgespräch mit Dr. Jürgen Reiche zur Eröffnung der Ausstellung *Zuhause ist ein fernes Land*, Leipzig, 25.11. 2015, ab Min. 18:15.

⁵ S. ebd., ab Min. 32:00.

kontinuierliche Auflösung, die im Ende der sozialistischen Staatsform mündet, von der sie verursacht wurde.

Die vorliegende Arbeit soll einleitend untersuchen, welche Stellung die Frau, die Künstlerin, die Fotografin Gundula Schulze Eldowys zu ihrer Zeit in der DDR hat, um dann anhand der Werkbetrachtung verschiedener Frauenbilder diese auf die Frage hin zu untersuchen, wie Frauen und Weiblichkeit in Schulze Eldowys Fotografien dargestellt werden. In zwei daran anschließenden Vergleichen wird der Versuch einer Werkeinordnung unternommen, der das bewusste Abgrenzen von Fotografen-Kollegen aus der DDR anhand eines Vergleichs mit Sibylle Bergemann, die Einflüsse aus Amerika anhand ihrer Inspirationsquelle – den Bildern von Diane Arbus – erläutern soll. Abschließend sollen die Alleinstellungsmerkmale der Weiblichkeitsdarstellung in ihren Bildern hervorgehoben und außerdem auf die Schwerpunkte ihrer Arbeitsweise eingegangen werden.

Aus den Serien *Tamerlan* und *Der große und der kleine Schritt*, die zu ihrem Frühwerk zählen, welches größten Teils in der DDR entsteht, werden einige Fotografien eingehend betrachtet und analysiert. Der Portraitzyklus *Waldo's Schatten*, aus dem ebenfalls drei Werke Gegenstand dieser Arbeit sind, entsteht kurz nach der Wende in Westdeutschland. Auch er kann noch zum Frühwerk gezählt werden, bildet jedoch schon den Übergang der beispiellos radikalen und sehr politischen Fotografie aus DDR-Zeiten hin zu mehr „vergeistlichten“, fast malerischen Bildern, die nach der Wiedervereinigung in den unterschiedlichsten Ländern der Erde entstehen.⁶ Für den Vergleich werden Fotografien von Sibylle Bergemann und Diane Arbus hinzugezogen, welche inhaltliche Ähnlichkeiten mit Fotografien Schulze Eldowys aufweisen.

Die Werkauswahl für die Analyse der Weiblichkeitsabbildungen Schulze Eldowys wurde sorgfältig nach verschiedenen Kriterien getroffen. Es werden aus der Serie *Tamerlan* drei Bilder genauer betrachtet, die sehr deutlich den sich schrittweise verschlechternden Zustand der Portraitierten aufzeigen, der die Hauptthematik der Bildreihe darstellt. Zwei in dieser Serie entstandenen Halbportraits können aufgrund ihres ähnlichen Bildaufbaus gut miteinander verglichen werden. Die dritte analysierte Abbildung spiegelt deutlich den katastrophalen Zustand von Schulze Eldowys Modell

⁶ Anmerkung: hierbei sind insbesondere New York, Ägypten und Peru zu nennen, wo die Künstlerin seit 1990 jeweils für mehrere Jahre wohnhaft war, allerdings entstanden auch Bildserien in der Türkei, Russland, Polen etc.

für diese Serie, Tamerlan, vor ihrem Tod wieder und ist damit ein gutes Beispiel für die distanzlose und ausgesprochen emotionale Fotografie Gundula Schulze Eldowys. Ebenso als Beispiel für Distanzlosigkeit dient die Abbildung einer Frau, die wenige Augenblicke vor der Aufnahme ihr Kind durch eine Zangengeburt entbunden hat. Sie wird stellvertretend für die ganze Serie *Der große und der kleine Schritt* untersucht und zeigt besonders eindrücklich die Brutalität und Gewalttätigkeit, die Schulze Eldowy in der sich auflösenden DDR als allgegenwärtig empfindet. Die Farbigkeit ist hier ebenfalls elementar, da sie die Brutalität noch unterstreicht und eine unmittelbare Nähe der Szenerie zum Betrachter herzustellen scheint. Daher ist dieses Bild auch für die Hinwendung Schulze Eldowys zur Farbfotografie ein wichtiges Beispiel.

Der Bilderzyklus *Waldo's Schatten* enthält insgesamt lediglich zwölf Fotografien, die sich von der Motivik her alle ähneln, allerdings verschiedene als künstlerisch-technische Hilfsmittel verwendete Utensilien sowie unterschiedliche Arbeitsweisen aufzeigen. Es wurden drei Bilder ausgewählt, in denen das Element der Spiegelung, das Verwenden von Stativ und Selbstauslöser sowie das Spiel mit Licht- und Schatteneffekten besonders gut zur Geltung kommt.

Bei der Auseinandersetzung mit Gundula Schulze Eldowy als Fotografin und Person war für das Verfassen dieser Arbeit der persönliche Kontakt zur Künstlerin besonders hilfreich. In zahlreichen, ausführlichen E-Mails versendete sie Texte und Inhalte, die das Ausarbeiten einzelner Punkte der Arbeit erleichterten und außerdem die hilfsbereite, freundliche Art der Fotografin offenbarten. Desweiteren verwies sie auf verschiedene Quellen, deren Verwendung für die Inhalte dieser Arbeit elementar wurde.

So beispielsweise die Aufzeichnung des Gesprächs mit Dr. Jürgen Reiche zur Eröffnung der Ausstellung *Zuhause ist ein fernes Land* vom 25. November 2015 in Leipzig.⁷ In diesem Gespräch berichtet Gundula Schulze Eldowy von ihren Wurzeln, ihrer Heimatverbundenheit, ihren Erfahrungen in der DDR, den USA und Ägypten, aber auch von ihrer Selbstwahrnehmung als Frau, dem Zugang zum Unterbewusstsein und den drei großen Is: Intuition, Inspiration, Improvisation⁸ und inwiefern sie diese Begriffe mit Weiblichkeit verbindet.

⁷ Gespräch mit Dr. Jürgen Reiche, Leipzig 2015.

⁸ S. ebd., ab Min. 13:24.

Auch die Aufnahme der Radiosendung *MDR Figaro trifft...* gehört zu den von Schulze Eldowy persönlich empfohlenen Interviewquellen.⁹ Am 16. November 2011 wird die Künstlerin vom Moderator Carsten Tesch im Rahmen dieser Sendung befragt. Eindrücklich berichtet sie hierbei von ihrer Beziehung zu Robert Frank, aber auch von der Distanz gegenüber ihren Kollegen in Ostdeutschland.

Zu den Bildserien ihres Frühwerks, den Lebensumständen der Zeit in der DDR und der Entwicklung von Frauendarstellung in der Kunst sowie einer „sozialen Bewegung der Frau“¹⁰ in der DDR finden sich in zahlreichen Ausstellungskatalogen hilfreiche Kommentare und Aufsätze. Insbesondere der Kunsthistoriker und Ausstellungskurator Ulrich Domröse beschäftigt sich ausführlich mit dem Weg der Fotografiegeschichte in der DDR und schreibt etliche Texte über das Frühwerk Gundula Schulze Eldowys. Als Ausstellungskurator ist er häufig selbst Herausgeber von Katalogen, wie beispielsweise im Fall der Ausstellung *Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945* von 1997.¹¹ Ebenfalls von Domröse verfasst sind einige kurze Künstlerbeschreibungen über Gundula Schulze Eldowy, zum Beispiel im Ausstellungskatalog *100 Jahre Kunst im Aufbruch*¹² von 1999. Im Katalog zur Sammlung *Nichts ist so einfach wie es scheint. Ostdeutsche Photographie 1945-1989*,¹³ der 1992 in Berlin erscheint beschreibt Domröse außerdem sehr übersichtlich die Entwicklung der Fotografie in Ostdeutschland nach dem ersten Weltkrieg und legt dabei besonderen Wert darauf, die „direkte[...] Verflechtung von Politik und Kultur in der DDR“¹⁴ zu beachten.

Zwei weitere Ausstellungskataloge, die genannt werden müssen, um die Inhalte dieser Arbeit nachvollziehen zu können, erscheinen 2009 und 2011 begleitend zu den Ausstellungen *und jetzt. Künstlerinnen in der DDR*¹⁵ und *Entdeckt! Rebellische*

⁹ Interview mit Carsten Tesch im Rahmen der Sendung *MDR Figaro trifft...*, 16.11.2011.

¹⁰ S. Stammer, Beatrice E.: *Vorwärts und nicht vergessen*, in: Kat. Ausst., *und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009, S. 13.

¹¹ Kat. Ausst. *Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945*, Berlinische Galerie, Berlin 1997.

¹² S. Domröse, Ulrich: *Gundula Schulze Eldowy*, in: Kat. Ausst. *100 Jahre Kunst im Aufbruch*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1998, S.224.

¹³ Kat. Ausst. *Nichts ist so einfach wie es scheint. Ostdeutsche Photographie 1945-1989*, Berlinische Galerie, Berlin 1992.

¹⁴ S. ebd., S 9.

¹⁵ Kat. Ausst. *und jetzt. Künstlerinnen in der DDR*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009.

Künstlerinnen aus der DDR.¹⁶ In beiden Katalogen werden Künstlerinnen im Bezug auf ihre Darstellung der Weiblichkeit unter den gegebenen Umständen der DDR untersucht. Die Texte aus dem Katalog zur erstgenannten Ausstellung, verfasst unter anderem von den Herausgeberinnen Angelika Richter, Beatrice E. Stammer und Bettina Knaup, beleuchten die Umstände von Frauen in der DDR unter verschiedenen Gesichtspunkten. Die Kuratorin der Ausstellung *Entdeckt! Rebellische Künstlerinnen aus der DDR*, Susanne Altmann, liefert nicht nur mit ihren Texten im besagten Ausstellungskatalog nützliche inhaltliche Beiträge,¹⁷ sondern war auch hauptsächlich dafür verantwortlich, dass der persönliche Kontakt zur Künstlerin hergestellt werden konnte.

2. Die politischen und kunsthistorischen Hintergründe

Gundula Schulze Eldowy, geboren 1954, zieht im Jahr 1972 nach Berlin. Einige Jahre darauf macht sie ihre ersten Fotografien, die später im Bilderzyklus *Berlin. In einer Hundenacht* zu sehen sind. Dass die DDR sich weniger als zwei Jahrzehnte später auflösen würde, ahnt zu dieser Zeit noch niemand. Die politischen Machtstrukturen, die sich in den vorangegangenen Jahrzehnten nach dem zweiten Weltkrieg gefestigt haben, üben noch starken Druck und Beugung auf die Bevölkerung aus. Auch die Kunst- und Kulturkreise werden von der sozialistischen Regierung auf ein Minimum an Gestaltungsfreiheit eingegrenzt.

Die alltäglichen Lebensumstände von Frauen zu dieser Zeit, der etwaige Zusammenhang zur feministischen Bewegung im Westen sowie die Entwicklung weg vom sozialistischen Realismus – dem Idealbild der werktätigen Mutter und dem optimistischen Arbeiter – sollen im Folgenden kurz skizziert werden.

2.1 Frauen(bilder) in der späten DDR

Während sich in Westdeutschland in den 1970er Jahren feministische und emanzipatorische Bewegungen in allen Themenbereichen des öffentlichen Lebens, in Politik, Kultur wie auch in der Kunst formen und etablieren, ist ein vergleichbarer Protest in Form von öffentlichen Demonstrationen, Publikationen oder sonstigen

¹⁶ Kat. Ausst. *Entdeckt! Rebellische Künstlerinnen aus der DDR*, Kunsthalle Mannheim, Mannheim 2011.

¹⁷ Vgl. Altmann, Mannheim 2011, S.2-9 und S. 22-23.

Stellungnahmen unter den dogmatischen Regierungsstrukturen der SED-Führung im Osten nicht vorstellbar.¹⁸

Die Gründe für diese sich unterschiedlich entwickelnden Tendenzen liegen auch in den „praktisch-alltäglichen Lebensverhältnisse[n]“¹⁹, die sich insbesondere bei Frauen im West- und Ostdeutschland der siebziger Jahre gravierend voneinander unterscheiden. Sind im Westen zeitweise weniger als 35% der Frauen berufstätig, schreibt der Osten Zahlen von bis zu 93% arbeitender Frauen.²⁰ Die Doppelbelastung, die im Osten entsteht, weil viele dieser Frauen außerdem Mütter sind, wird durch ein weitgreifendes, vom Staat finanziertes Versorgungssystem behoben. Frauen verdienen also ihr eigenes Geld, machen sich damit weniger abhängig von ihren Ehemännern und auch in der akademischen Bildung sind Frauen in der DDR ihren Zeitgenossinnen im Westen weit voraus.²¹ Die Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau gilt in der DDR somit offiziell als umgesetzt.²²

Gehen die Frauen im Westen für die „Partizipation und Mündigkeit der/des Einzelnen“²³ und gegen die im kapitalistischen Wertesystem vorherrschende Dominanzkultur auf die Straße, existiert in der DDR eine solche Kultur offiziell nicht und es wird – beispielsweise vom Zentralvorstand des *Verbandes Bildender Künstler der DDR* (VBK) – als „politischer Angriff auf die (männliche) Zentralgewalt“²⁴ empfunden, wenn Frauen – Künstlerinnen – dazu neigen sich politisch von den vorgesetzten Doktrinen abzusondern, geschlechterspezifische Fragen zu thematisieren oder sich auch nur generell mit herkömmlichen Rollenverteilungen auseinanderzusetzen.

¹⁸ Vgl. Muschter, Gabriele: *Künstlerinnen aus der DDR. Annäherungen und Distanz*, in: Kat. Ausst. und jetzt. *Künstlerinnen in der DDR*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009, S. 33.

¹⁹ S. Muschter, Berlin 2009, S.33.

²⁰ Vgl. ebd.

²¹ Vgl. ebd.

²² Vgl. Tannert, Christoph: *Intermedia, weiblicherseits*, in: Kat. Ausst. und jetzt. *Künstlerinnen in der DDR*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009, S. 26.

²³ S. Stammer, Berlin 2009, S. 11.

²⁴ S. Tannert, Berlin 2009, S. 26.

2.2 Der sozialistische Realismus und erste Gegenpositionen

Als grundlegendes Dogma für das Kulturgut in der DDR gilt seit der Zeit der sowjetischen Besatzungszone der sozialistische Realismus. Dieser wird sowohl für Literatur, Musik und Architektur, als auch für die bildenden Künste, Fotografie inbegriffen, zum Grundsatz für Kunstschaffende im sowjetischen Besatzungsgebiet und später in der DDR. Kunst soll „eine erzieherische Funktion ausüben und [hat] der Propagierung eines marxistisch-leninistischen Weltbildes zu dienen“²⁵, so Kathleen Schröter in ihrem Beitrag *(Keine) Frau im Blick. Zur westdeutschen Rezeption von Künstlerinnen aus der DDR vor 1989/90*.

Bilder, die sich an die Vorgaben des sozialistischen Realismus halten, thematisieren den optimistisch und zuversichtlich in eine positive Zukunft blickenden Arbeiter, das geschönte Alltagsleben im sozialistischen Staat oder die Frau als arbeitende Mutter, die Kindererziehung, kombiniert mit Arbeit am Fließband oder auf dem Feld, mit Leichtigkeit bewältigt.²⁶ Solche Bilder werden von den kommunistischen Machthabern bewusst als Propaganda im öffentlichen Raum eingesetzt,²⁷ um ein positives Lebensgefühl zu vermitteln, das mit der Realität jedoch nur wenig gemein hat. Das Eingrenzen der offiziellen Kunstströmungen einzig auf den (sozialistischen) Realismus, hat zur Folge, dass der Weg der Fotografie-Entwicklung Ostdeutschlands sich nicht wie im Westen zu einem weitläufigen Stilpluralismus entwickelt, sondern schmal bleibt und oppositionell eingestellte Künstler kaum eine Chance haben, ihr Schaffen zu publizieren.²⁸

Wenn auch ein öffentlicher Protest gegen die politischen Einschränkungen also ebenso wenig möglich ist, wie das Demonstrieren in feministischem Interesse, bildet sich doch

²⁵ S. Schröter, Kathleen: *(Keine) Frau im Blick. Zur westdeutschen Rezeption von Künstlerinnen aus der DDR vor 1989/90*, in: Kat. Ausst. und jetzt. *Künstlerinnen in der DDR*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009, S. 39.

²⁶ Vgl. Matthes, Tanja: *Superwoman – Made in GDR! Von Rollenbildern und Rollenkonflikten*, in: Kat. Ausst. *RoleModels! Die Frau in der DDR in Selbst- und Fremdbildern. Malerei und Grafik aus dem Kunstarchiv Beeskow*, Galerie der Kunststiftung Poll, Berlin 2012, S. 12.

²⁷ Vgl. Milevska, Suzana: *Zwischen zwei visuellen Ideologien. Geschlecht, Feminismus, visuelle Kultur und Kunst im Osten*, in: Kat. Ausst. und jetzt. *Künstlerinnen in der DDR*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009, S. 39 Berlin 2009, S. 46.

²⁸ Vgl. Domröse, Ulrich: *Nichts ist so einfach wie es scheint*, in: Kat. Ausst. *Nichts ist so einfach wie es scheint. Ostdeutsche Photographie 1945-1989*, Berlinische Galerie, Berlin 1992, S. 9.

in der DDR eine Subkultur, die sich als weitaus vielseitiger herauskristallisiert, als zu Zeiten der Wiedervereinigung vorerst angenommen. Schnell wird bei der Zusammenführung der beiden deutschen Staaten die Kunst Ostdeutschlands generell als sozialistischer Realismus abgewertet und als „lästige Konkurrenz oder Investitionshindernis“²⁹ vorerst aus dem allgemeinen Kulturgut entfernt.

Sucht man jedoch nach Bildern, die bewusst auf die Lage der Menschen im „real existierenden Sozialismus“³⁰ eingehen, lässt sich insbesondere in Bezug auf die Frauendarstellung ab der Mitte der 1970er Jahre ein einschneidender Wandel feststellen. Beginnend mit Gemälden von Frauen in isolierten und einsamen Verhältnissen, wird die Frau als Bildmotiv in dieser Zeit mehr und mehr zur „Projektionsfläche von gesellschaftlichem Unbehagen“.³¹ An die feministischen Bewegungen im Westen knüpfen diese Entwicklungen jedoch kaum an, insbesondere da sich Frauendarstellungen dieser Art vor allem im Oeuvre männlicher Künstler, wie etwa dem des Malers Horst Sakulowski finden, der mit seinem Bild *Portrait nach dem Dienst* von 1976 (Abb. 01) eines der ersten sogenannten „Problembilder“ seiner Zeit schafft.³² Eine Frau sitzt schlafend in einem Sessel, die Gliedmaßen liegen schlaff und entkräftet auf dem Möbelstück, im Gesicht ist ihr eine deutliche Anspannung abzulesen. Ihre Umgebung ist verschwommen und auf dem Boden steht eine braune Tasche, in der ein Stethoskop erkennbar ist, was auf ihren Beruf als Ärztin schließen lässt.³³ Der Titel *Portrait nach dem Dienst* bildet in Kombination mit der Darstellung einer erschöpften schlafenden Frau einen deutlichen Gegensatz zum propagierten realsozialistischen Idealbild.

Doch es sind nicht nur männliche Akteure an diesem Umbruch beteiligt, auch Künstlerinnen scheuen sich nicht mehr, ihr Selbstbewusstsein als Frau zu thematisieren. Die Künstlerinnen der subkulturellen Szene in der DDR müssen jedoch hart um

²⁹ S. Stecker, Heidi: *DIE FRAU, DIE Kunst, DIE DDR. Künstlerinnen im Nach- Wende- Ostdeutschland*, in: Bütow, Birgit / Stecker, Heidi [Hrsg.]: *EigenArtige Ostfrauen. Frauenemanzipation in der DDR und den neuen Bundesländern*, Hannover 1994, S. 85.

³⁰ S. Altmann, Susanne: *Weibliche Subversionen in der späten DDR – ein Sonderweg auf Augenhöhe*, in: Kat. Ausst. *Entdeckt! Rebellische Künstlerinnen aus der DDR*, Kunsthalle Mannheim, Mannheim 2011, S. 2.

³¹ S. ebd.

³² Vgl. ebd.

³³ Vgl. Matthes, Berlin 2012, S. 16.

Aufmerksamkeit kämpfen. Nicht nur gegen die ohnehin männlich behafteten Regierungsstrukturen gilt es sich zu wehren, auch innerhalb ihres eigenen Kollegenumfeldes müssen sie sich gegen maskuline Machtstrukturen behaupten.³⁴ Nach dem Bericht der Malerin Doris Ziegler über ihr erstes Gespräch mit ihrem Professor an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst Werner Tübke, seien junge Frauen nach seiner Meinung „generell ungeeignet für den harten Künstlerberuf und [sollen] eher über eine Zukunft als Ehefrau und Mutter nachdenken.“^{35 36}

Ziegler, die sich ebenfalls mit der Frauendarstellung im Alltag des DDR-Regimes jenseits vom Idealbild des sozialistischen Realismus beschäftigt, wie beispielsweise im Werk *Frauen in der Spinnerei* von 1978/79 (Abb. 02), gehört zu eben jener Generation von Frauen, die sich in den 1970er Jahren ein „eigenständiges künstlerisches Profil“³⁷ aneignen. Im genannten Gemälde stehen sechs Frauen dicht beieinander in der vorderen linken Bildhälfte. Das Bild wird durch einen diagonal von rechts unten nach links oben verlaufenden, schwarz gefärbten Flusslauf in zwei Hälften unterteilt. Auf der den Frauen gegenüberliegenden Seite des Flusses ist Industriearchitektur in Form von großen Backsteingebäuden zu sehen und weiter im Hintergrund sind graue Fabrikhallen mit einem Schornstein abgebildet. Die sechs Frauen, die offensichtlich Arbeiterinnen sind, haben keinen optimistischen Ausdruck in ihren Gesichtern, sie blicken auch nicht zuversichtlich in die helle Zukunft eines sozialistischen Staates. Sie stehen neben einem vom Industriedreieck schwarz verfärbten Fluss und ihre Ausstrahlung gleicht in der Ausgezehrtetheit und der kraftlosen Haltung Sakulowskis Ärztin im *Portrait nach dem Dienst*. Der kritischen Auseinandersetzung mit Frauen im Alltags- und Arbeitsleben schließen sich in den Folgejahren immer mehr Künstlerinnen an.

Doch nicht nur die Malerei, auch Medien wie Collage, Performance, Film und Fotografie werden von Künstlerinnen seit Mitte der siebziger Jahre zunehmend als

³⁴ Vgl. Lorenz, Ulrike: *Vorwort*, in: Kat. Ausst. *Entdeckt! Rebellische Künstlerinnen in der DDR*, Mannheim 2011, S. 1.

³⁵ S. Ziegler, Doris zitiert bei Schröter, Berlin 2009, S. 40.

³⁶ Anmerkung: Doris Ziegler gibt hier Tübkes Worte wieder, die er während ihres Vorstellungsgesprächs 1969 an die junge Künstlerin richtete.

³⁷ S. Dr. Sander, Dietulf: *Buntgarnwerke, Arbeitsort und Gleichnis – Über ein Frauenbild der Leipziger Malerin Doris Ziegler*, [9. September 2013], in: *Kunst und Technik*, <http://kunst-technik.moritzpress.de/buntgarnwerke-arbeitsort-und-gleichnis-uber-ein-frauenbild-der-leipziger-malerin-doris-ziegler/> (Stand: 13.06.16).

Ausdrucksmittel ihres Weiblichkeitsdiskurses genutzt.³⁸ Das sorgt dank der enormen Durchsetzungs- und Aussagekraft einiger dieser Frauen für eine Vielfalt an Kunstwerken verschiedenster Art. Im Fundus der Kunst von DDR-Künstlerinnen finden sich Bilder, Fotografien, Plastiken, Filme und Inszenierungen, die vor allem durch ihre Sensibilität auffallen. Sie thematisieren Bereiche, denen sich ihre männlichen Kollegen dann doch immer seltener zuwenden. Ihre Aufmerksamkeit gilt Themenfeldern, wie etwa „dem Alltag, dem Vergessen, dem ‚Gewöhnlichen‘“³⁹ schreibt Heidi Stecker 1994 im Aufsatz *DIE FRAU, DIE Kunst, DIE DDR. Künstlerinnen in der DDR und im Nach-Wende-Ostdeutschland* und vermutet desweiteren, dies sei der Fall, „weil die Männer mit ihrer Kunst schon die große Staatspolitik und deren Wirklichkeiten besetzt hatten.“⁴⁰

Gundula Schulze Eldowy ist in der vielfältigen Subkultur eine jener Künstlerinnen, die sich dem Gewöhnlichen, dem Alltag ihrer Mitmenschen widmen und bedient sich dabei des Mediums der Fotografie mit all seinen Facetten. Sie gehört zur jungen, letzten Künstlergeneration, die die DDR-Subkultur hervorbringt. Als junge Frau in einer Zeit voller Umbrüche, Konflikte und Gegensätze schafft sie es, eben diese aufzuspüren und in ausdrucksstarken Fotografien festzuhalten.

3. Werkanalysen verschiedener Frauendarstellungen bei Gundula Schulze Eldowy

Das fotografische Gesamtwerk aus Gundula Schulze Eldowys DDR-Zeiten, beginnend 1977 und endend mit dem Fall der Mauer und der Auflösung des sozialistischen Staates 1989/90, setzt sich zusammen aus den Bilderzyklen *Berlin. In einer Hundenacht, Tamerlan, Der Wind füllt sich mit Wasser, Straßenbild, Arbeit, Aktportraits* und *Der große und der kleine Schritt* und fasst alles in allem etwa 230 veröffentlichte Fotografien.⁴¹ Gegensätze sind dabei grundsätzliche Motive in ihren Bildern –

³⁸ Altmann, Mannheim 2011, S. 2.

³⁹ S. Stecker, Hannover 1994, S. 87.

⁴⁰ S. ebd.

⁴¹ Anmerkung: Zählt man die Fotografien aus den beiden 2011 im Lehmanns Verlag erschienenen Bildbände kommt man auf 233 Bilder. Allerdings werden manche Bilder für mehrere Serien genutzt. So sieht man beispielsweise Aktfotografien der Rentnerin Tamerlan sowohl in der ihr gewidmeten Serie als auch im Zyklus *Aktportraits* und in der Serie *Der große und der kleine Schritt*. Auch die Arbeiterbilder sind teilweise bei *der große und der kleine Schritt* in Farbe erneut verwendet worden. Anzumerken ist

Entstehen und Vergehen, Leben und Sterben, Mann und Frau, Licht und Schatten. Der Fluss des Lebens und der Zeit zieht sich thematisch durch ihr gesamtes Werk.

Im Folgenden sollen die Serien *Tamerlan* und *Der große und der kleine Schritt*, genauer analysiert und besonders auf ihre Weiblichkeitsdarstellungen hin untersucht werden. Aus letzterer wird aufgrund der beträchtlichen Anzahl von 81 Bildern nur eine Werkanalyse präzise durchgeführt.

Die Fotografien aus der Serie *Waldo's Schatten* von 1990 stellen in gewisser Weise sowohl den Abschluss des Frühwerks als auch bereits die Hinwendung zu einer neuen fotografischen Handschrift dar. Auch aus dieser Serie werden nachfolgend drei Bilder näher untersucht.

3.1 Die Serie *Tamerlan*

Die Bildserie *Tamerlan* enthält 22 Schwarz-Weiß Fotografien und zählt damit zu den weniger umfangreichen Serien der Künstlerin Gundula Schulze Eldowy. Nichtsdestoweniger sind diese Bilder von großer Bedeutung für das Oeuvre der Fotografin und hinterlassen beim Betrachter ein Gefühl von Beklemmung und Traurigkeit. Es sind Fotografien aus dem Leben von Tamerlan, geboren 1913 als Elsbeth Kördel, der Gundula Schulze im Frühjahr 1979 zufällig am Kollwitzplatz in Berlin begegnet.⁴² Die Fotografin selbst ist zu diesem Zeitpunkt 25 Jahre alt.

Tamerlan – der Name wurde Elsbet Kördel von ihrem verstorbenen Mann gegeben, er hatte ihn in einem Schlager der zwanziger Jahre aufgeschnappt und seine Frau fortan so genannt – beeindruckt die Fotografin von Beginn an. Ihr Mann sei auch Fotograf gewesen, erzählt Tamerlan, als sie sieht, dass sie von der jungen Frau im Park fotografiert wird.⁴³ Die beiden ungleichen Frauen kommen ins Gespräch und schnell entwickelt sich zwischen ihnen eine enge Verbindung. Tamerlan findet in der jungen Fotografin eine ZuhörerIn, offenbart ihr viele Geschichten aus ihrem Leben, erzählt vom frühen Tod des Vaters, den sie als Mädchen miterleben muss, den Erlebnissen aus zwei Weltkriegen, dem schwierigen Verhältnis zu ihrem Sohn, der sie jahrelang

ebenfalls, dass die Fotografien Schulze Eldowys nie in der DDR publiziert wurden. Hier waren sie lediglich durch Ausstellungen bekannt.

⁴² Vgl. Schulze Eldowy, Gundula: *Tamerlan*, in: Schulze Eldowy, Gundula: *Berlin. In einer Hundennacht: Fotografien von 1977-1990*, Leipzig 2011, S. 195-196.

⁴³ Vgl. ebd. 196.

ausnutzt und letztlich auch vom Tod ihres Mannes. Gundula Schulze Eldowys begleitet die Frau, die sie vor allem mit ihrer unverfrorenen Art beeindruckt und in ihren Bann zieht⁴⁴, vom Zeitpunkt ihres Treffens an bis zu ihrem Tod im Jahr 1987, als Freundin wie als Fotografin. Insgesamt fasst das Werk also eine Zeitspanne von acht Jahren.

Die Bilder der Serie zeigen Tamerlans schrittweisen Verfall. Ist ihr auf den früheren Bildern der Serie zwar bereits ihr Alter anzusehen – sie scheint gezeichnet von den schweren Schicksalsschlägen ihres Lebens – wirkt sie trotzdem noch auf eine Art mädchenhaft, fast jugendlich. Diese Ausstrahlung verfällt – wie auch ihr Körper. Die Aufnahmen aus dem Krankenhaus zeigen sie erst mit schlimm geschwollenen Füßen, dann mit einem, zuletzt mit beiden Beinen amputiert. Vergleicht man die Ausstrahlung der Frau in den Bildern, ist von dem hoffnungsvollen Lächeln in Abb. 03 zuletzt nur noch ein leidvoll starrer Blick in die Kamera geblieben.

In der soeben genannten Fotografie (Abb. 03) ist Tamerlan frontal im Halbportrait abgebildet. Ihre Gestalt nimmt fast die gesamte Bildfläche ein, lediglich einige Krankenhausbetten sind im Hintergrund sehr verschwommen erkennbar. Tamerlan ist zu diesem Zeitpunkt etwa 67 Jahre alt und bereits bettlägerig im Krankenhaus. Dies kann man den vorangegangenen Bildern der Serie entnehmen. Sie wird dort regelmäßig von Gundula Schulze Eldowys besucht, die ihre Kamera meist bei sich trägt. Bei den Besuchen im Krankenhaus wird diese, laut Schulze Eldowys eigenen Beschreibungen, allerdings schnell zur Nebensache.⁴⁵ Nichtsdestoweniger entstehen Bilder mit Aussagekraft. In Krankenhausschürze gekleidet und in offensichtlich miserablen Zustand sieht man Tamerlan in diesem Portrait ihren Mut und ihre Zuversicht noch deutlich ins Gesicht geschrieben. Selbst in solch schweren Zeiten gelingt es der jungen Fotografin ihrer wesentlich älteren Freundin ein Lächeln abzugewinnen. Trotz Alter und Krankheit strahlt Tamerlan eine anmutige Weiblichkeit aus, die ihren Zustand verschleiern würde, nähme man das Bild aus dem Kontext der Serie genommen und würde einzeln betrachtet.

Gemeinsam mit der Bildserie veröffentlicht Gundula Schulze Eldowys einige Briefe ihrer Freundin Tamerlan, die sie ihr aus dem Krankenhaus und später aus dem Heim schreibt. Sie schreibt von den Umständen in diesen Einrichtungen, in denen sie sich aufgrund

⁴⁴ Vgl. Schulze Eldowys, *Berlin. in einer Hundenacht*, Leipzig 2011, S. 196.

⁴⁵ Vgl. ebd.

schwerer Krankheit lange Jahre befindet. Diese scheinen nicht gerade erfreulich, sie beschreibt den monotonen Tagesablauf, das eintönige Essen „teils ohne Geschmack“⁴⁶ und 1982, bereits fünf Jahre vor ihrem Tod, wünscht sie sich den „seeligen Schlaf“⁴⁷ für immer. Ihr einziger Lichtblick in jener Leidensphase scheint die über 40 Jahre jüngere Freundin und Begleiterin, ihr „kleines Mädchen“⁴⁸ zu sein.

Die Verzweiflung, die aus ihren Briefen spricht, sieht man auch der Folge der Abbildungen an. Zunehmend verschlechtert sich ihr Zustand. Doch nicht nur Tamerlan wird von Gundula Schulze Eldowy fotografiert, auch ihre Zimmergenossen in Heim und Krankenhaus, denen es wohl ähnlich ergangen sein muss, hält sie in eindrücklichen Bildern fest und fügt sie der Serie bei. Die einen bettlägerig, mit eingefallenen Gesichtern und wirrem Blick (Abb. 04), die anderen, wie Tamerlan zu Beginn, noch mit einem Schimmer Hoffnung in den Augen und einem freundlichen Lächeln auf den Lippen (Abb. 05). Die Zustände dieser Menschen verdeutlichen das Leidwesen der Rentnerin und intensivieren das offensichtliche Vorhandensein von Leid und Schmerz in den fotografierten Institutionen.

Die letzten drei Bilder der Serie zeigen Tamerlan in den letzten Jahren ihres Lebens. Nackt, entblößt, jedoch keinesfalls entehrt oder ihrer Würde beraubt, zeigt Gundula Schulze Eldowy eine Frau mit ungeheurem Lebenswillen, die jedoch den Kampf gegen Krankheit und Alter bald verliert.

Stolz und aufrecht nimmt Tamerlan im zweiten Halbportrait in Frontalansicht (Abb. 06), unbekleidet, den Blick erhobenen Hauptes in die Kamera gerichtet, das Haar noch immer schön frisiert, wieder den gesamten Bildvordergrund ein. Ihre Augen und Augenbrauen sind stark geschminkt, was für eine Frau in diesem Krankheitsstadium und einem Alter von immerhin 72 Jahren – das Bild entsteht im Jahr 1985⁴⁹ – etwas ungewöhnlich erscheint. Der Hintergrund, der, noch verschwommener als in Abb.03, ein Fenster erahnen lässt, wird überblendet von der Frau, die, noch immer ungebrochen, gezeichnet vom Fluss des Lebens, von Alter und Schicksalsschlägen, im Bild erscheint, mit aufrechter Haltung und einer würdevollen Aura.⁵⁰ Trotz allem, was ihr widerfahren

⁴⁶ S. ebd. S. 232.

⁴⁷ S. Schulze Eldowy, *Berlin. in einer Hundennacht*, Leipzig 2011, S. 232.

⁴⁸ S. ebd. S.233.

⁴⁹ Vgl. Altmann, Mannheim 2011, S. 22.

⁵⁰ Vgl. ebd.

ist, lässt sie sich noch immer ungeniert so ablichten, nackt mit all ihren Makeln und Ungereimtheiten. Sie gibt nicht auf, ist eine Kämpferin, das wird in diesem Bild mehr als deutlich. Dass der Kampf, den sie austrägt, ihr letzter ist, hat sie längst akzeptiert, für sie scheint das jedoch kein Grund zu sein sich gehen zu lassen oder zu verstecken. Gundula Schulze Eldowys zeigt dem Betrachter in diesem Portrait eine „weibliche Schönheit [...], die man bei einem solchen Sujet nicht erwarten würde.“⁵¹

Selbst im letzten Bild der Serie (Abb. 07), aufgenommen kurz vor ihrem Tod im Jahr 1987, sitzt Elsbeth Kördel, Tamerlan, beide Beine bis zur Mitte der Oberschenkel amputiert, auf ihrem Bett im Heim. Mit ihren dünnen Armen stützt sie sich auf der Matratze ab, die Finger halten sich, teils verkrampft, am Laken fest. Welche Kraft allein das Aufsetzen und Halten in dieser Position sie gekostet haben muss, lässt sich nur erahnen. Eine Kraft, die sie vom ersten bis zum letzten Foto dieser Serie beibehält. Die sie aus den Erfahrungen ihrer Kindheit und Jugend und ihres gesamten Lebens und auch aus den Besuchen ihrer ungleichen Begleiterin zieht.

Diese Fotografie ist nicht nur in Schwarz-Weiß-Druck als das Ende der Serie und somit auch sinnbildhaft als das Ende Tamerlans publiziert, es gibt auch einen Farbdruck davon. Er ist ebenfalls Teil einer Bilderserie – der ersten Farbfotografie-Serie Gundula Schulze Eldowys, *Der große und der kleine Schritt*. Im direkten Vergleich des Fotos in Farbe zu dem Schwarz-Weiß-Abzug stellt man den grundlegenden und elementaren Unterschied zwischen Farb- und Schwarz-Weiß-Fotografie im Oeuvre der Künstlerin fest: Die Intensität steigert sich um ein Vielfaches, betrachtet man das Bild in Farbe. Es ist, als würde ein Filter weggenommen, der zwischen dem Betrachter und der Wirklichkeit liegt. Die Farbe vermittelt dem Betrachter noch mehr das Gefühl direkt vor Ort dabei zu sein und mitzuerleben, was geschieht.

3.2 Die Zangengeburt aus der Serie *Der große und der kleine Schritt*

Der Bilderzyklus *Der große und der kleine Schritt* stellt allerdings neben dem Beginn Gundula Schulze Eldowys Serien der Farbfotografie auch den „fulminanten Abschluss“⁵² ihrer DDR-Fotografie dar. Die 81 Fotografien dieser Serie entstehen in den Jahren 1984-1990 hauptsächlich in Dresden und halten mit schonungsloser

⁵¹ S. Altmann, Mannheim 2011, S. 22.

⁵² Drucks, Achim: *Ein Land in Agonie* [14.12.2012], in: TAZ, <http://www.taz.de/1/berlin/tazplan-kultur/artikel/?dig=2011%2F12%2F14%2Fa0151&cHash=2856c17629>, (Stand: 13.06.16)

Brutalität Alltagsszenen an Orten fest, die der Öffentlichkeit meist nicht zugänglich sind. So fotografiert Schulze Eldowys für diese Serie beispielsweise auf Schlachthöfen und in Krankenhäusern, hält Geburt, Krankheit, Tod und Isolation in ihrem unmittelbaren Umfeld fest und vermittelt dabei das Bild einer „Form von Gewalt, die unbemerkt und alltäglich zum normalen Leben zu gehören scheint.“⁵³

Im Begleittext *Den Erinnerungen entfliehen die Zeiten* zu der Serie, die 2011 erstmals in gebundener Form als Bildband im Lehmanns-Verlag erscheint, schreibt die Künstlerin selbst über den symbolischen Charakter ihrer Bilder. Sie seien „Analogien für etwas Erstarrtes, das sich auflöst.“⁵⁴ Was sich hier auflöst, scheint rückblickend völlig eindeutig: die festgefahrenen politischen Strukturen beginnen sich zu lockern, die Proteste gegen die Abschottung in alle Richtungen werden lauter und die SED-Regierung gerät selbst immer mehr unter Druck, anstatt ihn auf andere auszuüben. „Im September 1989 [...] überschlagen sich die Ereignisse, in denen sich die DDR auflöst. Die Stasi steht mit dem Rücken an der Wand. Und nicht ich.“⁵⁵, berichtet Gundula Schulze Eldowys von den letzten Monaten vor dem Fall der Mauer. Die Künstlerin fotografiert und dokumentiert die letzten 13 Jahre eines sozialistischen Staates und damit die letzten Züge einer Gesellschaft, in der alle sozialpolitischen Probleme als gelöst gelten, das genaue Gegenteil jedoch auf die Realität zuzutreffen scheint. Allerdings ist der Begriff der Dokumentation auf Schulze Eldowys Arbeiten nur teilweise anwendbar. Es gilt zwar die sozialdokumentarische Fotografie, also das Aufzeigen ärmlicher Verhältnisse von Randgestalten mit ihren Opposition zur offiziellen Propaganda-Fotografie beziehenden Vertretern als die wesentliche Tendenz in der Fotografieszene der DDR-Subkultur und der französische Kollege Henri Cartier-Bresson in seiner Vorreiterrolle als sozialkritischer Fotograf als „eine Art Gott“⁵⁶. Doch muss Gundula Schulze Eldowys Werk gesondert von dieser rein dokumentarischen Fotografie betrachtet werden. Erzählen die Bilder in ihrer ersten DDR-Serie *Berlin. In*

⁵³ S. Domröse, Ulrich Bonn 1998, S. 224.

⁵⁴ S. Schulze Eldowys, Gundula: *Den Erinnerungen entfliehen die Zeiten*, in: Kat. Ausst. *Der große und der kleine Schritt. Gundula Schulze Eldowys – Die frühen Jahre*, C/O Berlin – International Fom Visual Dialogues, Leipzig 2011, S.11.

⁵⁵ S. ebd. S. 13.

⁵⁶ S. Hoch, Mathias im Video zum Ausstellungstext: *Geschlossene Gesellschaft. Künstlerische Fotografie in der DDR 1949-1989*, [05.10.2012], <http://www.berlinischegalerie.de/ausstellungen-berlin/rueckblick/2012/geschlossene-gesellschaft/>, ab Min. 01:16.

einer Hundenacht vom Leben und Leiden ihrer Nachbarn und Mitmenschen, dem Berliner Milieu teilweise mit „Witz und Charme, Komik und Humor“⁵⁷, steht das bereits entgegen den tristen Abbildungen des sozialdokumentarischen Stils. Spätestens durch die Zuwendung zu einer intensiven, auffallend kräftigen Farbfotografie wird dann eine völlig andere Bildsprache gesprochen. Mit *Der große und der kleine Schritt* geht die Fotografin weiter als die Kollegen, die sich dem reinen Dokumentieren verschrieben haben, sie zeigt „Erstarrung, Brutalität und Verirrung“⁵⁸, die in ihrem direkten Umkreis herrschen und schockiert damit die Betrachter, damals wie heute. Sie selbst sagt, was sie in dieser Farbserie zeigt, sei viel entsetzlicher als das, was noch bei *Berlin. In einer Hundenacht* geschildert wird.⁵⁹ Hinzu kommt die Symbolhaftigkeit der Bilder. Sie beziehen sich nicht darauf, in der DDR aufgenommen zu sein, sondern stehen sinnbildhaft für jeden anderen Ort, der dem Untergang geweiht zu sein scheint.⁶⁰

Ein entscheidender Schauplatz in der Serie *Der große und der kleine Schritt* ist das Krankenhaus. Dort begleitet und fotografiert die Künstlerin Schicksale verschiedener Menschen. Dabei holt sie sich stets das Einverständnis der betreffenden Patienten, Ärzte und anderen Helfer ein.⁶¹ Sie nimmt das Krankenhaus als einem Ort wahr, an dem man auf Menschen trifft, die allein sind und zu sich selbst finden müssen. „In existentiellen Situationen macht jeder Einzelne durch, was er im tieferen Sinn eigentlich ist. Im Schmerz lernt er sich kennen. [...] Das ist der Punkt, auf den man im Krankenhaus stößt.“⁶²

⁵⁷ S. Schulze Eldowy, Gundula im Interview mit Kirsten Mengewein, Textanhang I: *Auszüge aus einem Interview geführt von Kirsten Mengewein 2007*, S. 47. (Anmerkung: Bei dieser und allen weiteren auf Textanhänge bezogenen Seitenangaben handelt es sich um die Seitenzahl des vorliegenden Dokuments.)

⁵⁸ S. ebd., S. 47.

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ Vgl. Domröse, Ulrich: *Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945*, in: Kat. Ausst. *Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945*, Berlinische Galerie, Berlin 1998, S. 32

⁶¹ S. Schulze Eldowy, Gundula: *Ted Croner*, als Tagebuchnotiz aus *Die Stadt der Hottentotten*, für die Ausstellung *Halt die Ohren steif*, 2016, unveröffentlicht, Textanhang II: *Textbeitrag Ted Croner zur abgesagten Ausstellung Halt die Ohren steif 2016*, S. 53.

⁶² S. Schulze Eldowy, Gundula: *Den Erinnerungen entfliehen die Zeiten*, in: *Der große und der kleine Schritt*, Leipzig 2011, S. 15-16.

Sie ist unter anderem bei zahlreichen Operationen anwesend, wird sogar Zeugin einer Tumorentfernung.⁶³ Die meiste Zeit im Krankenhaus verbringt sie allerdings im Kreißaal. Dort sieht und fotografiert sie nach eigenen Angaben „alles [...] was man im Kreißaal erleben kann: Mißgeburten, Adoptionen, Kaiserschnitte“⁶⁴. Die direkte Konfrontation mit der Weiblichkeit wird dabei besonders eindrücklich in drei Fotografien, die unmittelbar nach der Entbindung dreier Frauen aufgenommen sind. Eine davon zeigt die brutale Szenerie nach einer Zangengeburt (Abb. 08).

„...die Zangengeburt ist ein Bild, [...] [das] hat die Gemüter völlig verstört.“⁶⁵ berichtet Gundula Schulze Eldowy rückblickend im Gespräch mit Dr. Reiche 2015. Der Betrachter wird mit dem Blick auf den offenen, blutüberströmten Schoß einer Frau konfrontiert, die ihr Kind zum Zeitpunkt der Aufnahme erst vor wenigen Augenblicken entbunden haben kann.⁶⁶ Die weit gespreizten Beine der Frau gewähren einen direkten Blick auf ihren Genitalbereich, der durch die vorangegangene Operation unnatürlich zerrissen und verwundet aussieht. Weiße Laken, die über die Beine, den Bauch und unter dem Körper der Frau liegen, sind ebenfalls mit ihrem Blut befleckt, stellenweise sogar tief rot davon getränkt. Der Kopf der Frau liegt zur Seite gedreht auf dem Kissen, ihr Blick sieht müde, erschöpft und entkräftet aus. Im Hintergrund stehen einige Krankenhausapparaturen und die gesamte Szene wird von einem orangegelben Vorhang umgeben, der das Bett der Frau vom umliegenden Raum abtrennt, er ist hinter und neben dem Krankenbett und den Apparaturen erkennbar. Insgesamt bietet die Fotografie einen Anblick, bei dem die erste Reaktion der meisten Betrachter ein ‘wieder-weg-schauen-wollen‘ gewesen sein dürfte.

Im oben genannten Gespräch berichtet Gundula Schulze Eldowy im Zusammenhang mit dem Bild der Zangengeburt desweiteren von einem Zusammentreffen mit dem Fotografen Ted Croner im Jahr 1992 in New York. Dieser stellt der damals 38-jährigen Fotografin die Frage, warum sie denn ein Foto von einer Unterbrechung mache. Dass das keine Unterbrechung sei, antwortet Schulze Eldowy, sondern eine Zangengeburt, genauer, dass das Kind mit einer Zange herausgerissen wurde. Croner, zum Zeitpunkt dieser Unterredung angeblich stark alkoholisiert, wirft der jungen Fotografin vor, er

⁶³ Vgl. Schulze Eldowy im Gespräch mit Dr. Jürgen Reiche, Leipzig 2015, ab Min. 32:35.

⁶⁴ S. Schulze Eldowy, 2016, Textanhang II, S. 52.

⁶⁵ S. Schulze Eldowy im Gespräch mit Dr. Jürgen Reiche 2015, ab Min. 34:49.

⁶⁶ Vgl. Schulze Eldowy, 2016, Textanhang II, S. 52-53.

hätte so ein Foto nicht gemacht, vergleicht es aber kurz darauf mit einem seiner bekanntesten Fotografien, auf der er Hiroshima kurz nach der Atombombenexplosion von einem Flugzeug aus festhält. Schulze Eldowy kommentiert diesen Vergleich mit den Worten: „Wir hatten Ähnliches fotografiert. Er aus der Ferne, ich aus der Nähe. Die Nähe wollte er nicht sehen.“⁶⁷

Diese Worte stammen aus Tagebuchnotizen der Künstlerin, die als Begleittexte zur Ausstellung *Halt die Ohren steif* dienen, die 2016 hätte stattfinden sollen, jedoch abgesagt wurde. In einem dieser Texte schildert sie neben besagtem Treffen mit Croner außerdem ausführlich die Bedingungen, unter denen das Bild der Zangengeburt entsteht. Ihre Anteilnahme am Leid der Frau ist dabei eindeutig: „Als ich die klaffende Wunde der Frau sah, deren Unterleib vom Herausreißen des Babys zerfetzt war, glaubte ich einer Kreuzigung beizuwohnen. Mit zitternden Händen drückte ich auf den Auslöser.“⁶⁸ Dass in diesem Moment ein Bild entsteht, das Jahre später zu einer der bekanntesten und am kontroversesten diskutierten Fotografien ihrer Serie wird, ahnt die Fotografin zu diesem Zeitpunkt nicht. Die im Kommentar zu Croners Äußerung angesprochene Nähe zum Geschehen ist ausschlaggebend in Ihrer Fotografie der Zangengeburt. Niemand zuvor hatte jemals eine Frau im Augenblick nach ihrer Niederkunft so nah und direkt fotografiert.⁶⁹ Die Konfrontation mit dieser Art der Darstellung von Weiblichkeit ist zu ihrer Zeit neuartig, hinterlässt jedoch auch Jahrzehnte nach der Aufnahme heute noch beim Zuschauer Bedrückung und Entsetzen.

3.3 Selbstdarstellung als Frau in *Waldo's Schatten*

Waldo's Schatten ist eine Bildserie bestehend aus zwölf Selbstportraits – Aktfotografien, die die Künstlerin 1990 in Essen aufnimmt. Im Jahr der Wiedervereinigung erhält die damals 36-jährige Künstlerin ein Stipendium vom Museum Folkwang in Essen und verbringt zwei Monate in der westdeutschen Stadt. Dort wohnt sie in einem lichtdurchfluteten Raum, „in dem die Schatten von den Bäume[n] draußen im Garten an den Wänden tanzten“⁷⁰, so berichtet sie selbst es im

⁶⁷ S. Schulze Eldowy, 2016, Textanhang II, S. 53.

⁶⁸ S. ebd.

⁶⁹ Vgl. Blume, Eugen: *Interieurs Deutscher Innerlichkeit: Gundula Schulze Eldowy*, in: Kat. Ausst. *Klopfezeichen. Kunst und Kultur der 80er Jahre in Deutschland. Wahnzimmer*, Museum der bildenden Künste Leipzig, Leipzig 2002, S. 82

⁷⁰ S. Schulze Eldowy im Interview mit Kirsten Mengewein, 2007, Textanhang I, S. 49.

Interview mit Kirsten Mengewein 2007. Mit Stativ und Selbstauslöser und ohne sich selbst überhaupt zu sehen nimmt sie eine Reihe spontaner Fotos auf, die sie anfangs wegen ihrer Unschärfe gar nicht ernst nimmt. Erst als ihr von verschiedenen Personen Begeisterung beim Betrachten der Selbstportraits zugesprochen wird, werden die Bilder aus *Waldo's Schatten* auch ausgestellt.^{71 72}

Erstmals beschäftigt Gundula Schulze Eldowy sich in diesen Bildern mit sich selbst und der „Entdeckung des eigenen erotischen Körpers“⁷³. Zuvor gibt es kaum ein Bild, das die Fotografin von sich selbst gemacht hätte. In *Waldo's Schatten* lässt sie sich mit Aktaufnahmen ihres eigenen Körpers erstmals fotografisch auf den „Prozeß der Selbstbefragung und Selbstfindung“⁷⁴ ein.

Die Bilder der Serie sind unterschiedlich aufgenommen, manche draußen, andere in besagtem Raum, bei einigen verwendet sie einen Spiegel, bei anderen den Selbstauslöser, bei wieder anderen beides. So ist das vierte Bild der Serie beispielsweise (Abb. 09) eine im Querformat aufgenommene Fotografie der Künstlerin, hockend auf einem Spiegel. Die Aufnahme zeigt die Spiegelung des Körpers aus der Untersicht sowie die Füße der Fotografin, die barfuß auf dem Spiegel steht. In der Spiegelung sieht der Betrachter den entblößten Schambereich, den Bauch, Brüste und Beine der Frau, nicht aber Schultern und Kopf, von den Armen sind lediglich die Ellbogen zu erkennen, die sie auf den Oberschenkeln abzustützen scheint. Die Stellung der Ellbogen lässt darauf schließen, dass sie die Kamera zwischen ihren Händen hält, um durch den Sucher sehen, fokussieren und auslösen zu können, und somit für dieses Foto also weder Stativ noch Selbstauslöser verwendet. Die Oberschenkel sind angewinkelt die Beine leicht gespreizt, was auf die hockende Haltung der Fotografin bei der Aufnahme dieser Fotografie schließen lässt. Die nackten Füße, die auf dem Spiegel stehen, bilden unscharf den Vordergrund des Fotos, das helle Sonnenlicht, das von hinten auf den Körper der Fotografin sowie auf den Spiegel fällt, lässt verwischte Spuren von Schmutz auf diesem erkennen, der ein Stück weit die Scham zu verbergen scheint. Die Schärfe

⁷¹ S. Schulze Eldowy im Interview mit Kirsten Mengewein, 2007, Textanhang I, S. 48-49.

⁷² Anmerkung: Dazu zählen die Kuratorinnen Ute Eskildsen und Friedegund Weidemann, wie sie ebenfalls im Gespräch mit Kirsten Mengewein an genannter Stelle berichtet.

⁷³ S. Weiermair, Peter: *Ins Wasser des Lebens*, in: Kat. Ausst. *Das weiche Fleisch kennt die Zeit noch nicht. Spinning on my heels*, Galerie Pankow, Berlin 1993, S. 10.

⁷⁴ S. Domröse, Bonn 1998, S. 224.

des Körpers in der Spiegelung wird hingegen durch den Lichteinfall intensiviert, sodass sogar feinste Härchen an den Beinen der Künstlerin zu erkennen sind.

Weiblichkeit, Sinnlichkeit und Erotik werden in diesem Bild durch das Spiel mit dem Licht und der Spiegelung auf eine ästhetische Weise miteinander verknüpft. Wirkt die Fotografie beim alleinigen Betrachten vorerst anonymisiert, da kein Gesicht zu sehen ist, kann dieser Eindruck jedoch bei Berücksichtigung des Bildes im Kontext der Gesamtserie revidiert werden, da die Fotografin ihr Gesicht beispielsweise schon im nächsten Bild in einer direkten Nahaufnahme zeigt. Schamhaftigkeit oder der Wunsch unerkannt zu bleiben, scheinen also bei den Fotografien aus *Waldo's Schatten* kein Thema zu sein.

Auch in Abb. 10, der achten Fotografie der Serie, lässt sich das Gesicht erahnen. Es handelt sich um eine Aufnahme für die Gundula Schulze Eldowy ein Stativ benutzt, welches ebenso wie ihr nackter Körper von einem Spiegel reflektiert wird, der auch hier als gestalterisches Mittel verwendet wird. Ebenso wie in Abb. 09 fällt auch in diesem Portrait ein helles, natürliches Licht von hinten auf den Körper der Fotografin, das Stativ und den Spiegel, was zu Schattenmustern führt, die sich sowohl auf dem Körper als auch auf dem Spiegel abzeichnen. In dieser Abbildung steht die junge Frau zwischen Stativ und Spiegel. Es sind also Teile ihres Körpers, besonders herausstechend ihr rechter Arm, die Hand sowie ihre rechte Brust im Vordergrund direkt vor der Kamera platziert, im Hintergrund wieder die Spiegelung des nackten Körpers diesmal in einer leicht gebeugten und verdrehten Haltung. Den Körper dreht sie seitlich vom Spiegel weg, sodass Gesäß und Oberschenkel in der Spiegelung dem Betrachter zugewandt sind, den Kopf hält sie jedoch aufrecht in den Spiegel schauend. Er liegt im Schatten, sodass keine genauen Gesichtszüge erkennbar sind.

Ganz anders im vorletzten Bild der Serie (Abb. 11). Bei dieser Fotografie liegt Gundula Schulze Eldowy auf einem dunklen Fußboden. Ihr Körper ist halb im Schatten, halb durch ein Fenster vom Sonnenlicht angeschieden, das Gesicht jedoch liegt komplett in der Sonne, die Fotografin hat die Augen geschlossen, das ganze Gesicht wirkt vollkommen entspannt und strahlt eine starke Ruhe aus. Das Fenster ist durch rasterförmige Schatten der Rahmung erkennbar, die sich leicht verzogen auf dem Boden und dem Körper der Künstlerin abzeichnen. Außerdem ist wieder das Stativ erkennbar, diesmal durch seinen deutlichen Schlagschatten. Offensichtlich steht es zwischen dem Fenster und der Fotografierten. Die Haltung des nackten liegenden Körpers ist wieder etwas unnatürlich. Betrachtet man nur das Gesicht, könnte man meinen die Frau

schliefe. Die Arme hat sie allerdings über den Kopf ausgestreckt und der Oberkörper scheint leicht nach hinten gedreht zu sein. Zwar wirken Arme und Oberkörper dadurch keineswegs angespannt, jedoch scheint diese Position zum Schlafen ungünstig zu sein. Die Beine sind leicht angewinkelt und liegen eng beieinander, was wiederum zum Eindruck einer schlafenden Person passen könnte. Alles in allem wirkt die Haltung der Künstlerin sehr gelöst. Es sind keinerlei Anzeichen von Anspannung oder Kraftaufwand erkennbar. Dadurch strahlt sie auf dieser Fotografie eine tiefe Gelassenheit aus.

Bei genauerem Hinsehen fällt ein überraschendes Detail auf. Neben dem schwarzen Schlagschatten des Stativs ist ein weiterer, deutlich hellerer Schatten auf dem Boden des Raumes sichtbar. Es ist trotz der hellen Konturen deutlich zu erkennen, dass es sich dabei um die Umrisse einer Person handelt, die durch den Sucher der Kamera zu blicken scheint. Da nichts darüber bekannt ist, dass Gundula Schulze Eldowys bei den Aufnahmen für *Waldo's Schatten* Unterstützung durch eine andere Person hatte und sie das Verwenden von Selbstauslösern im Interview mit Kirsten Mengewein deutlich beschreibt⁷⁵, ist davon auszugehen, dass es sich um den Schatten der Fotografin selbst in dem Moment des Auslösens und somit um eine Form der Doppelbelichtung handelt.

Das Spiel mit Licht und Schatten sowie das Experimentieren mit Doppelbelichtungen und wechselnder Tiefenschärfe als künstlerische Gestaltungsmittel⁷⁶ in der Serie *Waldo's Schatten* sind, verglichen mit den in der DDR entstandenen Bildserien, neue Elemente in der Fotografie Gundula Schulze Eldowys. Sie beginnt mit dieser erstmals im Westen aufgenommenen Serie, die „Natur des Lichts“ zu erforschen, das Eigenleben dieses Lichts und der Farben, die es erzeugt.⁷⁷ Dabei werden die eben genannten künstlerisch-technischen Gestaltungsmittel, Spiegelung, Doppelbelichtung, Tiefenschärfe etc., die dadurch entstehenden Doppel- und Dreifachwirkungen in einer Komposition mit ungewöhnlichen und sich ständig verändernden Körperhaltungen und Perspektiven, zur wesentlichen Thematik dieser Bilder.⁷⁸ „Im grenzenlosen Raum schweben Oben und Unten, Außen und Innen, Körper und Schatten als Teile eines

⁷⁵ Vgl. Schulze Eldowys im Interview mit Kirsten Mengewein, Textanhang I, S. 48.

⁷⁶ Vgl. Weidemann, Friedegund: *Die Photographin Gundula Schulze*, in: Kat. Ausst. *Waldo's Schatten. Photographien aus dem Jahre 1990*, Staatliche Museen Berlin, Berlin 1991, S. 6.

⁷⁷ Vgl. Schulze Eldowys im Interview mit Kirsten Mengewein, Textanhang I, S. 48.

⁷⁸ Vgl. Weidemann, Berlin 1991, S. 6.

kosmischen Ganzen, ihr Rhythmus ist der Fluß der Bewegung.“⁷⁹, schreibt die Kuratorin Friedegund Weidemann in einem kurzen Text einleitend über die Fotografien im Ausstellungskatalog zu *Waldo's Schatten* 1991.

Wie sie dem Licht immer folgt, von Berlin ins hellere, malerische Dresden, von dort mit Zwischenstopp in Essen nach New York, wo das Licht noch heller ist und schließlich nach Ägypten, wo sich die Intensität des Lichts noch einmal steigert, beschreibt Gundula Schulze Eldowy 2011 eindrücklich im Interview mit Carsten Tesch vom Mitteldeutschen Rundfunk.⁸⁰ Das Licht – laut der Fotografin arabisch beziehungsweise ägyptisch „el dowy“⁸¹ – wird für die Fotografin, Lichtkünstlerin, also so prägend, dass sie sich in der Zeit zwischen 1993 und 2000, damals wohnhaft und fotografisch tätig in Ägypten, nahe der Cheopspyramide, dieses Licht – el dowy – an ihren Namen anfügt und sich fortan Gundula Schulze Eldowy nennt.⁸²

Auch das Element der Spiegelung soll bei *Waldo's Schatten* nicht das letzte Mal Teil ihrer künstlerischen Arbeit bleiben. In New York und später in Ägypten werden Spiegelungen, Mehrfachbelichtung und Überblendung ihre „Auseinandersetzung um die Fragen der individuellen Wahrnehmung unserer Lebensrealität“⁸³ künstlerisch bereichern.

Dass sie mit dieser Serie beginnt „unbewusste Fotografie“⁸⁴ zu betreiben, ist von ihr zum Zeitpunkt der Aufnahme nicht beabsichtigt und doch soll diese kleine Serie der Beginn einer Entwicklung hin zum intuitiven Zugang, zur unbewussten und unterbewussten Fotografie der Künstlerin werden. Wie wichtig das Unterbewusstsein für die Künstlerin rückblickend allerdings auch schon in ihrer DDR-Zeit ist, wird nicht nur im bereits genannten Podiumsgespräch mit Dr. Reiche deutlich, auch gegenüber Carsten Tesch berichtet sie 2011 in der Radiosendung *MDR Figaro trifft...*: „Das verrückte ist, dass das Unterbewusstsein eine mathematische Genauigkeit hat. Ich behaupte sogar, eine größere Genauigkeit als unser Bewusstsein. Ich bin ein intuitiver

⁷⁹ S. ebd.

⁸⁰ Vgl. Schulze Eldowy im Interview mit Carsten Tesch, 2011, ab Min. 28:14.

⁸¹ Vgl. Schulze Eldowy, Gundula im Interview mit Evelin Frerk vom Humanistischen Pressedienst (hpd), in: *Der Baum der Verwandlung blüht ewig*, [9. 11. 2009], <http://hpd.de/node/8180>, (Stand: 13.06.16).

⁸² Vgl. ebd.

⁸³ S. Domröse, Bonn 1998, S. 224.

⁸⁴ S. Schulze Eldowy im Interview mit Kirsten Mengewein, 2007, Textanhang I, S. 49.

Mensch, ich wusste überhaupt nichts, ich hab einfach nur nach meinen Erfahrungen gehandelt, spontan, intuitiv.“⁸⁵

4. Werkeinordnung und Vergleich von Gundula Schulze Eldowys Frauenbildern

Von dieser, im vorangegangenen Zitat beschriebenen, weiblichen Intuition lässt sich Gundula Schulze Eldowoy von Beginn ihrer Schaffenszeit an lenken. Die Intuition ist allerdings nicht ihr einziger roter Faden zur Orientierung. Sie spricht immer wieder von den drei großen „Is“, die sie rückblickend immer begleitet haben. Neben der Intuition sind damit die Inspiration und die Improvisation gemeint. Inwiefern diese drei „Is“ ihre Fotografien von denen ihrer Fotografen-Kollegen und –Kolleginnen in der DDR unterscheiden, wie sie sich bewusst von diesen abgrenzt und welche Inspirationen insbesondere von Übersee, den USA, in ihre Arbeiten einfließen, soll im Folgenden untersucht werden.

4.1 Die Abgrenzung zu DDR-Kollegen

Mit Fotografien, die sich der Darstellung von Frauen befassen, ist Gundula Schulze Eldowoy in der DDR sicherlich nicht allein. Auch ist sie bei weitem nicht die einzige Frau im Fotografie-Geschehen der späten DDR-Jahre, wenn auch die Subkultur stark von männlichen Protagonisten dominiert wird. Kolleginnen wie Tina Bara, Gabriele Stötzer oder Sibylle Bergemann sind nur drei von etlichen DDR-Fotografinnen, die auf unterschiedlichste Weise in ihren Werken unter anderem den weiblichen Körper im fotografischen Bild festhalten. Sie alle finden verschiedene Wege und Mittel der Darstellung und haben unterschiedliche Beweggründe für ihre Bilder, auf die an dieser Stelle nicht intensiver eingegangen werden kann. Gundula Schulze Eldowoy jedoch hat nur wenige Schnittstellen mit den meisten ihrer Kolleginnen und Kollegen. Sie arbeitet für sich, im Selbstauftrag, wie sie sagt⁸⁶ und lässt sich wenig von den Fotografien anderer beeinflussen. Im Interview mit Kirsten Mengewein 2007 erzählt sie, dass sie in jeglichen Medien der DDR nie vertreten gewesen sei. Die Hauptursache dafür liege darin, dass sie in der DDR offiziell als subversive Künstlerin gelte und sich daher keiner traue, ihre Fotografien zu publizieren, wohingegen ihre Ausstellungen stets gut besucht

⁸⁵ S. Schulze Eldowoy im Interview mit Carsten Tesch, 2011, ab Min. 11:36.

⁸⁶ Vgl. Schulze Eldowoy im Interview mit Kirsten Mengewein, 2007, Textanhang I, S. 50.

sein. „In der DDR gab es einen Buschfunk, der fantastisch funktionierte.“⁸⁷ berichtet sie. Andere Fotografinnen wie etwa Sibylle Bergemann, mit der Schulze Eldowy in der aus dem Interview resultierenden Diplomarbeit Mengeweins verglichen wird, fotografieren für die Presse, werden viel publiziert und stellen dafür weniger aus.⁸⁸ Im Vergleich mit der 13 Jahre älteren Bergemann sieht Schulze Eldowy selbst allerdings hauptsächlich gravierende Unterschiede. Neben der Tatsache, dass Bergemann im großen Gegensatz zu ihr selbst mit den SED-Funktionären „ganz gut [...] ausgekommen“⁸⁹ sei, sieht sie in deren Bildern etwas Märchenhaftes und stellt dies als Kontrast zu ihren Fotografien dar, die die angepassten Bürger, unter die sie auch Bergemann zählt, mit ihrer Direktheit aus der Fassung bringen.⁹⁰ Von Märchen keine Spur. Die Frauen, die Bergemann im Presse- und Medienauftrag fotografiert, sind häufig Schauspielerinnen, Sängerinnen oder andere Prominente.

Im direkten Vergleich der Frauenbilder beider Künstlerinnen wirken Bergemanns Fotografien daher häufiger inszeniert. Dass die Modelle Bergemanns beispielsweise nicht lachen dürfen um damit Kritik am Staat auszuüben, beschreibt Kirsten Mengewein in besagter Diplomarbeit,⁹¹ was die Annahme der Inszenierung bekräftigt. Abb. 12, eine Fotografie Bergemanns aus dem Jahr 1974, zeigt ein Dreiviertelportrait der Schauspielerin Katharina Thalbach im Alter von 20 Jahren. Die junge Frau sitzt auf einem Ledersofa oder -sessel, aufrecht, die Hände auf dem Schoß gefaltet. Sie ist elegant gekleidet, trägt eine Halskette und ein Abendkleid und blickt den Betrachter ernst und mit erstarrter Miene direkt an. Blick und Haltung der Schauspielerin wirken affektiert und unnatürlich kühl. Vergleicht man dieses Bild nun mit der Farbfotografie in Abb. 13, einer Aufnahme Gundula Schulze Eldowys aus der Serie *Der große und der kleine Schritt*, werden die angesprochenen Unterscheidungsmerkmale eindeutig. Die junge Frau bei Schulze Eldowy ist ebenfalls in Abendgarderobe gekleidet, trägt viel Schmuck und ist zudem stark geschminkt. Ihr Blick geht jedoch in die Ferne, verliert sich dort. Die Körperhaltung ist leicht gebeugt, sie nimmt keine Pose ein. Die Frau scheint offensichtlich nicht zu realisieren, dass in

⁸⁷ S. ebd.

⁸⁸ Vgl. ebd.

⁸⁹ S. ebd.

⁹⁰ Vgl. ebd. S. 51.

⁹¹ Vgl. Mengewein, Kirsten: *Ein anderer Blick? Die Fotografie von Sibylle Bergemann und Gundula Schulze-Eldowy in der DDR und im wiedervereinigten Deutschland in einer vergleichenden Analyse*, Dipl. Arbeit, Hildesheim 2007, S.43.

diesem Moment ein Foto von ihr aufgenommen wird. Und das wiederum scheint der ausschlaggebende Gegensatz zu Bergemanns Foto: Ist die Bildthematik zwar ähnlich – eine junge, attraktive, elegant gekleidete Frau im Vordergrund, so sprechen sie doch völlig unterschiedliche Bildsprachen. Schulze Eldowoy fotografiert eine bereits gegebene Situation, sie improvisiert gewissermaßen, hält die Situation so fest wie sie tatsächlich stattfindet, während Bergemann eine Situation künstlich erstellt, inszeniert und diese dann fotografisch festhält, um eine bestimmte Bildaussage zu treffen. Von diesen arrangierten Bildaussagen distanziert sich Schulze Eldowoy. „Ich bringe keine gemachten oder ausgedachten Bilder, [...] alles bleibt wie es ist – ohne eine Veränderung. Ich bringe den Moment auf den Punkt.“⁹² so zitiert sie passend Eugen Blume im Katalog zur Doppelausstellung *Klopfzeichen*, Leipzig 2002.

Viele ihrer Arbeiten habe sie lange Zeit selbst vor den besten Kollegen geheim gehalten, was dazu führte, dass bei Ausstellungen das Erschrecken über ihre schonungslosen Bilder noch gesteigert wurde, da keiner mit solchen Fotografien gerechnet habe.⁹³ Schulze Eldowoy bleibt unter den vielen Fotografen in der DDR-Szene also immer eine Einzelgängerin. Auf die Frage Carsten Teschs hin, ob sie die Arbeit ihrer Kollegen in jener Zeit wahrgenommen habe und ob diese eine Rolle für sie gespielt haben, antwortet Schulze Eldowoy schlicht: „Es hat überhaupt keine Rolle gespielt.“⁹⁴ Weiter berichtet sie, es sei zwar wichtig, dass die Kollegen in der subkulturellen Szene untereinander verbündet waren und sich ausgetauscht haben, aber ihre Art, die Welt zu sehen, sei so radikal und so erschütternd gewesen, dass selbst die Funktionäre ergriffen waren.⁹⁵

4.2 Einflüsse aus den USA

Was im Gegensatz zu den DDR-Künstlerkollegen für die Fotografie Schulze Eldowoy sehr wohl eine Rolle spielt, sind Inspirationsquellen aus Amerika. Zuallererst sei hierbei Robert Frank genannt, den sie in zahllosen Texten und Interviews als ihren „einzigen Lichtblick“⁹⁶ in der DDR beschreibt, der sie immer verstanden und als seinesgleichen

⁹² S. Blume, Eugen, Leipzig 2002, S. 82.

⁹³ Vgl. Schulze Eldowoy im Interview mit Carsten Tesch, 2011, ab Min. 31:44.

⁹⁴ S. ebd., ab Min. 32:50.

⁹⁵ S. ebd.

⁹⁶ S. ebd., ab Min. 38:19.

behandelt habe und mit dem sie heute eine jahrzehntelange Freundschaft verbindet.⁹⁷ Aber auch Paul Strand, in dessen Retrospektive sie 1977 zufällig gerät, beeindruckt sie zutiefst. Beim Verlassen der genannten Ausstellung sei ihr klar gewesen, sie sei nun eine Fotografin geworden.⁹⁸ Diese Ausstellung ist es auch, die die Berührung mit einer weiblichen Kollegin aus dem fernen Amerika zustande kommen lässt, mit der sie heute in der Literatur gerne verglichen wird. Bei der Literaturrecherche über die Fotografie amerikanischer Fotokünstler ihrer Zeit stößt sie in der Berliner Stadtbibliothek auf einen Katalog von Diane Arbus.

Dazu, ob die Fotografien Diane Arbus' einen direkten Einfluss auf die Entstehung Schulze Eldowys Bildserien haben, äußert sie sich selten. Interessant ist jedoch, dass sie den Beginn ihrer fotografischen schwarz-weiß Bildserien *Berlin. In einer Hundenacht, Arbeit, Aktportraits, Straßenschild* und *Der Wind füllt sich mit Wasser* auf dasselbe Jahr wie den Besuch der Paul Strand-Retrospektive und die darauffolgende Auseinandersetzung mit dem Bildwerk Diane Arbus', nämlich 1977, datiert. Vergleicht man Motivik und Bildsprache beider Künstlerinnen miteinander, lassen sich sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede feststellen. Das Werk von Diane Arbus besteht überwiegend aus Fotografien von Randgruppen. Sie fotografiert Transvestiten, Kleinwüchsige, übermäßig große Menschen, Nudisten und Menschen mit Behinderungen. In den frühen Schwarz-Weiß-Serien Schulze Eldowys ist die Motivik gewissermaßen ähnlich. Auch die junge Ost-Berlinerin portraitiert Menschen in ihrer Umgebung, die nicht ins Raster der Gesellschaft zu passen scheinen.

Die Auseinandersetzung mit der Weiblichkeit, ausgelebt von männlichen Modellen in Form von Transvestitismus wird auch bei ihr thematisiert. Abb. 14 und Abb. 15 sind zwei Fotografien, die in völlig unterschiedlichen Kulturen und gesellschaftlichen Umständen entstehen, es trennen sie zudem mindestens sieben Jahre. Trotzdem können sie in einem gemeinsamen Kontext gesehen werden und weisen Gemeinsamkeiten auf. Die um 1970 datierte Fotografie Diane Arbus' eines *Hermaphrodit[s] mit Hund in einem Karnevals-Wagen*⁹⁹ zeigt einen Transvestiten, der in einer Art Tänzerkostüm an einem Tisch sitzt. Das Kostüm besteht lediglich aus einem

⁹⁷ Vgl. Schulze Eldowy im Gespräch mit Dr. Jürgen Reiche, Leipzig 2015, ab Min. 21:40.

⁹⁸ Vgl. ebd., ab Min. 16:30.

⁹⁹ Anmerkung: zur Übersetzung des englischen Originaltitels: s. <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/tuberlin-b5540b7cd421b9544ed64b8bd2eba524b943479b>, (Stand: 13.06.16).

paillettenbesetzten Bustier sowie einer dazu passenden Unterhose. Er ist – wie auch das Modell in Schulze Eldowys Fotografie – stark geschminkt, trägt außerdem eine Halskette, große Ohrringe und offensichtlich eine Perücke. Die Fingernägel beider Transvestiten sind lackiert und beide posieren bewusst für die Aufnahme. Optisch ähnelt Arbus' *Hermaphrodit* dem scheinbar etwas jüngeren Transvestiten in Gundula Schulze Eldowys Fotografie aus der Serie *Aktportraits* auch durch die etwas stämmige Figur, durch die die jeweilige Bekleidung zu klein wirkt. Schulze Eldowys Modell trägt ebenfalls nur Unterwäsche, die es mit Nylonstrümpfen und Strapsen kombiniert, allerdings steht der Transvestit in ihrem Bild vor einem Hintergrund, der ein Wohnzimmer als Ort der Aufnahme vermuten lässt. Er hält eine Zigarette zwischen den Fingern der linken Hand, legt den Kopf leicht schräg und blickt den Betrachter ein wenig provokant an. Auch Arbus' Modell sieht mit einem etwas süffisanten Lächeln in die Kamera.

Ob die Transgender-Fotografien Diane Arbus' als direktes Vorbild für Schulze Eldowys Fotografie eines Mannes, der seine Weiblichkeit auszuleben scheint, dienen, lässt sich nicht mit Genauigkeit bestimmen. Dass es Transvestiten in den USA wie auch in der DDR gibt und dass diese in den siebziger Jahren beginnen, ihre Neigungen öffentlich kundzutun, ist bekannt. Auch dass sie von Öffentlichkeit und Gesellschaft beider Kulturen selten anerkannt oder akzeptiert werden, ist unstrittig. Damit passen sie optimal in die übergreifende Bildthematik beider Fotografinnen. Stellt man jedoch die einzelnen Fotografien in den Zusammenhang mit dem jeweiligen Gesamtwerk, werden auch Unterschiede deutlich. Fokussiert Arbus ihre Werke fast ausschließlich auf Abbildungen von Extremen, Randgruppen und von der Allgemeinheit sonst häufig als minderwertig betrachteten Modellen, vermitteln Schulze Eldowys Bilder häufiger ein Bild von Normalität und Alltag. Dass sie ebenfalls Randgruppen fotografiert, hängt hauptsächlich damit zusammen, dass sie mitten unter ihnen lebt. Was sie zeigt sind ihre Nachbarn, die einfachen Menschen in ihrer Umgebung, Frauen, Familien, Alte, Kranke, Einsame. Als direktes Vorbild für Gundula Schulze Eldowoy kann Diane Arbus also nicht gesehen werden. Dass eine Inspiration von ihren Bildern ausging, ist jedoch unverkennbar.

Diese Inspiration aus Arbus' Bildern ist laut eigener Aussage eine Mythologie, die Schulze Eldowoy heutzutage auch in ihren eigenen Bildern zu entdecken glaubt.¹⁰⁰ Sie ist davon überzeugt, die bereits 1972 verstorbene Amerikanerin habe etwas

¹⁰⁰ Vgl. Schulze Eldowoy im Gespräch mit Dr. Jürgen Reiche, Leipzig 2015, ab Min. 17:26.

Grundsätzliches verstanden „an der menschlichen Kreatur, am kollektiven Unterbewusstsein, das oft in [...] Rationale[m] untergeht.“ Das Unterbewusstsein, welches hier wieder zur Sprache kommt, führt sie später in selbiger Unterhaltung erneut auf die Weiblichkeit zurück. In diesem Gespräch äußert sie die bereits einleitend zitierte Meinung, dass „Frauen [...] einen viel tieferen Zugang zum Unterbewusstsein haben.“¹⁰¹

4.3 Die drei großen „Is“

Das Unterbewusstsein und der Zugang dazu haben für sie also eine weibliche Konnotation. Dass diese unter anderem durch drei elementare und bereits angerissene Leitbegriffe unterstützt wird, bekräftigt sie ebenfalls bei der Ausstellungseröffnung 2015. Gemeint sind die Begrifflichkeiten Intuition, Inspiration und Improvisation, von denen die Fotografin zusammenfassend als die drei großen „Is“ in ihrem Leben spricht.¹⁰²

Ihre eigene Wahrnehmung als Frau spielt für Schulze Eldowy eine elementare Rolle. Im Zusammenhang mit den drei großen „Is“ spricht sie häufig auch vom „weiblichen Geist“.¹⁰³ Dieser leitet und begleitet sie auf der Reise durch ihr eigenes Leben immer wieder an neue Orte, zu neuen Menschen und damit zu neuen künstlerischen Erfahrungen und prägt ihren Blick auf die Welt.¹⁰⁴

Vom Feminismus und davon als feministische Künstlerin bezeichnet zu werden distanziert sich die gebürtige Erfurterin allerdings vehement. Der weibliche Geist habe nichts mit Feminismus zu tun, sagt sie und geht sogar so weit, den Feminismus als „die Beherrschung der Frauen durch einen männlichen Geist, bei dem sie allmählich selbst zu Männern werden“¹⁰⁵ zu bezeichnen. Sie selbst wolle ihre Weiblichkeit behalten schreibt sie in einem Auszug über den weiblichen Geist in ihrer Erzählung *Tänzerflügel*.¹⁰⁶

¹⁰¹ S. Schulze Eldowy im Gespräch mit Dr. Jürgen Reiche, Leipzig 2015, ab Min. 18:15.

¹⁰² Vgl. ebd, ab Min. 13:20.

¹⁰³ Vgl. Schulze Eldowy, Gundula, z.B.: *Tänzerflügel – Die verlorene Geschichte*, 2013, Textanhang III: *Auszug aus der Erzählung Tänzerflügel 2013*, S. 54 oder im Interview mit Jana Duda 2013, Textanhang IV: *Auszug aus einem Interview geführt von Jana Duda 2013*, S. 55.

¹⁰⁴ Vgl. Schulze Eldowy im Gespräch mit Dr. Jürgen Reiche, Leipzig 2015, ab Min. 13:20.

¹⁰⁵ S. Schulze Eldowy, *Tänzerflügel* 2013, Textanhang III, S. 54.

¹⁰⁶ Vgl. ebd.

In einem schriftlichen Interview mit der Kuratorin Jana Duda 2013 kommt sie ebenfalls auf den weiblichen Geist zu sprechen. Sie sehe nicht die Oberfläche, sondern den Geist, der dahinter steckt, schreibt sie hier und betont dabei, dass man dies von Frauen nicht gewöhnt sei. Der weibliche Geist habe eine ganz andere Qualität, als der männliche Geist, habe etwas mit Nähe, Anfassen, Liebe und Berühren zu tun. Sie sei ein philosophischer Mensch erzählt sie und vergleicht sich in dieser Hinsicht selbst mit Diane Arbus,¹⁰⁷ was hinsichtlich ihrer Bilder selten geschieht. Die Philosophie ihres Schaffens ist auf den ersten Blick nicht leicht verständlich und auch bei intensiverer Betrachtung des Werks der Künstlerin lassen sich kaum handfeste Merkmale eines „weiblichen Geists“ in ihren Bildern erkennen. Und doch wird deutlich, hört man die Fotografin über ihren intuitiven Zugang zum Unterbewusstsein sprechen, was sie damit meint. Gundula Schulze Eldowy zeigt in ihren Bildern jedem das, was sie selbst bei der Aufnahme empfindet. Sie transportiert Emotionen und Gefühle der erlebten Situationen und ist in den fotografierten Szenen nicht nur Betrachterin und Dokumentaristin, sondern Teil des Moments, der Geschichte, eben Teil des Geschehens, das sie fotografiert.¹⁰⁸ Sie kennt die Menschen, die sie fotografiert, kennt deren Namen, deren Erzählungen, deren Leben. Dadurch geht eine Distanz verloren, die man häufig beim Betrachten von Fotografien verspürt. Wie bereits bei der Zangengeburt angesprochen, wird in beinahe all ihren Bildern eine Nähe übermittelt, die entsteht, weil die Fotografin selbst diese Nähe zu ihren Modellen sucht. Sie geht ganz dicht an die Menschen heran, begleitet sie in den emotional schwierigsten Situationen, wie etwa in den Bildern von Tamerlan deutlich wird, und überträgt diese Nähe auf den Betrachter.

Gundula Schulze Eldowy lässt sich sowohl zu DDR-Zeiten, als auch noch heute stets von ihren drei großen „Is“ lenken. Sie lässt sich von allem inspirieren, was sie umgibt, sicherlich auch von anderen Künstlern, wie am Beispiel Diane Arbus erläutert wurde. Sie improvisiert, stellte keine Staffagen auf oder positioniert Menschen in eine gewünschte Haltung um eine bestimmte Bildaussage zu treffen. Und alles was sie fotografiert, passiert ohne einen bewussten Plan. Intuitiv. Dies ist allenfalls das wichtigste, maßgeblichste, das größte der drei „Is“ im Leben Gundula Schulze Eldowys.

¹⁰⁷ Vgl. Schulze Eldowy im Interview mit Jana Duda, 2013, Textanhang IV, S. 55.

¹⁰⁸ Vgl. Schulze Eldowy, Gundula: *Am fortgewehten Ort. Berliner Geschichten*, Leipzig 2011, S. 121.

5. Abschließende Bemerkung

„Niemand steigt zweimal in denselben Fluss. Der Fluss bewegt sich und wir auch. Und wer immer den Versuch macht, diesen Fluss anhalten zu wollen, der scheitert.“¹⁰⁹

Gundula Schulze Eldowy ist eine Frau, die diesen Fluss des Lebens zu einem Leitmotiv in ihren Fotografien macht und die, von der stetigen Veränderung der Menschen im Laufe der Zeit inspiriert, Situationen und Momente in ihrer unmittelbaren Umgebung ebenso wie auch ihre persönliche Wandelbarkeit in eindrucksvollen Fotografien einfängt. Die Flussmetapher ist für sie dabei grundlegend und wird immer wieder von ihr verwendet, wenn sie über die Aussagekraft ihrer Bilder spricht.¹¹⁰

In der DDR-Fotografie gilt sie als das „Enfant terrible“¹¹¹, weil sie sich nicht scheut, den DDR-Alltag in einer Weise zu zeigen, die nicht nur die gesellschaftspolitischen Umstände des sozialistischen Staates kritisiert, sondern die mit ihrer unmittelbaren Nähe viele Menschen verstört, erschreckt und betroffen macht. Auffallend deutlich wird diese Nähe in ihren Frauenbildern.

Die Einschränkungen durch die sozialistischen Machthaber spielen bei der Entstehung ihres Frühwerks in der DDR eine erhebliche Rolle. Zuletzt wird sie sogar von der Staatssicherheit verdächtigt eine CIA-Agentin zu sein.¹¹² Beim Betrachten ihrer Bilder wird jedoch deutlich, dass sie dennoch das fotografiert, was sie persönlich am meisten betrifft: Ihr Umfeld, ihre Nachbarn, ihre Heimat. Und das in einer Art wie es kaum andere Künstler(innen) zu ihrer Zeit getan haben, was sie nach wie vor zu einer der kontroversesten und bedeutendsten Fotografinnen ihrer Zeit macht.¹¹³

Bereits zur Zeit der Entstehung ihrer Bilder sind die Reaktionen ihrer Mitmenschen oft harsch und feindselig. „Warum musst du denn diese schrecklichen Bilder machen?“¹¹⁴ wird sie von einigen gefragt. Andere werden regelrecht böse und

¹⁰⁹ S. Schulze Eldowy im Interview mit Evelin Frerk, Berlin 2009.

¹¹⁰ Vgl. Schulze Eldowy im Interview mit Evelin Frerk, Berlin 2009.

¹¹¹ Meyer, Kathrin: *Gundula Schulze Eldowy* in: Kat. Ausst. und jetzt. *Künstlerinnen in der DDR*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009, S. 98.

¹¹² Anmerkung: Schulze Eldowy berichtet davon beispielsweise bei Dr. Jürgen Reiche 2015, ab Min. 26:00 und Carsten Tesch 2011, ab Min. 38:17.

¹¹³ Vgl. Domröse, Bonn 1998, S. 224.

¹¹⁴ S. Schulze Eldowy im Interview mit Evelin Frerk, Berlin 2009.

verstehen ihre Bilder als eine Art Kriegserklärung.¹¹⁵ Der Grund für den umstrittenen Ruf und die geteilten Reaktionen auf ihre Kunst liegt in der Brutalität ihrer Bilder, der ungeschönten Darstellung eines Alltags, der in dieser Weise vorher nicht gezeigt und von der SED-Regierung schon gleich völlig ausgeklammert wird. „Bei ihr sind die Alten alt, die Elenden elend, die Einsamen einsam [...] und auch die Kulissen ihrer Aufnahmen zeigen überall Spuren des Verfalls.“¹¹⁶, so schreibt der Kurator und Kunsthistoriker Ulrich Domröse 1998 über Schulze Eldowys Bilder.

Die Konfrontation mit dem Thema Weiblichkeit – sei es in Form einer nackten alten Frau mit amputierten Beinen, dem unverblühten und ungehinderten Blick auf die blutüberströmten Genitalien einer soeben Mutter gewordenen Frau, experimentellen Selbstportraits, wie in *Waldo's Schatten*, oder einem Mann, der seine weibliche Seite entdeckt und diese ungeniert zur Schau trägt – sind revolutionär und einzigartig. Sie heben sich durch ihre Distanzlosigkeit sowohl von sämtlichen Fotografenkollegen ihrer Zeit als auch innerhalb Schulze Eldowys Gesamtwerk als eindrucklichste Bilder ab.

Als sie 1972, 18-jährig, Berlin zu ihrer Wahlheimat macht, beginnt eine Zeit, in der sich ein junges, unbekümmertes Mädchen zu einer starken, entschlossenen Frau, einer talentierten, aufstrebenden Fotografin, einer einzigartigen Künstlerin entwickelt. Das unbekümmerte Mädchen geht jedoch bei dieser Entwicklung keineswegs verloren. In Interviews mit Gundula Schulze Eldowoy ist noch heute deutlich zu spüren, dass sie ihre kindliche Neugierde und die Unbekümmertheit aus ihrer Berliner „Anfangszeit“ nie verloren hat.

Schulze Eldowys Beitrag für die Kunstgeschichte sind nunmehr Bilder, die eine Zeit mit ihren Orten, Menschen und Situationen zeigen, die es nicht mehr gibt. Sie liegt in der Vergangenheit, fortgetragen vom Fluss des Lebens. „Das Leben an und für sich ist ein Fluss, es ist eine Illusion, es anhalten zu wollen, das weiß ich ja auch als Fotografin: Wir können den Fluss nicht anhalten, das einzig Bleibende ist das Bewegliche.“¹¹⁷, so die Künstlerin. Und doch machen es ihre Fotografien möglich, sei es nur für den Moment des Betrachtens, sich in diese Zeit zurückzusetzen.

¹¹⁵ Vgl. Schulze Eldowoy im Interview mit Evelin Frerk, Berlin 2009.

¹¹⁶ Vgl. Domröse, Berlin 1998, S. 32

¹¹⁷ S. Schulze Eldowoy im Interview mit Evelin Frerk, Berlin 2009.

6. Bildanhang



Abb. 01

Horst Sakulowski: *Portrait nach dem Dienst*, 1976

Öl auf Hartfaser

Maße: 69 x 93 cm

Bildnachweis: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dresden-4c4db019fc072c7ed9672d439aaf76ad261cb388>, letzte Sichtung: 10.06.16



Abb. 02

Doris Ziegler: *Frauen in der Spinnerei*, 1978/79

Öl auf Hartfaser

Maße: 192 x 142 cm

Bildnachweis: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dresden-5922b776a64d3868354574703bb22f27ebc5990c>, letzte Sichtung: 10.06.16

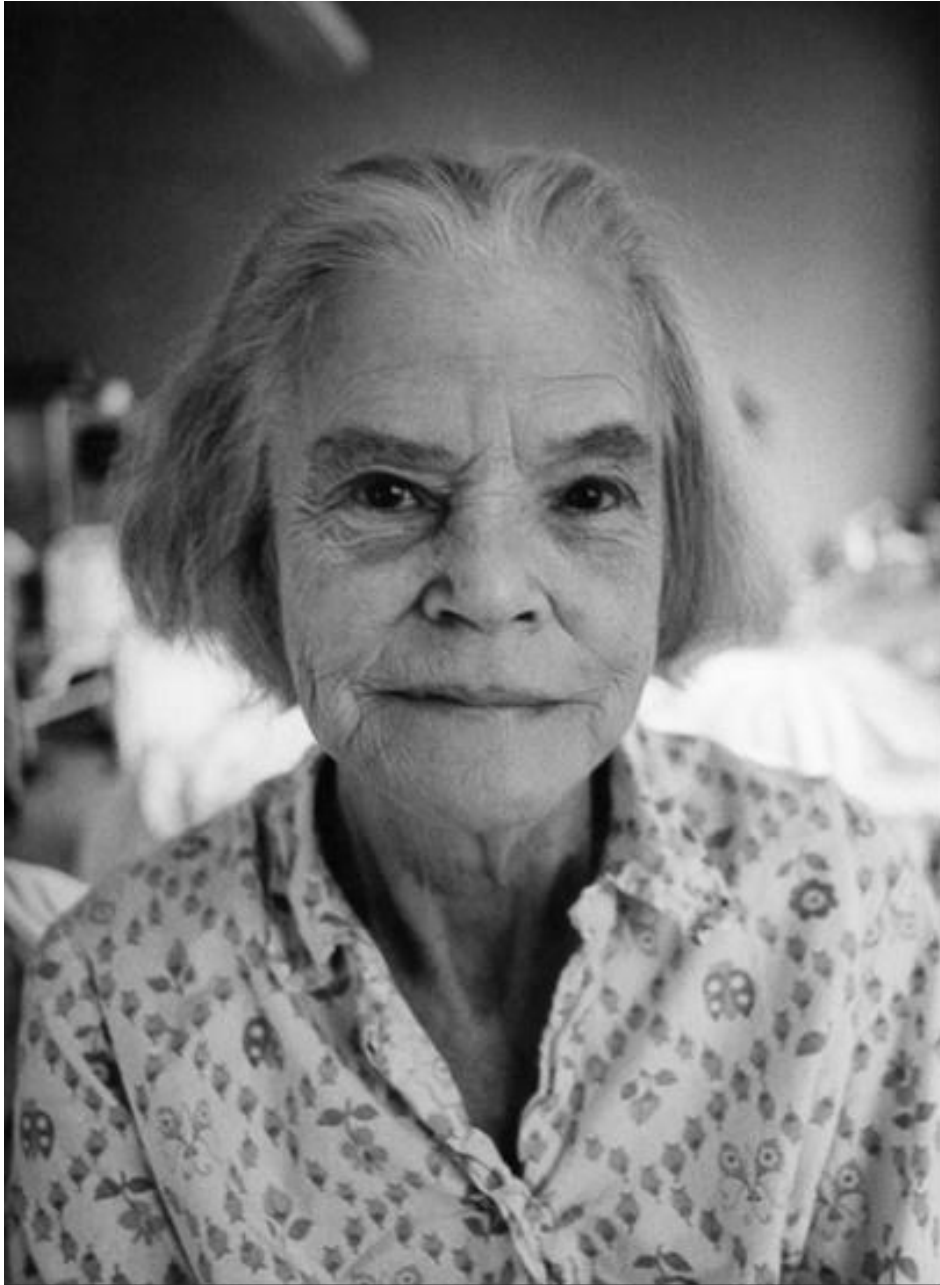


Abb. 03

Gundula Schulze Eldowy: o.T. aus *Tamerlan*, ca. 1979/80

Fotografie

Bildnachweis: http://www.berlin-ineinerhundenacht.de/tamerlan_fotos.html, letzte Sichtung: 10.06.16



Abb. 04

Gundula Schulze Eldowy: o.T. aus *Tamerlan*, 1979-1987

Fotografie

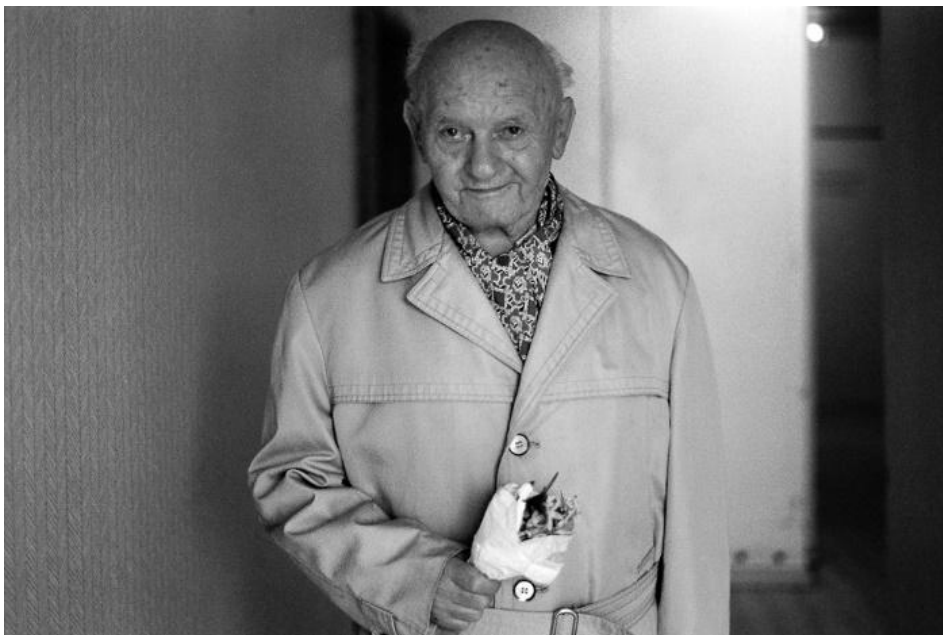


Abb. 05

Gundula Schulze Eldowy: o.T. aus *Tamerlan*, 1979-1987

Fotografie

Bildnachweis Abb. 04 & 05:

http://www.berlin-ineinerhundenacht.de/tamerlan_fotos.html, letzte Sichtung: 10.06.16



Abb. 06

Gundula Schulze Eldowy: o.T. aus *Tamerlan*, 1985

Fotografie

Bildnachweis: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dresden-0db1725d911597c4f09410dbbd0c6c7ef7f241af>, letzte Sichtung: 10.06.16



Abb. 07

Gundula Schulze Eldowy: o.T. aus: *Tamerlan*, 1987

Fotografie

Bildnachweis: http://www.berlin-ineinerhundenacht.de/tamerlan_fotos.html, letzte Sichtung: 10.06.16

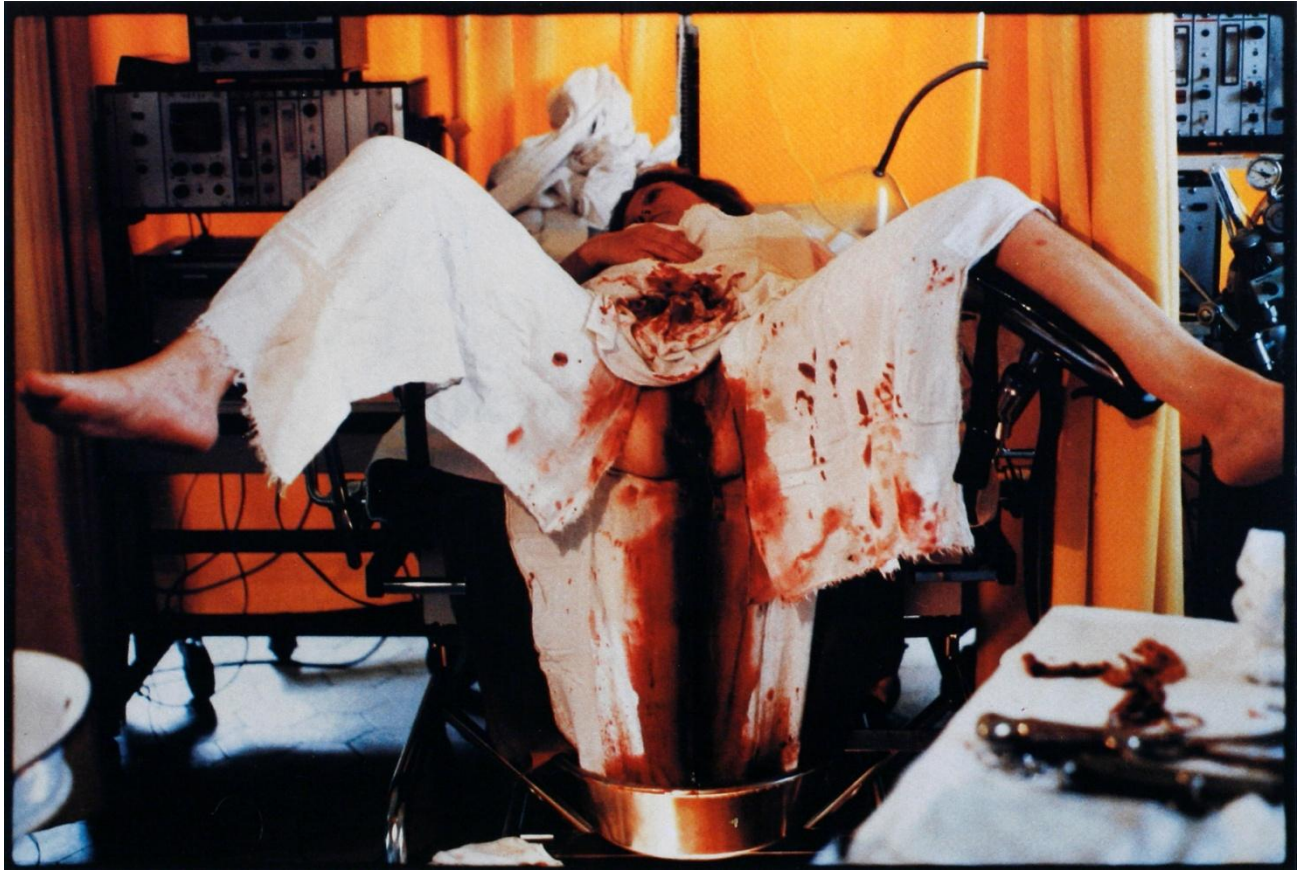


Abb. 08

Gundula Schulze Eldowy: *Zangengeburt* aus *Der große und der kleine Schritt*, 1984-90

Fotografie

Bildnachweis: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/paderborn-cbe639eb575d58aac8f83eb19d3f69c54c971d21>, letzte Sichtung: 10.06.16



Abb. 09

Gundula Schulze Eldowy: o.T. aus *Waldo's Schatten*, 1990

Fotografie

Bildnachweis:

http://www.moma.org/collection_images/resized/894/w500h420/CRI_201894.jpg,

letzte Sichtung: 10.06.16



Abb. 10

Gundula Schulze Eldowy: o.T. aus *Waldo's Schatten*, 1990

Fotografie

Bildnachweis: <http://www.moma.org/collection/works/51130?locale=en>, letzte Sichtung: 10.06.16



Abb. 11

Gundula Schulze Eldowy: o.T. aus *Waldo's Schatten*, 1990

Fotografie

Bildnachweis:

http://images.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Ffototapeta.art.pl%2FIMG%2Fgse%2Fe_akt.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Ffototapeta.art.pl%2Fti-gseldowy2.html&h=292&w=432&tbnid=GTy-JsWB2t25RM%3A&docid=UJv7EvpNLYB9RM&ei=JK9aV43CNsbsUuaqkNAK&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=1288&page=1&start=0&ndsp=24&ved=0ahUKEwiN5PLXt53NAhVGthQKHWYVBKoQMwg0KAswCw&bih=623&biw=1366, letzte Sichtung: 10.06.16



Abb. 12

Sibylle Bergemann: *Katharina Thalbach*, 1974

Fotografie

Bildnachweis: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dresden-a827f530b02d81d46821399346a255ab0def1100>, letzte Sichtung: 10.06.16



Abb. 13

Gundula Schulze Eldowy: o.T. aus *Der große und der kleine Schritt*, 1984-90

Fotografie

Bildnachweis:

[http://images.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.artnet.de%2FWebServices%2Fimages%2FII043151ld1QOGFg8GECfDrCWvaHBOc8C9%2Fgundula-schulze-eldowy-der-gelbe-vorhang%2C-dresden-\(from-der-gro%2525C3%25259Fe-und-der-kleine-schritt\).jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.artnet.de%2Fk%25C3%25BCnstler%2Fgundula-schulze-eldowy%2Fder-gelbe-vorhang-dresden-from-der-gro%25C3%259Fe-und-der-ykBXv4X-JLcB1jAtElqXig2&h=317&w=480&tbnid=XUx6_J0k6TtSrM%3A&docid=ksDNRJY4rEZk-M&itg=1&ei=L7FaV9fxGMTcUeSFkbgE&tbn=isch&iact=rc&uact=3&dur=323&page=1&start=0&ndsp=20&ved=0ahUKEwiXxYbRuZ3NAhVEbhQKHeRCBecQMwgmKAQwBA&bih=623&biw=1366](http://images.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.artnet.de%2FWebServices%2Fimages%2FII043151ld1QOGFg8GECfDrCWvaHBOc8C9%2Fgundula-schulze-eldowy-der-gelbe-vorhang%2C-dresden-(from-der-gro%2525C3%25259Fe-und-der-kleine-schritt).jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.artnet.de%2Fk%25C3%25BCnstler%2Fgundula-schulze-eldowy%2Fder-gelbe-vorhang-dresden-from-der-gro%25C3%259Fe-und-der-ykBXv4X-JLcB1jAtElqXig2&h=317&w=480&tbnid=XUx6_J0k6TtSrM%3A&docid=ksDNRJY4rEZk-M&itg=1&ei=L7FaV9fxGMTcUeSFkbgE&tbn=isch&iact=rc&uact=3&dur=323&page=1&start=0&ndsp=20&ved=0ahUKEwiXxYbRuZ3NAhVEbhQKHeRCBecQMwgmKAQwBA&bih=623&biw=1366), letzte Sichtung: 10.06.16



Abb. 14

Diane Arbus: *Hermaphrodite and dog in a carnival trailer*, 1970

Fotografie

Bildnachweis: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dadaweb-763cf8475d4a3ab71b5b488844b0d1ec0cdfd9a5>, letzte Sichtung: 10.06.16



Abb. 15

Gundula Schulze Eldowy: o.T. aus *Aktportraits*, 1985

Fotografie

Bildnachweis:

<http://www.artnet.de/WebServices/images/110157911dSTYGFgFkECfDrCWvaHBOcDqTC/gundula-schulze-eldowy-ohne-titel.jpg>, letzte Sichtung: 10.06.16

7. Textanhang¹¹⁸

I. Auszüge aus einem Interview geführt von Kirsten Mengewein 2007

[...]Es war schwer, in dieser Zeit in der DDR zu leben. Da floss nichts mehr. Das Leben war erstarrt. Jeder beharrte auf seinen Idealen und sie droschen aufeinander ein, ob mit Worten, Verleumdungen, Herabsetzungen, direkten Angriffen oder Intrigen. Ein See, dessen Wasser nicht mehr fließt, fängt an zu stinken. Mit „Der große und der kleine Schritt“ wollte ich diese Erstarrung, Brutalität und Verirrung zeigen. Das ist viel entsetzlicher als das, was „Berlin. In einer Hundenacht“ darstellt. Dort haben die Fotos noch Witz und Charme, Komik und Humor. [...]

[...] New York ist ein Spiegelpalast. Da sind so viele Spiegelbilder, so viele Spiegel in den Schaufenstern und dieses helle Licht, das in den Fensterscheiben reflektiert wird. Man sieht das, was sich drinnen abspielt plus die Reflektion der äusseren Welt, die sich so zu einem Bild überlagern. Es finden gleichzeitig mehrere Ebenen statt. Und auch das Licht gewinnt eine Eigenkraft, genauso wie bei „Der große und der kleine Schritt“ die Farbe eine Eigenkraft gewann. Als ich fertig war mit „Spinning on my Heels“ hatte ich das Sozialkritische und Inhaltliche vollkommen abgelegt. Es liegt wohl an der Natur der Farbe und ihrem Geheimnis... Dringt man in sie ein, ist man schon im Kosmos. Die Farbe veränderte meine Art zu sehen. Meine Fotografie wurde musikalischer, malerischer. Im Rückblick auf meine sozialen Fotos habe ich den Eindruck, dass Leid und Kummer etwas mit Inhalten zu tun haben. Ein musikalischer Mensch, dagegen, denkt in Tönen. Nicht in Inhalten. New York war genau in dem

¹¹⁸ Anmerkung: Die Texte wurden mir von Gundula Schulze Eldowy im Word- oder PDF-Format gesendet. Sie sind unbearbeitet, also weder an die Formalia der restlichen Arbeit angepasst, noch inhaltlich, grammatikalisch o.Ä. abgeändert. Ich habe aus den Dokumenten jedoch entsprechend die für das Textverständnis wichtigen Textstellen exzerpiert, da ich aufgrund ihrer Länge nicht die gesamten Dateien anhängen konnte. Beginn und Ende der Exzerpte sind jeweils durch die Markierung [...] gekennzeichnet.

Moment das Richtige für mich. Ich hatte da diesen Kosmos der Farbe gerade durchwandert und begann die Natur des Lichts zu erforschen. Wie die Farben, hat auch das Licht sein Eigenleben – die vielen Nuancen des Lichts zwischen hell und dunkel, ein Thema, das ich schon bei „Waldos Schatten“ bearbeitet habe. In New York habe ich, von diesen Spiegelbildern inspiriert, Farbe und Licht miteinander verbunden. Andererseits ist New York eine sehr materialistische Stadt, und diese vielen Spiegellungen können einen sehr verwirren. Aus dieser Verwirrung habe ich eine Methode gemacht. Auf meinen Bildern sieht man nicht sofort alle Ebenen. Hinter der Oberfläche verbergen sich weitere Bilder. [...]

[...] **Kirsten Mengewein**

Sie hatten dies alles ja bereits angetönt mit „Waldos Schatten“. Diese Arbeit war kurz nach der Wende entstanden. Sie bekamen dazu ein Stipendium von Folkwang Essen. Diese Aufnahmen haben auf mich viel weicher und verspielter gewirkt, als Ihre Bisherigen. Sie arbeiteten da ja auch mit Licht, Schatten, Doppelbelichtungen, Tiefenschärfen usw. War das für Sie auch so etwas, um sich von den Arbeiten, die sie früher gemacht haben, loszulösen, um etwas Neues zu finden?

Gundula Schulze Eldowy

Ich lebe nur im Jetzt. Die, die ich war, solange ich in der Berliner Mitte lebte, gibt es nicht mehr. Ich gehöre zu den Menschen, die keine Angst vor dem Tod haben. Ich kann loslassen. Ich spüre, wann etwas zu Ende geht. 1990 bekam ich vom Folkwang Museum in Essen ein Stipendium. Während meines zweimonatigen Aufenthaltes dort, wohnte ich in einem Zimmer, das von Licht überflutet war, in dem die Schatten von den Bäume draußen im Garten an den Wänden tanzten. Ich legte mich da hinein, stellte ein Stativ auf und fotografierte mich mit dem Selbstauslöser. Dabei konnte ich mich nicht sehen. Trotzdem wirken die Fotos schön in ihrer Komposition. Das Licht verführte mich zu diesem Spiel. Eigentlich nahm ich die Bilder nicht besonders ernst. Als mich Ute Eskildsen, Kuratorin für Fotografie am Folkwang-Museum, besuchte und die Bilder

sah, war sie begeistert. Auch Friedegund Weidemann, die heute am Hamburger Bahnhof Kuratorin ist, stellte 1991 die Fotos von „Waldos Schatten“ in der Neuen Nationalgalerie von West-Berlin aus.

Warum nahm ich die Fotos von „Waldos Schatten“ anfangs nicht ernst? Weil sie unscharf wirkten. Ich hatte bis dahin der Unschärfe in der Fotografie keine Bedeutung gegeben. Diese Bilder waren der Beginn einer unbewussten Fotografie. Ich hatte etwas fotografiert, was ich nicht sehen konnte. Wir fotografieren und sehen nicht nur mit den physischen Augen. Es gibt in unserem Gehirn ein größeres Auge, das ebenfalls sehen kann, jedoch auf eine andere Art, nämlich in einem energetischen Sinn. Es ist nicht eine Wahrnehmung von Objekten, sondern mehr von Farbe, Energie und Licht. Das war mir schon aufgefallen, als ich die sozialen Fotos machte. Eigentlich hätte ich sie gar nicht machen können, wenn ich nur das aufgenommen hätte, was ich physisch gesehen habe. Ich nahm aber auf, was ich fühlte, was sich intuitiv in mir offenbarte. Mit „Waldos Schatten“ überschritt ich eine Grenze, oder besser, ich ging ins Grenzenlose über, wo Fliegen, Leichtigkeit und Schwerelosigkeit eine Rolle spielen – also mehr eine kosmische Welt. Ich fühlte mich wie ein Adler schweben, während ich die Fotos aufnahm. Ich empfand eine Leichtigkeit, die mir bis dahin fremd gewesen war. Ich dachte, dass es sich um eine vorübergehende Phase handle. Doch die Schwerelosigkeit hat mich bis heute nicht mehr verlassen. Zuweilen vermeine ich, zu fliegen. Im Traum, wie im wachen Zustand. Ich verbinde mich mit den Schatten der Blätter, dem Licht und fühle eine wunderbare Einheit. Ich sehe mich nicht nur als soziales Wesen. Diese Interpretation der Kommunisten hat mich immer gestört. Ich begann also damals dieses Festgesetzte aufzugeben und mich dem Beweglichen hinzugeben. Ich habe nicht mehr „mumifiziert“, ich habe versucht, das stehende Bild durch Bewegung in Fluss zu bringen. Das war wohl im ästhetischen Sinn mein Anliegen. [...]

[...]Sibylle war damals sehr erfolgreich. Ich bin ja überall rausgeflogen. Jossy McLellan, eine Engländerin, fragte mich während ihrer Recherchen über meine DDR-

Fotografie: "Wie kommt es, dass jemand wie Sie, eine der wichtigsten Protagonisten der DDR-Fotografie, nie in den DDR-Medien erschienen sind?" (Und wenn mal ein Satz über mich erschien, dann war er immer negativ.) Da ich als eine subversive Fotografin galt, hat sich natürlich keiner getraut, etwas von mir zu veröffentlichen. Ich bin nie veröffentlicht worden in der DDR. Ich existiere da gar nicht in den Medien. Meine Ausstellungen, hingegen, waren sehr gut besucht. In der DDR gab es einen Buschfunk, der fantastisch funktionierte. Als ich 1988 in der Galerie ‚Weißer Elefant‘ eine Einzelausstellung hatte, füllte sie sich bis zum Bersten. In sechs Wochen kamen über 13 000 Besucher. Das erreichte ich selten im Westen. In Lima, allerdings dann wieder, wo 2001 die Hundenachtfotos ausgestellt wurden, kamen 17 000 Besucher. Zu dieser Ausstellung, übrigens, liess Jorge Villacorta, der Kurator, eine Reihe Kurzgeschichten ins Spanische übersetzen und organisierte gar eine Schauspielerin, die dem Publikum, ‚Guten Morgen, hast du gut geschlafen?‘ vorlas.

Sibylle hat für viele Zeitschriften gearbeitet. Ich habe nie im Auftrag fotografiert. Alle Serien sind im Selbstauftrag entstanden. Ein paar Mal fotografierte ich nach 1990 im Westen für die Presse. Ich habe für die *New York Times*, Robert Wilson und *Black Rider* am Thalia-Theater in Hamburg fotografiert. Die Fotos sind nie veröffentlicht worden. Sibylle Bergemann fotografierte auch nach 1990 viel im Auftrag und für die Presse. Ausstellungen gab es weniger von ihr.

Kirsten Mengewein

Ja, das ist ja auch bekannt.

Gundula Schulze Eldowy

Ich bin nie mit SED-Funktionären klar gekommen. Sibylle ist ganz gut mit ihnen ausgekommen. Sie hat auch ein sehr schönes Leben gehabt. Damals in der DDR musste ich zusehen, wie ich überleben konnte. Während langer Zeit reiste ich von Wismar bis Karl-Marx-Stadt, um in Dia-Shows meine fotografischen Serien zu zeigen.

Oft wurde mir sogar eine Theaterbühne zur Verfügung gestellt. Nach den Vorführungen gab es stets eine Diskussion, wo es meistens hitzig zu und her ging. Ich war damals Mitte zwanzig, Anfang dreißig. Sibylle ist viel älter als ich. Sie hat einen ganz anderen Blick. Sie hat etwas Märchenhaftes. Und ich etwas Mädchenhaftes. Ich galt als das *enfant terrible* der DDR-Fotografie. Meine Fotos brachten die angepassten Bürger aus der Fassung, unter ihnen auch Sibylle Bergemann. Mir wurde unterstellt, eine skrupellose Reporterin zu sein. Die Stasi verbreitete eine Menge Gerüchte, um mich herabzuwürdigen. Was aber im Grunde dahinter stand, war mein Schönheitssinn.

Schon als Mädchen fragte ich mich, wie es so viele Menschen fertig brachten, in solch unglaublich hässlichen und verunstaltenden Umständen zu leben. Wie ist es möglich, dass Menschen von Tag zu Tag ihre eigene Verstümmelung akzeptierten? Diese Frage geistert heute noch durch meinen Kopf. Als ich mit meinen Fotos in der Öffentlichkeit auftrat, bekam ich sofort die Reaktion darauf zu spüren. Ich machte mich nicht lustig, wie mir unterstellt wurde. Das Gegenteil war der Fall, ich zeigte mein Entsetzen über die Welt, in die ich hineingeboren wurde.

Damals kam ich fast jede Nacht mit anderen Künstlern vom Prenzlauer Berg zusammen und wir debattierten heftig und inspirierten uns gegenseitig. Sibylle Bergemann gehörte nicht zu diesem Kreis. Sie schien mein Entsetzen nicht zu teilen. Ich glaube, sie akzeptierte die Welt wie sie war. Ich nicht. Ich hatte die Illusion, die Welt verändern zu können, dachte, die Fotografie könne das. In Wahrheit, aber, hat die Welt mich verändert...

Wo ich vielleicht am ehesten noch etwas gemeinsames mit Sibylle Bergemann sehen kann, ist in der Sehnsucht nach Grenzenlosigkeit und nach Wundern. Da spüre ich die Märchenfabrik und ihren Hang zum Fantastischen, Verträumten. Nur, bei mir drückt sich das auf andere Art aus, als bei Sibylle. Meine DDR-Fotos haben nicht die Spur von Fantastischem. Sie sind ernüchternd. Ohne meinen Abenteuersinn hätte ich sie aber nicht machen können. Es war ein Abenteuer, Menschen zu fragen, ob sie sich

nackt fotografieren lassen würden. (Und sie hernach zu meinen Ausstellungseröffnungen einzuladen.) Die meisten Modelle waren Nachbarn, Kollegen, Bekannte, Freunde. Sie hatten keine Angst vor ihrem nackten Körper und den Urteilen der Besucher. Es war ein Abenteuer, in ein Stahlwerk zu gehen, wo ich weit und breit die einzige Frau war – zu dem noch mit der Kamera in der Hand – und den Arbeitern beim Schufteln zuzusehen. Es war ein Abenteuer, zum Tag der Republik die Massenaufmärsche zu fotografieren und Honecker und Mielke aus der Nähe zu betrachten.

Ich glaube, wir Deutschen müssen anfangen, unsere inneren Welten neu zu definieren.

Die Kommunisten haben sie abgetötet. Gefühle und Fantasien waren Aspekte, die überhaupt keine Rolle spielten. Ein peruanischer Schamane, beispielsweise, macht keinen Unterschied zwischen Vision, Traum und Wirklichkeit. Diese Ebenen gehen nahtlos ineinander über. Man kann sie nicht trennen. Das sind einfach verschiedene Wahrnehmungsebenen von ein und demselben. Energie ist nicht zu sehen, nicht zu riechen, nicht zu schmecken. Sie ist unfassbar. Genau da beginnen bei mir die Schwierigkeiten, denn das Unsichtbare ist für mich ebenso wirklich wie das Sichtbare.

Die Gefühle sind vorerst unsichtbar. Auch die Gedanken, obwohl sie wirklich sind. Man hatte damals in der DDR den Leuten eine Trennung zwischen subjektiv und objektiv einimpfen wollen, was ich als Verstümmelung empfand. [...]

II. Textbeitrag *Ted Croner* zur abgesagten Ausstellung *Halt die Ohren steif*, 2016

Ted Croner

Zur Ausstellungseröffnung *Photography 8* im Museum of Modern Art lernte ich im Herbst 1992 den New Yorker Fotografen Ted Croner kennen. Seine Fotos zählen zur klassischen Periode der New York Fotografie: im Schnee versunkene Menschen, die hungrigen Wölfen gleich durch die Straßen New Yorks irren, genauso wie ich bei klirrenden Kälte, arktischen Winden und ausgefallenen Heizungen durch den Schnee New Yorks irrte.

Neben Dieter Appelt war ich eine der sechs Fotografen, deren Bilder in der Ausstellung gezeigt wurden. Tage nach der Eröffnung lud mich Ted Croner in sein Studio ein, bei dem auch seine Tochter zugegen war. Nach dem Abendessen setzten wir uns an die Bar. Bei einem *Tequila Sunrise* kam Croner auf den Grund seiner Einladung zu sprechen. Er hatte Schwierigkeiten mit dem Geburtsfoto, welches eine Frau im Kreißsaal zeigt, aus deren Unterleib ein Strom Blut fließt.

„War es eine Abtreibung?“ fragte er.

„Es ist eine Zangengeburt“, antwortete ich.

„Wer hat das Foto ausgesucht?“

„Peter Galassi, der Leiter der MOMA - Fotoabteilung, hat die Auswahl vorgenommen“, antwortete ich.

Galassi hatte keine Probleme mit dem Zangengeburtfoto. Ich nahm an, die New Yorker wären abgebrüht, worin ich mich irrte. Es blieb im Dunkeln, ob Croner oder seine Tochter das Problem hatte. Es war auch für mich nicht leicht gewesen, dieses Foto zu machen. Eine Intuition hatte mich im Sommer 1987 in den Kreißsaal geführt. Erst später zeigte sich warum. Unmittelbar vor der Geburt war von der Hebamme der Arzt in den Kreißsaal gerufen worden, da sie allein die Situation nicht meistern konnte. Nachdem er die Frau untersucht hatte, bat er mich, kurz den Kreißsaal zu verlassen. Ich wartete draußen. Nach einigen Minuten wurde ich wieder hineingerufen. Die weiße Kleidung des Arztes war über und über mit Blut bespritzt. Als ich die klaffende Wunde der Frau sah, deren Unterleib vom Herausreißen des Babys zerfetzt war, glaubte ich einer Kreuzigung beizuwohnen. Mit zitternden Händen drückte ich auf den Auslöser.

Viele Jahre später traf ich eine Frau, die eine Zangengeburt durchgemacht hatte und die über ihre Erfahrungen sprechen wollte. Sie kannte mein Foto vom Hörensagen, hatte es aber noch nie gesehen. Eigens deshalb kam sie in mein Atelier.

„Mein Unterleib war während des Geschehens vom Empfindungsvermögen getrennt. Ich habe nicht sehen können, wie es aussah. Ich möchte den Blick des Arztes kennenlernen“, sagte sie.

Nicht nur ihr war mein Foto eine Lehre gewesen. Zwei der größten Galeristen New Yorks stellten beim Anblick des Fotos fest, selbst eine Zangengeburt gewesen zu sein.

Drei Wochen hatte ich im Kreißsaal fotografiert und alles durchgemacht, was man im Kreißsaal erleben kann: Mißgeburten, Adoptionen, Kaiserschnitte. Manche Männer waren bei der Geburt ihres Kindes zugegen. Manche warteten vor der Tür.

Ich verstand die psychologische Situation, die sie zu meistern hatten. Sie brachten eine Person ins Krankenhaus und gingen mit zwei Personen fort.

Viel einschneidender waren dagegen die Auswirkungen des Atomreaktorunglücks von Tschernobyl. Regen und Wind hatten die Atomwolke Richtung Westen nach Dresden getragen. Als ich fotografierte, lag es gerade zehn Monate zurück. Niemand war auf die Folgen vorbereitet gewesen. Ich sah die Menschen hilflos der Situation ausgeliefert.

„Sind die vielen Miß- Fehl- und Frühgeburten normal?“, fragte ich die Hebamme.

Sie schüttelte den Kopf und zeigte mir tote Föten im Eimer. Danach führte sie mich in einen Saal mit frisch geborenen Babys. Manche trugen am Handgelenk eine Schnur mit der Aufschrift *Zur Adoption freigegeben*.

„Hast du die Frau gefragt, ob du sie fotografieren darfst?“

„Ich hatte die Genehmigung der Frau, der Ärzte und der Hebamme.“

Ted polterte, er könne so etwas niemals fotografieren. „Aber was sage ich! Ich habe Hiroshima kurz nach der Atombombenexplosion vom Flugzeug aus fotografiert“, lallte er mit seiner Whiskyfahne.

Wir hatten Ähnliches fotografiert. Er aus der Ferne, ich aus der Nähe. Die Nähe wollte er nicht sehen.

Gundula Schulze Eldow

Tagebuchnotiz, Die Stadt der Hottentotten

III. Auszug aus der Erzählung Tänzerflügel, 2013

Der Feminismus ist in meinen Augen die Beherrschung der Frauen durch einen männlichen Geist, bei dem sie allmählich selbst zu Männern werden. Ich wollte meine Weiblichkeit behalten. Um dies zu schaffen, verließ ich Deutschland und ging nach Amerika, das einen weiblichen Geist hat. Es wäre mühselig, Deutschen erklären zu wollen, was ein weiblicher Geist ist, da sie hoffnungslos vom männlichen Geist bestimmt sind. Der männliche und der weibliche Geist sind so weit voneinander entfernt, wie der Nord- vom Südpol. Der männliche Geist ist tief in die Gemüter eingesackt, daß sie ihn für den Geist an sich halten. Wie alles auf der Welt gibt es zwei Seiten. Der männliche Geist ist nur einer von zwei Seiten. Er will Macht und Sicherheit, er will kontrollieren, berechnen, abmessen, besitzen, abschätzen. Ihm ist jedes unkalkulierbare Risiko eine Gefahr. Der weibliche Geist dagegen ist unkalkulierbar, weil er als sein Gegenteil das Spontane liebt, heftig und leidenschaftlich, unterschwellig ist und aus dem Nichts plötzlich auftaucht. Frauen haben einen starken Zugang zum Unterbewußtsein, wodurch sie aus dem Stegreif über eine Weisheit verfügen, die Männer sich schwer aneignen müssen. Durch Intuition, Instinkt und Inspiration wissen Frauen, was sich nicht erklären läßt. Ihr Gespür für Authentizität und Wahrhaftigkeit ist der Motor weiblichen Verlangens. Fotografierte Diane Arbus Zwerge, Riesen, Deformierte, so ahnte sie etwas in der Tiefe menschlicher Natur, das heutzutage völlig versteckt ist. Der Mensch erschreckt über seine Abgründe und wendet den Blick ab. Er würde ihn in seine eigene Tiefe führen, die Tiefe eines unbekanntes Seins. Seinem unbekanntes Sein zu begegnen erfordert aber Mut. Es gibt keinen anderen Weg, um in die Höhe zu kommen. Wer nicht tief fällt, kann sich auch nicht hoch erheben.

IV. Auszug aus einem Interview geführt von Jana Duda 2013

[...] Ich begann das erste Foto zu *Berlin in einer Hundenacht* mit 23 und das erste Bild zu *Der große und der kleine Schritt* mit 29. Als ich 35 war, war das ganze Frühwerk fertig. Da ging die Mauer auf.

Wie Diane Arbus bin ich ein philosophischer Mensch. Ich sehe nicht die Oberfläche, sondern den Geist, der dahinter steckt. Das ist man von Frauen nicht gewöhnt. Noch weniger ist man den weiblichen Geist gewöhnt. Er hat eine ganz andere Qualität als der männliche Geist. Er hat gewiss auch etwas mit Nähe, Anfassen, Liebe, Berühren zu tun. Ich mag Poesie, Literatur, Philosophie. Sie haben mich früh geprägt. In dieser Beziehung ist Deutschland ein Schlaraffenland. Ein unglaublicher Reichtum tat sich da vor mir auf. Ich las nicht nur Hölderlin, Rilke, Hesse oder Nietzsche, sondern auch Balzac, Zola, Stendhal, Dostojewski und die ganze Weltliteratur. Die Arbeit von vielen Menschen, Dichtern, Übersetzer, Verlegern etc, hatte dies ermöglicht. In welcher Generation gab es das schon? Es waren aber Männer. An Künstlerinnen gab es damals keine große Auswahl. Der weibliche Geist ist weniger abstrakt. Er ist Sein und keine Idee vom Sein. [...]

8. Quellen- und Literaturverzeichnis

Primärquellen:

Interview Niederschriften:

Niederschrift eines Interviews, geführt von Kirsten Mengewein am 27. April 2007, Auszüge daraus sind der Arbeit beigelegt als Textanhang I.

Niederschrift eines Interviews, geführt von Jana Duda (genaues Datum unbekannt) 2013, Auszüge daraus sind der Arbeit beigelegt als Textanhang IV.

Textbeiträge:

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

Schulze Eldowy, Gundula: *Den Erinnerungen entfliehen die Zeiten*, in: Kat. Ausst. *Der große und der kleine Schritt. Gundula Schulze Eldowy – Die frühen Jahre*, Leipzig 2011, S. 11-17.

Schulze Eldowy, Gundula: *Tamerlan*, in: Schulze Eldowy, Gundula: *Berlin. In einer Hundenacht: Fotografien von 1977-1990*, Leipzig 2011, S. 195-233.

Schulze Eldowy, Gundula: *Tänzerflügel – Die verlorene Geschichte*, (Ort und Datum unbekannt) 2013, Auszüge daraus sind der Arbeit beigelegt als Textanhang III.

Video- und Tonbeiträge:

Videoaufnahme des Podiumsgesprächs mit Dr. Jürgen Reiche zur Eröffnung der Ausstellung *Zuhause ist ein fernes Land*, Leipzig 25.11.2015.

Tonaufnahme der Radiosendung MDR Figaro trifft... mit einem Interview geführt von Carsten Tesch, 16.11.2011.

Sekundärliteratur:

Ausstellungskataloge:

Kat. Ausst. *Entdeckt! Rebellische Künstlerinnen aus der DDR*, Kunsthalle Mannheim, Mannheim 2011.

Kat. Ausst. *Klopfszeichen. Kunst und Kultur der 80er Jahre in Deutschland. Wahnzimmer*, Museum der bildenden Künste Leipzig, Leipzig 2002

Kat. Ausst. *Nichts ist so einfach wie es scheint. Ostdeutsche Photographie 1945-1989*, Berlinische Galerie, Berlin 1992.

Kat. Ausst. *Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945*, Berlinische Galerie, Berlin 1998.

Kat. Ausst. *RoleModels! Die Frau in der DDR in Selbst- und Fremdbildern. Malerei und Grafik aus dem Kunstarchiv Beeskow*, Galerie der Kunststiftung Poll, Berlin 2012.

Kat. Ausst. *und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009.

Aufsätze und Katalogbeiträge:

Altmann, Susanne: *Weibliche Subversionen in der späten DDR – ein Sonderweg auf Augenhöhe*, in: Kat. Ausst. *Entdeckt! Rebellische Künstlerinnen aus der DDR*, Kunsthalle Mannheim, Mannheim 2011, S. 2-9.

Altmann, Susanne: *Gundula Schulze Eldowy*, in: Kat. Ausst. *Entdeckt! Rebellische Künstlerinnen aus der DDR*, Kunsthalle Mannheim, Mannheim 2011, S.22-23.

Blume, Eugen: *Interieurs Deutscher Innerlichkeit: Gundula Schulze Eldowy*, in: Kat. Ausst. *Klopfszeichen. Kunst und Kultur der 80er Jahre in Deutschland. Wahnzimmer*, Museum der bildenden Künste Leipzig, Leipzig 2002, S. 79-83.

Domröse, Ulrich: *Gundula Schulze Eldowy*, in: Kat. Ausst. *100 Jahre Kunst im Aufbruch*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1998, S.224.

Domröse, Ulrich: *Nichts ist so einfach wie es scheint*, in: Kat. Ausst. *Nichts ist so einfach wie es scheint. Ostdeutsche Photographie 1945-1989*, Berlinische Galerie, Berlin 1992, S. 9-18.

Domröse, Ulrich: *Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945*, in: Kat. Ausst. *Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945*, Berlinische Galerie, Berlin 1998, S.15-40

Matthes, Tanja: *Superwoman – Made in GDR! Von Rollenbildern und Rollenkonflikten*, in: Kat. Ausst. *RoleModels! Die Frau in der DDR in Selbst- und Fremdbildern. Malerei und Grafik aus dem Kunstarchiv Beeskow*, Galerie der Kunststiftung Poll, Berlin 2012, S. 9-17.

Meyer, Kathrin: *Gundula Schulze Eldowy* in: Richter, Angelika / Stammer, Beatrice E. / Knaup, Bettina [Hrsg.]: *und jetzt. Künstlerinnen in der DDR*, Kat. Ausst., Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009, S. 98.

Milevska., Suzana: *Zwischen zwei visuellen Ideologien. Geschlecht, Feminismus, visuelle Kultur und Kunst im Osten*, in: Kat. Ausst. *und jetzt. Künstlerinnen in der DDR*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009, S. 39 Berlin 2009, S. 45-53.

Muschter, Gabriele: *Künstlerinnen aus der DDR. Annäherungen und Distanz*, in: Richter, Angelika / Stammer, Beatrice E. / Knaup, Bettina [Hrsg.]: *und jetzt. Künstlerinnen in der DDR*, Kat. Ausst., Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009, S. 33-38

Schröter, Kathleen: *(Keine) Frau im Blick. Zur westdeutschen Rezeption von Künstlerinnen aus der DDR vor 1989/90*, in: Richter / Stammer / Knaup [Hrsg.]: *und jetzt. Künstlerinnen in der DDR*, Kat. Ausst., Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009, S. 39-44

Stammer, Beatrice E.: *Vorwärts und nicht vergessen*, in: Richter, Angelika / Stammer, Beatrice E. / Knaup, Bettina [Hrsg.]: *und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR*, Kat. Ausst., Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009, S. 10-18

Stecker, Heidi: *DIE FRAU, DIE Kunst, DIE DDR. Künstlerinnen im Nach- Wende- Ostdeutschland*, in: Bütow, Birgit / Stecker, Heidi [Hrsg.]: *EigenArtige Ostfrauen. Frauenemanzipation in der DDR und den neuen Bundesländern*, Hannover 1994, S. 75-94

Tannert, Christoph: *Intermedia, weiblicherseits*, in: Richter / Stammer / Knaup [Hrsg.]: *und jetzt. Künstlerinnen in der DDR*, Kat. Ausst., Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2009, S. 26-32

Weiermair, Peter: *Ins Wasser des Lebens*, in: Kat. Ausst. *Das weiche Fleisch kennt die Zeit noch nicht. Spinning on my heels*, Galerie Pankow, Berlin 1993, S. 9-11

Weidemann, Friedegund: *Die Photographin Gundula Schulze*, in: Kat. Ausst. *Waldo's Schatten. Photographien aus dem Jahre 1990*, Staatliche Museen Berlin, Berlin 1991, S. 5-6

Diplomarbeit:

Mengewein, Kirsten: *Ein anderer Blick? Die Fotografie von Sibylle Bergemann und Gundula Schulze-Eldowy in der DDR und im wiedervereinigten Deutschland in einer vergleichenden Analyse*, Dipl. Arbeit, Hildesheim 2007

Internetquellen:

Dr. Sander, Dietulf: *Buntgarnwerke, Arbeitsort und Gleichnis – Über ein Frauenbild der Leipziger Malerin Doris Ziegler*, [9. September 2013], in: *Kunst und Technik*, <http://kunst-technik.moritzpress.de/buntgarnwerke-arbeitsort-und-gleichnis-uber-ein-frauenbild-der-leipziger-malerin-doris-ziegler/> (Stand: 13.06.16).

Schulze Eldowy, Gundula im Interview mit Evelin Frerk vom Humanistischen Pressedienst (hpd), in: *Der Baum der Verwandlung blüht ewig*, [9. 11. 2009], <http://hpd.de/node/8180>, (Stand: 13.06.16).

9. Eigenständigkeitserklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt. Alle wörtlich oder sinngemäß übernommenen Textstellen habe ich als solche kenntlich gemacht.

München, den 14.06.2016

M. Landwehr

(Miriam Landwehr)