universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Macht der Bilder.
Fotografie als politisches Medium in der DDR“

Verfasserin

Eva Rauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Mai 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuer:	Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Danksagung

An erster Stelle möchte ich meinen Eltern Brigitte und Christoph Rauer ein großes Dankeschön für ihre großartige seelische als auch finanzielle Unterstützung während meines gesamten Studiums aussprechen. DANKE!

Besonderer Dank gilt dem liebsten und wundervollsten Menschen in meinem Leben, Stefan Lamprecht. Danke für deinen starken emotionalen Rückhalt und deine Geduld und das du, wann immer es nötig war, mir Mut gemacht und mich aufgebaut hast.

Weiters danke ich meinen zwei lieben Freunden Astrid Mattes und Georg Zippenfenig für die viele Zeit die sie für die Durchsicht dieser Diplomarbeit geopfert haben und das sie immer ein offenes Ohr für mich hatten wenn ich der Verzweiflung nahe war.

Ein großer Dank geht auch an Irene Steiner, die besonders in der Endphase meiner Diplomarbeit eine wichtige und treibende Kraft war.

Meinem Betreuer Ramón Reichert danke ich für die inhaltliche Unterstützung und das schnelle und konstruktive Feedback.

Ich möchte auch Peter Kleihs für seine vielen nützlichen Hinweise und unsere anregenden Diskussionen danken.

Zum Schluss sei noch ein Dankeschön an meine restliche Familie und meine Freunde gerichtet die mich während des langen Schreibprozesses begleitet und ermutigt haben.

INHALTSVERZEICHNIS

Abbildungsverzeichnis 7

Abkürzungsverzeichnis 8

1 Einleitung 9
1.1 Skizzierung der Thematik 9
1.2 Ziele und Aufbau dieser Arbeit 9

2 Methodische Grundlage der Ausarbeitung 11
2.1 Cultural Turn 11
2.2 Iconic Turn und Pictorial Turn 13
2.3 Analyse von bildhaften Darstellungen 16

3 Das Bild – ein gesellschaftliches Phänomen 19
3.1 Bilder als Träger, Vermittler und Gestalter des kulturellen Gedächtnis 21
3.1.1 Bildikonen 23
3.1.2 Schlagbilder 24
3.1.3 Schlüsselbilder 24
3.1.4 Ikonische Bildcluster 25
3.2 Bilder als historische Untersuchungsgegenstände 26
3.3 Die Fotografie - ein spezielles Bild 29
3.3.1 Theorie(n) der Fotografie – Zeitlichkeit und Wirklichkeit 29
3.3.2 Fotografien als Mittel der (politischen) Kommunikation und Agitation 32

4 Die Deutsche Demokratische Republik (DDR) 34
4.1 Forschungsstand 34
4.2 Die Medienpolitik der SED 36
4.2.1 Die schärfste Waffe der Partei - Zeitungen als wichtigste Informationsträger 40
4.2.2 Rundfunk und Fernsehen 41
4.3 Der Stellwert der Fotografie im Mediensystem der DDR 42
4.3.1 Pressefotografie/Auftragsfotografie 45
4.3.2 Künstlerische Fotografie 47
4.3.3 Amateurfotografie 50
4.3.4 Fotografien des Ministeriums für Staatssicherheit 51

5 Thematischer Einsatz der Fotografie 53
5.1 Politiker öffentlich und privat 54
5.1.1 Der Handschlag 54
5.1.2 Politiker im Kreise der DDR-Bevölkerung 57
5.1.3 Politiker im Privaten 59
5.1.4 Politiker auf Podesten und Rednerbühnen 62
5.1.5 Demonstrationen und Aufmärsche 66
5.2 Arbeiter und Bauer im Staat 68
5.2.1 Das Einzelportrait 68
5.2.2 Das Kollektivbild 70
5.3 Frauen in der DDR 73
5.3.1 Die Frau als Heldin der sozialistischen Produktion 73

5.3.2 Die Frau als Hausfrau und Mutter ... 75
5.4 Sport im Bild ... 77
5.4.1 Der Sportler als „Diplomat im Trainingsanzug“ ... 77
5.4.2 Der Sportler als Held ... 79
5.5 Visualisierung der Mauer ... 81
5.5.1 Politiker besuchen den antifaschistischen Schutzwall ... 82
5.5.2 Die menschliche Mauer ... 84
5.5.3 Die dankende Gemeinschaft ... 86

6 Zusammenfassung der Ergebnisse ... 89
6.1 Die Fotografie als Instrument des Staatsapparates der DDR ... 89
6.2 Die Bildsprache der SED ... 90

Quellenverzeichnis ... 96
Literaturverzeichnis ... 96
Filmverzeichnis ... 104
Bildverzeichnis ... 104

Anhang ... 106
Abstract ... 106
Lebenslauf ... 108

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Historischer Handschlag zwischen W. Pieck und O. Grotewohl 54
Abbildung 2: Junge Pioniere zu Besuch bei Walter Ulbricht 57
Abbildung 3: Walter Ulbricht und seine Frau Lotte..... 59
Abbildung 4: Fünfter Parteitag der SED..... 62
Abbildung 5: 35. Internationale Friedensfahrt in Ost-Berlin 1982..... 64
Abbildung 6: Mai-Demonstration 1950..... 66
Abbildung 7: Portrait eines Erntearbeiters 68
Abbildung 8: Arbeiter Gruppenportrait 70
Abbildung 9: Fabrikarbeiterin 73
Abbildung 10: Frau bei Näharbeiten 75
Abbildung 11: Friedensfahrt 1952..... 77
Abbildung 12: Goldmedaillengewinner bei einem Umzug in Erfurt 1961 79
Abbildung 13: Russische Delegierte besichtigen die Grenzanalage..... 82
Abbildung 14: Kampfgruppenmänner bewachen die Grenze zu West-Berlin 84
Abbildung 15: Bevölkerung mit Grenzsoldaten 86

Abkürzungsverzeichnis

ADN	Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst
BRD	Bundesrepublik Deutschland
BStU	Behörde des Bundesbeauftragten für Stasi-Unterlagen
DDR	Deutsche Demokratische Republik
KPD	Kommunistische Partei Deutschland
MfS	Ministerium für Staatssicherheit
SBZ	Sowjetische Besatzungszone
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
SMAD	Sowjetische Militäradministration
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschland
ZENTRAG	Zentrale Druckerei-, Einkaufs- und Revisionsgesellschaft
ZKF	Zentrale Kommission Fotografie

1 Einleitung

1.1 Skizzierung der Thematik

Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist die Deutsche Demokratische Republik (DDR) und ihre hinterlassenen fotografischen Bilder. Der Fokus konzentriert sich dabei auf die „offiziellen Bilder“ der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) und ihre Inszenierungsformen. Die Bereiche der künstlerischen Fotografie sowie der Amateurfotografie – welche in der DDR sehr wohl existierten und einen wichtigen Beitrag für den entgegengesetzten Blick auf die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse darstellen – finden nur am Rande Erwähnung.

Das totalitär geführte Herrschaftsregime der SED bediente sich dem Visuellen, um sowohl sozialistisch-gesellschaftliche Ziele zu vermitteln als auch politische Macht zu demonstrieren. Nach sowjetischem Vorbild übernahm die SED die Kontrolle über die Massenmedien und konnte dadurch ihre Ideologie in Form von Bildern verbreiten.

In diesem Kontext spielt vor allem die Fotografie eine große Rolle. Durch den ihr anhaftenden Glauben, sie würde ein wirklichkeitsgetreues Abbild der Realität zeigen, stellt die Fotografie ein geeignetes propagandistisches Werkzeug für die Machthaber der DDR dar. Doch wie hat sich der Staat die Eigenschaft der Fotografie zu nutzen gemacht? Was waren die bevorzugten Motive, wie wurden sie inszeniert? Und was sollte durch diese Fotografien vermittelt werden? Diese Fragen sollen im Rahmen dieser Diplomarbeit behandelt und beantwortet werden.

1.2 Ziele und Aufbau dieser Arbeit

Orientierung für diese Arbeit sind zwei grundsätzliche Überlegungen, nämlich (1) dass der Staat DDR auch die Fotografie benutzt hatte, um Einfluss auf die Bevölkerung zu nehmen. Und wenn dem so ist, (2) dass sich daran Schemata erkennen lassen, da bei Bildinszenierungen immer nach ähnlichen Mustern oder sogar nach Richtlinien vorgegangen wurde.

Diese Thesen sollen mittels eines Themenkatalogs, welcher politische Felder, in denen die Fotografie in der DDR als Mittel der Agitation und Propaganda

eingesetzt wurde auflistet, untersucht und belegt werden. Der Katalog lässt erkennen, unter welchen Umständen und bei welchen Gelegenheiten Fotografien gemacht und welche thematischen Schwerpunkte gesetzt wurden. Durch die Betrachtung und Analyse der Fotografien aus diesen gewählten Bereichen wird deutlich, ob sich eine typische DDR-Bildsprache bestimmen und definieren lässt.

Dazu muss zunächst geklärt werden, ob methodische Überlegungen bereit stehen, um das Thema in der wünschenswerten Weise zu bearbeiten. Dies wird in Kapitel zwei geprüft, welches den derzeitigen Wandel in den Kulturwissenschaften und die damit verbundene neue wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Medium „Bild“ zum Thema hat.

Daran anknüpfend wird in Kapitel drei das „Bild“ und seine Wirkungsweise erläutert. Hier soll untersucht werden, wie die immer stärker werdende Präsenz von Bildern in unserer Gesellschaft Auswirkungen auf unsere Wahrnehmung, vor allem aber auch auf unseren Blick auf historische Abbildungen hat. Besonderes Augenmerk wird auf die Fotografie gelegt, durch welche sich unser Wirklichkeitsverständnis maßgeblich verändert hat. Die Eigenschaft, Realität objektiv und wirklichkeitsgetreu abzubilden, die der Fotografie von Beginn an zugeschrieben wird, soll dargestellt und diskutiert werden.

Im anschließenden Kapitel wird die DDR und ihr Mediensystem vorgestellt. Wie war das Mediensystem aufgebaut? Was für eine Rolle spielte die Fotografie dabei und welche Formen der Fotografie konnten sich in der DDR entwickeln und Ausdruck finden? Diese Fragen sollen an dieser Stelle beantwortet werden.

In Abschnitt fünf wird versucht, die Nutzung der Fotografie durch den Staatsapparat der DDR möglichst umfassend zu dokumentieren. Die fünf ausgewählten Bereiche sollen sowohl Einblick in das gesellschaftliche Leben der DDR als auch auf die in den Bildern enthaltenen Symbole und eventuell gebräuchlichen Bildmustern geben.

Dem Kapitel sechs ist schließlich überlassen, die oben genannten Forschungsfragen zu beantworten.

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass in dieser Arbeit zu Gunsten der einfacheren Lesbarkeit in der Regel die männliche oder geschlechtsneutrale Sprachform verwendet wird. In jedem Falle sind jeweils auch Frauen als Rezipientinnen mitgemeint.

2 Methodische Grundlage der Ausarbeitung

2.1 Cultural Turn

Unser Leben ist mittlerweile von Bildern bestimmt, sie sind überall, sie „durchdringen und beherrschen die zeitgenössische Kultur in einem Maße, dass man von einer visuellen oder visuell geprägten Kultur sprechen kann."[1] Und doch hat es lange gedauert, bis das Bild auch im Bereich der Wissenschaft und Forschung als eigenständiges Untersuchungsobjekt anerkannt wurde. Zunächst fand das Bild ausschließlich in der Kunstwissenschaft Beachtung. Man widmete den großen Kunstwerken der vergangenen Jahrhunderte die Aufmerksamkeit und entwickelte Bildbetrachtungs- und Interpretationsmethoden heraus, um den Kunstgehalt dieser Bilder zu bestimmen. Die gesellschaftlichen, ökonomischen oder sozialen Aspekte wurden in diesem Zusammenhang weitgehend ignoriert. Erst nachdem sich die Grenze zwischen Objekten der Kunst und der Nicht-Kunst Mitte des 20. Jahrhunderts langsam aufzuheben begann, fingen junge Disziplinen, wie zum Beispiel die Medienwissenschaft oder die Cultural Studies an, sich vermehrt mit dem Phänomen Bild und all seinen Ausdrucksformen (Malerei, Fotografie, Fernsehen, etc...) zu beschäftigen. Dieses neue Interesse an den Bildern führte zu einem Bewusstseinswandel in den Kulturwissenschaften.[2] Anfang der 1990er Jahre begann sich allmählich die Forderung nach einer disziplinübergreifenden und allgemeinen Bildwissenschaft durchzusetzen.[3] Dies ist mit ein Grund, warum auch die Fotografien aus der DDR immer mehr Beachtung im wissenschaftlichen Bereich finden und herangezogen werden, um Ereignisse und gesellschaftliche Gegebenheiten aus dieser Zeit zu untersuchen.

Die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Doris Bachmann-Medick fasst diese Veränderung, welche sich in den letzten Jahrzehnten in den Sozial- und Kulturwissenschaften vollzogen hat, unter dem Begriff *Cultural Turns* zusammen. Jeder dieser *turns*[4] geht aus einer anderen Leitdisziplin hervor, hat aber auch

[1] Mitchell, *Das Leben der Bilder*, S. 8.
[2] Vgl. Drechsel, *Politik im Bild,* S. 17ff.
[3] Vgl. Hamann, *Visual History und Geschichtsdidaktik,* S. 14.
[4] *Interpretive turn, performative turn, reflexive turn, postcolonial turn, translation turn, spatial turn* und *iconic turn* sind die Wenden mittels denen Bachmann-Medick die Entwicklung und immer größer werdende Theorie- und Forschungslandschaft der Kulturwissenschaft beschreibt. (Vgl. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006, S. 7).

gleichzeitig Einfluss und Auswirkung auf die anderen kulturwissenschaftlichen Bereiche. Das Anliegen besteht darin, die starren und festgefahrenen Methoden und Untersuchungsverfahren der verschiedenen Disziplinen im Bereich der Kulturwissenschaften aufzubrechen. Die *turns* haben dazu geführt, dass „Blickwinkel geändert und neue Fokussierungen eingeführt" [5] wurden. Somit zeichnet sich diese Neuorientierung vor allem durch ihr Interdisziplinarität aus.[6]

Der für dieses Arbeit relevante *turn* ist der sogenannte *iconic turn*. Dieser stellt sich gegen die Vorherrschaft der Sprache, und rückt die Aufmerksamkeit auf die Bilder, die „auch über die Kunstgeschichte hinaus in einem weit umfassenderem Sinn Gegenstand der Geistes- und Naturwissenschaften geworden"[7] sind.

Heinz Dieter Kittsteiner betont in diesem Kontext die Notwendigkeit, Bilder nicht einfach nur als Quellen dazu zu zählen und sie bei ihrer Interpretation in Sprache zurück zu übersetzten, sondern vor allem ihre „erkenntnistheoretische Funktion"[8] mit einzubeziehen. Sowohl die Auswirkungen, die Bilder auf Kulturen, Epochen und Weltanschauungen hatten, als auch ihre Rolle bei der Konstitution von (historischem) Wissen sind zu beachten und zu untersuchen. Kittsteiner plädiert für eine Erweiterung des Begriffs der Hermeneutik im Bezug auf Bilder damit eine „Interpretation *durch* Bilder"[9] möglich wird. In diesem Zusammenhang ist es laut Kittsteiner auch erforderlich „eine Theorie der ‚inneren Bildwelten'"[10] zu implementieren, also auch unsere eigenen Bildvorstellungen, unseren Bildern im Kopf, Beachtung zu schenken, da sie Einfluss auf unsere Wahrnehmung und Bildbetrachtung haben.[11]

Auch Bachmann-Medick stellt fest: „Statt um Erkennen *von* Bildern geht es immer mehr um Erkennen *durch* Bilder."[12] Bilder sollen somit nicht einfach nur Interpretationsobjekte sein, der Fokus richtet sich mehr und mehr auf die Fähigkeit, durch bildliche Wahrnehmung Wissen zu formen.[13]

---

[5] Bachmann-Medick, *Cultural Turns*, S. 7.
[6] Vgl. Bachmann-Medick, *Cultural Turns*, S. 7.
[7] Burda, „'Iconic turn weitergedreht'", S. 9.
[8] Kittsteiner, „'iconic tun' und 'innere Bilder' in der Kulturgeschichte", S. 156.
[9] Kittsteiner, „'iconic tun' und 'innere Bilder' in der Kulturgeschichte", S. 165 (Hervorhebg. v. mir).
[10] Kittsteiner, „'iconic tun' und 'innere Bilder' in der Kulturgeschichte", S. 165.
[11] Vgl. Kittsteiner, „'iconic tun' und 'innere Bilder' in der Kulturgeschichte", S. 156ff.
[12] Bachmann-Medick, *Cultural Turns*, S. 42 (Hervorhebg. im Orig.).
[13] Vgl. Bachmann-Medick, *Cultural Turns*, S. 42.

2.2 Iconic Turn und Pictorial Turn

Der Begriff des *iconic turn* geht auf den deutschen Kunsthistoriker und Philosophen Gottfried Boehm zurück. In seinem Aufsatz *Die Wiederkehr der Bilder* bezeichnet er die Zurückbesinnung auf die Bilder als *ikonischen Wende (iconic turn).* Boehm stützt diesen Begriff auf den von Richard Rorty in den 1960er Jahren zurückgehenden Begriff des *linguistic turn.*[14]

Da Boehms *iconic turn* sich in erster Linie auf die Bilder der Kunst bezieht (Boehm bindet keine andere Art von Bildern, wie beispielsweise elektronische oder digitale Bilder, Bilder der Massenmedien und vor allem keine Laufbilder in seine Überlegungen mit ein[15]), soll an dieser Stelle genauer auf die theoretischen Überlegungen des amerikanische Literaturwissenschaftler und Kulturtheoretiker W.J.T. Mitchell eingegangen werden.

Mitchell formulierte nahezu zur selben Zeit, in der Boehm den Begriff des *iconic turn* einführte, den Begriff des *pictorial turn*, um ebenfalls die Verschiebung vom Wort auf das Bild in unserer Gesellschaft zu benennen. Doch im Gegensatz zu Boehm geht es ihm darum „einen Begriff für die neue Rolle des Bildes in der gesellschaftlichen Kommunikation“ [16] zu etablieren. Für ihn bedeutet das Phänomen *pictorial turn* „eine postlinguistische, postsemiotische Wiederentdeckung des Bildes als komplexes Wechselspiel von Visualität, Apparat, Institutionen, Diskursen, Körper und Figurativität.”[17] Mitchell erweitert den Bildbegriff, indem er die „neuen Medien“ und vor allem auch Phänomene der Bildwahrnehmung und Bildbetrachtung mit einbezieht. Somit sind sowohl die „Formen des *Betrachtens*” als auch die „Formen des *Lesens*”[18] gleichwertige Faktoren, die es bei der Auseinandersetzung mit Bildern zu beachten gilt.

Der *pictorial turn* ist einer der vier Grundbegriffe, aus denen sich laut Mitchell die Bildwissenschaft zusammen setzen sollte. In einem Essay, welcher im Sammelband *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn* von Klaus Sachs-Hombach erschienen ist, definiert W.J.T. Mitchell als die drei weiteren Grundbegriffe der Bildwissenschaft: den

[14] Vgl. Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder”, S.13.
[15] Vgl. Sauerländer, „Iconic Turn?“, S. 407f.
[16] Sauerländer, „Iconic Turn?“, S. 411.
[17] Mitchell, *Bildtheorie*, S. 108.
[18] Mitchell, *Bildtheorie*, S. 108 (Hervorhebg. Im Orig.)

„*image/picture* Unterschied", das „Metabild" und das „Biobild."[19]

Unter dem image/picture Unterschied versteht Mitchell die unterschiedliche Bedeutung im Englischen für das Wort „image" und „picture". Das Wort „picture" meint das materielle Bild, ein Gemälde oder eine Fotografie. Das Wort „image" bezeichnet mehr eine Vorstellung, ein immaterielles Abbild, „etwas, das in einem *picture* erscheint und dessen Zerstörung überlebt - im Gedächtnis, im Narrativ, in Kopie und als Spur in anderen Medien."[20] Das bedeutet, dass sich Bilder oft auf sich selbst oder auch auf andere Bilder beziehen, sie besitzen eine „pikturale Selbstreferenz"[21], denn „alle Kunst ist infiziert von anderer Kunst."[22] Diese Bilder bezeichnet Mitchell als Metabilder. Es sind Bilder in denen sich das *image* mit dem *image* eines anderen Bildes überschneidet. Diese pikturale Selbstreferenz gilt es zu bestimmen. Jedoch nicht durch die Kunst oder die Sprache, sondern durch ihre eigene Metasprache, welche die Bilder mit sich führen.[23]

Auch wenn der Terminus *pictorial turn* in seiner Entstehung zeitlich fixiert werden kann, ist er jedoch kein auf die Gegenwart begrenztes Phänomen, sondern vielmehr ein „wiederholter Topos", der durch jegliches Aufkommen neuer Trägermedien wie Fotografie, Film, Fernsehen oder Internet, einen „historischen Wendepunkt markiert."[24]

Jedes Aufkommen von neuen visuellen Medien war also ein *pictorial turn*, eine erneutes erwachen am Interesse an Bildern verbunden mit der Angst vor diesen Bildern und der „Befürchtung, die Menschen könnten sich einem falschen, verführerischen und gefährlichen Bild ‚zuwenden'"[25]. Jede Wende hatte ihre Eigenheiten und unterscheidet sich von der vorrangegangenen. Die Besonderheit des *pictorial turns*, welcher sich in den letzten zwei Jahrzehnten vollzogen hat und auch noch vollzieht, ist laut Mitchell die sogenannten Biobilder. Die neue Qualität dieser „biodigitalen" Bilder zeichnet sich dadurch aus, dass sie die neuen Technologien im Bereich der Informationswissenschaft mit denen in der Biologie verknüpfen.[26]

---

[19] Mitchell, „Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft", S. 319 (Hervorhebg. Im Orig.).
[20] Mitchell, „Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft", S. 322.
[21] Mitchell, *Bildtheorie*, S. 174.
[22] Mitchell, *Bildtheorie*, S. 173.
[23] Vgl. Mitchell, *Bildtheorie*, S. 172f.
[24] Bachmann-Medick, *Cultural Turns*, S. 332.
[25] Mitchell, *Das Klonen und der Terror*, S. 109f.
[26] Vgl. Mitchell, *Das Klonen und der Terror*, S. 109f.

Seit Mitte der 90er Jahren ist es möglich Lebewesen zu klonen, sie zu duplizieren und reproduzieren – das Bild des geklonten Schafs Dolly ist „zur globalen Ikone der Gentechnik geworden."[27] Durch die digitale Revolution können wir Bilder schnell, einfach und beliebig oft reproduzieren, sie „klonen". Auch von Medien werden Bilder geklont, indem sie ständig weiter verbreitet werden. Durch ihre ständige Anwesenheit entwickeln diese ein „Eigenleben", indem sie in der Kunst zitiert werden und auch in der Werbung und im Merchandising-Bereich als Motiv herangezogen werden, kurz gesagt: in jedem Lebensbereich präsent sind.[28] Diese Biobilder sind Bilder in die „man mit den Mitteln der Biologie und Informationswissenschaft Bewegung und scheinbares Leben gebracht hat."[29]

> „Das Biobild ist also die Verschmelzung des alten ‚geisterhaften' (unheimlichen, gespenstischen) Lebens der Bilder mit einer neuen Form technischen Lebens, das beispielhaft im zeitgenössischen Phänomen des Klonens und der Entwicklung digitaler Bildproduktionen und Animationen zum Ausdruck kommt."[30]

William Mitchell begreift Bilder nicht als Sinn erzeugende oder Macht ausübende Objekte, sondern als Lebensformen, die ein Eigenleben haben. In seinem Buch *Das Leben der Bilder. Eine Theorie zur visuellen Kultur* ist es vor allem eine Leitfrage, die seinen Überlegungen zu Grunde liegt: für ihn stellt sich nicht die Frage Was *ist* ein Bild? er pocht vielmehr darauf zu fragen: Was *wollen* Bilder?[31]

> „Anstatt dies alles als eine Frage von Sinn und Macht zu begreifen, fasse ich es als eine Frage des Begehrens auf und suche herauszufinden, was Bilder wollen, und nicht, welchen Sinn sie in sich tragen oder was sie bewirken."[32]

Für Mitchell ist vor allem die Beziehung zwischen Betrachter und Bild interessant, wie die Menschen Bildern ein Eigenleben zuschreiben und glauben das Bilder eine Seele haben, ihnen aber gleichzeitig bewusst ist, dass das nicht den objektiven Tatsachen entspricht. Mitchell spricht hierbei von einem „doppelten Bewusstsein"[33] das wir Bildern entgegen bringen. Dieses doppelte

[27] Mitchell, *Das Leben der Bilder*, S. 27.
[28] Vgl. Mitchell, *Das Klonen und der Terror*, S. 109f und *Das Leben der Bilder*, S. 27f.
[29] Mitchell, *Das Klonen und der Terror*, S. 110.
[30] Mitchell, *Das Klonen und der Terror*, S. 114.
[31] Vgl. Mitchell, *Das Leben der Bilder*, S. 18.
[32] Mitchell, *Das Leben der Bilder*, S. 25.
[33] Mitchell, *Das Leben der Bilder*, S. 22.

Bewusstsein ist, laut Mitchell, ein „tiefsitzendes und beständiges Merkmal des menschlichen Verhaltens gegenüber bildlichen Darstellungen."[34]

2.3 Analyse von bildhaften Darstellungen

Ein anderer wichtiger Teil der methodischen Grundlagen dieser Arbeit bildet die Bildanalysetechnik, die im Zuge von Kapitel fünf angewendet werden soll. Der grundlegende Gedanke ist, dass, um eine umfassende und vor allem einheitliche Bildanalyse durchführen zu können, nach ein und demselben Interpretationsschema vorgegangen werden muss.

Erst im Laufe der letzten Jahrzehnte wurde der Analyse von Bildern wissenschaftliche Aufmerksamkeit zuteil. Auf kunsthistorischer Seite waren jedoch schon viel früher Ansätze für Bildanalysemodelle vorhanden. Es ging dabei um die Entwicklung einer Methode, um Bilder in der Kunst besser zu verstehen. So zum Beispiel die Forschungsmethode der Ikonologie, welche erstmals von Aby Warburg Anfang des 20. Jahrhunderts angewendet wurde und später von Erwin Panofsky weiterentwickelt und durch seine *Studien zur Ikonologie* große Verbreitung fand.[35]

Spätere Arbeiten bezogen nach und nach auch Fotografien mit ein – beispielhaft sei hier Roswitha Breckner genannt. Breckner entwickelt durch ihre Methode der Segmentanalyse einen sehr komplexen Ansatz im Bezug auf Bildanalysen. Das Bild wird hierbei in viele einzelne, kleine Segmente zerlegt, welche dann schrittweise interpretiert werden um den Bildsinn bzw. die Bildbedeutung zu verstehen.[36]

Dieses Verfahren besteht im Wesentlichen aus sieben Schritten, nämlich die

- „formale Bildbeschreibung" und „Identifizierung einzelner Bildsegmente",
- „Interpretation der Bildsegmente",
- „Rekonstruktion des Entstehungs-, Aufbewahrungs- und Verwendungszusammenhang",
- „Rekonstruktion der medialen Gestalt sowie der Bezüge zu spezifischen Bildgenres",

[34] Mitchell, *Das Leben der Bilder*, S. 23.
[35] Vgl. Bialostocki, „'Studien zur Ikonologie' nach vierzig Jahren", S. 10.
[36] Vgl. Breckner, „Bildwelten – Soziale Welten", S. 4.

- „Zusammenfassende Interpretation der Gesamtgestalt des Bildes“,
- „Interpretation sprachlicher Elemente“, soweit vorhanden, und
- Vergleich und Zusammenführung mit Ergebnissen aus Analysen anderer mit dem Bildgegenstand in Verbindung stehender Materialien.”[37]

Bei der Auseinandersetzung der oben genannten Schritte kann auf verschiedene Analyseebenen zurückgegriffen und eingegangen werden, wie z.B.:

- „thematische Bezüge innerhalb des Bildes in Verbindung mit ikonischen Bildwirklichkeiten“,
- „Interaktions- und Handlungsbezüge die zwar im Bild festgehalten worden sind, über diese Momentaufnahme aber hinausweisen“,
- „abwesende Wirklichkeiten auf die das Bild verweist“,
- „Imagination der Bildproduzenten“, und
- „Medialität und Genretypik des jeweiligen Bildgegenstands.“[38]

Der Ansatz von Roswitha Breckner wird für diese Arbeit nicht konsequent herangezogen, da er sehr in die Tiefe geht und für die Analyse von mehreren Bilder zu zeitintensiv und zu aufwändig erscheint. Trotzdem bleiben diese Hinweise nicht unbeachtet. Insbesondere die vorgeschlagenen Analyse- und Abstraktionsebenen dienen als Orientierungshilfe für die spätere Bildanalyse.

Basis für die Bildinterpretationen der ausgewählten Fotografien im Kapitel 5 soll das oben erwähnte Analysemodell der Ikonologie von Erwin Panofsky darstellen.

Panofsky teilt das Vorgehen bei Bildinterpretationen in drei Stufen. Die erste, die sogenannte *vor-ikonographische Beschreibung*, beinhaltet die reine Bildbeschreibung. Das *natürliche* Sujet bildet hier den Gegenstand der Untersuchung. Der Betrachter kann aufgrund seiner praktischen Erfahrung Formen, bestehend aus Linien und Farben, als bestimmte Gegenstände, zum Beispiel als Menschen, Tiere, Pflanzen oder Gebäude identifizieren. Es wird lediglich das, was auf dem Bild zu sehen ist beschrieben.[39]

Es folgt die *ikonographische Analyse*, in welcher die im Bild enthaltenen Symbole, Bilder und Motive herausgelesen werden. Gegenstand der

[37] Breckner, „Bildwelten – Soziale Welten“, S. 4f.
[38] Breckner, „Bildwelten – Soziale Welten“, S. 5.
[39] Vgl. Panofsky, *Studien zur Ikonologie der Renaissance,* S. 32 und 41.

Interpretation ist bei dieser Stufe somit das *konventionale* Sujet. Die „Vertrautheit mit bestimmten Themen und Vorstellungen“[40] jener Epoche, Zeit oder Kulturkreis, aus der dieses Bild entstammt, ist hier das eigentliche Werkzeug der Analyse.[41] So werden bei der ikonographischen Analyse von Fotografien aus der DDR zum Beispiel die abgebildete Gruppe von Jugendlichen anhand ihrer Kleidung als „Junge Pioniere“ identifiziert oder die Männer in einheitlicher Uniform mit Gewehren in der Hand als Kampfgruppe der Arbeiterklasse.

Die *ikonologische Interpretation*, die letzte der drei Stufen, soll die „*eigentliche Bedeutung* oder [den] *Gehalt*“ [42] des Bildes festlegen indem sie die vorhergegangenen Befunde zusammenfügt und interpretiert.[43]

[40] Panofsky, *Studien zur Ikonologie der Renaissance,* S. 41.
[41] Vgl. Panofsky, *Studien zur Ikonologie der Renaissance,* S. 33 und 41.
[42] Panofsky, *Studien zur Ikonologie der Renaissance,* S. 32.
[43] Vgl. Panofsky, *Studien zur Ikonologie der Renaissance,* S. 32 und 41.

3 Das Bild – ein gesellschaftliches Phänomen

> „Photographie sehe ich überall, wie heutzutage jeder von uns; sie kommen aus der Welt zu mir, ohne daß ich danach frage; es sind nur „Bilder“, beliebig tauchen sie auf, beliebig verschwinden sie wieder.“[44]

Diese Aussage tätigte Roland Barthes in seinem Essay *Die helle Kammer* 1980. Über dreißig Jahre später trifft dieses Zitat wohl mehr denn je zu. In der heutigen Zeit zählen Bilder zu den wichtigsten Informationsträgern. Sie gehören zu unserem Alltag und sind fester Bestandteil unseres Lebens. Tagtäglich sind wir einer Flut von Bildern ausgesetzt und können uns dieser nur schwer entziehen. In den eigenen vier Wänden werden wir von Bildern in Zeitungen und Illustrierten, Bildern im Fernsehen und Bildern aus dem Internet überhäuft und auf den Straßen von unzähligen Plakaten und Werbereklamen förmlich erschlagen.

„Kein Jahrhundert hat so viele Bilder hervorgebracht wie das vergangene“[45], stellt der Historiker Gerhard Paul fest, und meint weiter, dass man, bezogen auf die technische, die elektronische sowie die digitale Revolution, die im 20. Jahrhundert stattfanden, durchaus von einem visuellen Jahrhundert sprechen kann. Durch die Medien Fotografie, Print, Film und Fernsehen, sowie seit den 1970er Jahren durch den Computer und nicht zuletzt durch das Aufkommen des Internets werden kontinuierlich Bilder in die Welt gesandt, die unser Denken und Handeln beeinflussen.[46]

Digitale Medien ermöglichen zudem zu jeder Zeit globale Kommunikation. Durch Mobiltelefone, welche Kommunikationsmittel, Fotoapparat, Fernseher und Computer gleichzeitig sind, können wir Bilder in sekundenschnelle in die Welt hinaus schicken und gleichzeitig auch die der Anderen empfangen. Gerhard Paul spricht von einer Auflösung der Grenze zwischen Bildproduzenten und -konsumenten:

> „aus Bild-*Konsumenten* werden zunehmend Bild-*Produzenten,* die Bilder über die Internetsuchmaschinen recherchieren, für ihre Zwecke bearbeiten und eigene Bilder ins weltweite Netz stellen.”[47]

---

[44] Barthes, *Die helle Kammer*, S. 24f.
[45] Paul, „Das Jahrhundert der Bilder“, S. 26.
[46] Vgl. Paul, „Das Jahrhundert der Bilder“, S. 14.
[47] Paul, „Das Jahrhundert der Bilder”, S.22 (Hervorhebg. im Orig.)

Der normale Passant wird zunehmend ein wichtiger Teil der Berichterstattung bei Presse- und Medienereignissen. Als Beispiel nennt Paul unter anderem das Medienspektakel rund um den Tsunami, der 2004 in Südostasien große Verwüstung anrichtete. In den Medien sah man zu Beginn hauptsächlich Bilder von Privatpersonen, welche „live" dabei waren – als Betroffene und gleichzeitig als Berichterstatter – und das Ausmaß der Katastrophe mittels Handy in Form von Bildern und vor allem auch Videos dokumentierten.[48]

Neue Reproduktions- und Kommunikationstechnologien haben große Auswirkungen auf unsere Wahrnehmung und unser Wirklichkeitsverständnis. Jedes Aufkommen neuer visueller Medien verändert das kollektive Sehen und den Blick auf die Welt. Denn „‚Wahrnehmung' ist das Ergebnis […] [des] Zusammenspiel[s] von Technik, Kultur und Intellekt, das sich stetig verändert."[49]

Einem Kinomythos zufolge sorgte der erste öffentlich gezeigte Film *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* der Brüder Lumiere 1895 für Unruhe im Kinopublikum. Angeblich glaubten die Zuseher aufgrund der realistisch wirkenden Bilder, dass tatsächlich ein Zug durch die Leinwand kommen müsse und gerieten in Panik. Dies sind natürlich nur Annahmen und man kann nicht mit Gewissheit sagen, wie die Reaktion des Publikums damals wirklich ausfiel. Jedoch ist es vorstellbar, dass die Menschen damals eine faszinierende und gleichzeitige aber auch skeptische Haltung gegenüber dem neuen Medium Film und der Tatsache, dass die Realität ein bewegtes Abbild erhalten kann, hatten. Es ist also durchaus zulässig zu sagen, dass jede Zeit ihre eigen Art des Sehens und der Bildverarbeitung hat.

Diese Diagnose lässt sich auch auf den in dieser Arbeit behandelten Zeitabschnitt übertragen. Die Zeit, in der die DDR als Staat existierte, kann als eine in sich geschlossene historische Zeitspanne betrachtet werden, in der sich eine ganz eigene spezifische Art der Wahrnehmung entwickelt hat. Aus heutiger Sicht und mit heutigem Wissenstand ist es schwierig, die damalige „Art des Sehens" zu rekonstruieren und nachzuvollziehen. Es ist unmöglich, ein Bild mit den Augen zu sehen wie es damals ein Bürger der DDR getan hat. Es fließt immer historisches Wissen als auch die durch persönliche Erfahrung geprägten

[48] Vgl. Paul, „Das Jahrhundert der Bilder", S. 22.
[49] Bruhn, „Spannung, Entladung", S. 18.

Bildvorstellungen in die Betrachtung und Interpretation mit ein.

Heutzutage, bedingt durch die modernen Verfahren im Bereich der Computertechnik und der digitalen Fotografie, ordnet sich „das Sehen auf einer vom Betrachter und vom menschlichen Auge getrennten Ebene neu [an].“[50] Das heißt, dass Bilder allmählich „keinen Bezug mehr zur jeweiligen Position eines Betrachters in der ‚wirklichen', optisch wahrnehmbaren Welt haben.“ [51] Der Kunsttheoretiker Jonathan Crary spricht in diesem Zusammenhang von einer „Abstraktion des Visuellen”[52], die sich in unsere Gesellschaft vollzieht.

So sieht auch Benjamin Drechsel durch die Möglichkeiten, synthetische Bilder herzustellen, also Bilder die nicht „zeigen [..], dass bzw. wie etwas war, sondern auf der Grundlage mathematischer Berechnungen, dass bzw. wie etwas sein kann“, einen grundlegende Veränderung „zwischen Bild und Welt.“[53]

3.1 Bilder als Träger, Vermittler und Gestalter des kulturellen Gedächtnis

„Das Gedächtnis braucht die Bilder […] an die sich die Geschichte als erinnerte und erzählbare knüpft.“[54] Bilder formen unser Gedächtnis. Gleichzeitig kann man aber auch sagen, dass unser Gedächtnis aus Bildern besteht. Wenn wir uns an Vergangenes erinnern, so tun wir das in Form von Bildern. Wir rufen sozusagen Bilder aus unserer imaginären Datenbank, welche wir über die Jahre hinweg in unseren Köpfen „angelegt“ haben, ab, um uns zu erinnern. Gerhard Paul spricht von einer „assoziativen Montage von Einzelbildern, Bildsequenzen und Bildclustern“[55], die unser Gedächtnis bestimmt. Die Bilder, welche wir uns aus dem ständig fließenden Bilderstrom der Medien angeeignet haben, vermischen sich zu einem „diffusen Bildkonglomerat“ [56], das sich aus allen möglichen Bildgattungen zusammensetzt. Fast schon unbewusst entnehmen wir Bilder zum Beispiel auch aus Film und Fernsehen und speichern diese als mentale

[50] Crary, *Techniken des Betrachters*, S. 12.
[51] Crary, *Techniken des Betrachters*, S. 12.
[52] Crary, *Techniken des Betrachters*, S. 12.
[53] Drechsel, *Politik im Bild,* S. 52f.
[54] Welzer, *Das Gedächtnis der Bilder*, Tübingen 1995, zit. n. Paul, „Das Jahrhundert der Bilder“, S. 27.
[55] Paul, „Das Jahrhundert der Bilder“, S. 27.
[56] Paul, „Das Jahrhundert der Bilder“, S. 27.

Schnappschüsse in die Bilderdatenbank unseres Gedächtnisses.[57]

Diese Bilder, die in unseren Köpfen gespeichert sind, sind „nur selten […] das Ergebnis eigener unmittelbarer Erfahrungen.“[58] So haben wir zum Beispiel eine Vorstellung von einer bestimmten Person oder einem bestimmten historischen Ereignis, ohne dass wir ihn oder sie jemals persönlich kennengelernt haben oder bei dem Vorkommnis anwesend waren. Jeder hat wohl ein Bild des Terroranschlags vom 11. September 2001 in seinem Kopf, ohne „live“ dabei gewesen zu sein, oder glaubt, Marilyn Monroe gut zu kennen, obwohl wir sie in persona nie getroffen haben. Allein durch die Bilder, die wir in Zeitungen, Fernsehberichten oder im Internet gesehen haben, formt sich unsere Erinnerung oder besser gesagt unsere Vorstellung von eben jener Person oder jenem Ereignis.[59]

Jeder Mensch hat also ein durch Medienbilder geformtes Gedächtnis. Legt man dies nun auf einen ganzen Kulturkreis um, dann spricht man von dem “kulturellem Gedächtnis einer Kultur”. Alle Bilder, die bleibende Spuren in einer kulturellen Gemeinschaft hinterlassen haben, die sich in den Köpfen der Menschen festgesetzt haben und große historische Bedeutung aufweisen, sind Bestandteil dieses kulturellen Gedächtnisses.[60]

Das kulturelle Bildgedächtnis ist jedoch keineswegs ein gleich bleibendes Phänomen. So sind zum Beispiel Differenzen zwischen den einzelnen Generationen festzumachen. Es gibt aber auch Unterschiede zwischen verschiedenen Kulturen.

> „Der für jede Gesellschaft und Generation verschiedene Bilderkanon der Geschichte liegt nicht ein für allemal fest, sondern unterliegt abhängig von gesellschaftlichen Diskursen und Vergangenheitsdeutungen Veränderungen, Umdeutungen und Überschreibungen.”[61]

Zum Beispiel weisen das Bildgedächtnis der ehemaligen DDR und BRD große Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede auf. So ist beispielsweise das Bild vom ersten Menschen auf dem Mond in den Köpfen der Bürger aus beiden Staaten – sowohl damals als auch heute noch – präsent. Hingegen spielt das

[57] Vgl. Paul, „Das Jahrhundert der Bilder“, S. 27.
[58] Paul, „Das Jahrhundert der Bilder“, S. 27.
[59] Vgl. Paul, „Das Jahrhundert der Bilder“, S. 27f.
[60] Vgl. Paul, „Das Jahrhundert der Bilder“, S. 32f.
[61] Paul, „Das Jahrhundert der Bilder”, S. 34.

Foto des „Sputnik-Hundes" Laika wohl eher nur im Bildgedächtnis der DDR eine Rolle.[62]

Gerhard Paul unterscheidet vier Bildgattungen, die das kulturelle Gedächtnis einer Kultur formen: Ikonen, Schlagbilder, Schlüsselbilder und ikonische Bildcluster. Diese werden im Weiteren kurz skizziert.

3.1.1 Bildikonen

Bildikonen stechen durch bestimmte Eigenschaften und Qualitäten aus dem alltäglichen Bildermeer hervor. Das Bild sollte optisch ansprechend sein (visuelle Qualität) und bestimmte sinngeladene Motive enthalten (affektive Qualität) um dadurch Gefühlsäußerungen beim Betrachter hervorrufen (ikonografische Qualität).[63]

Ikonen besitzen einen hohen Bekanntheitsgrad, da sie über einen längeren Zeitraum in den Medien präsent waren. Sie bilden meistens bekannte „Archetypen", „religiöse Klischees" oder „alltägliche Bildmuster"[64] ab und verweisen dadurch „auf im kollektiven Gedächtnis abgespeicherte Vor- und Urbilder."[65] Doch sie bilden nicht nur einfach etwas ab, sondern sind offene Projektionsflächen und können für eine ganze Epoche, Einstellung oder Weltanschauung stehen.[66]

Paul führt, unter Bezugnahme auf Kathrin Fahlenbrach und Reinhold Viehoff[67], vier „Kanonisierungsprozesse" an, die ein Bild durchlaufen muss um zur Medienikone zu avancieren und dadurch in das kulturelle Bildgedächtnis aufgenommen werden kann.

> „1. die Re-Inszenierung in unterschiedlichen medialen Teilkulturen (mediale Kanonisierung); 2. die Re-Inszenierung in Kunst und Kultur (kulturelle Kanonisierung); 3. die Verbreitung im Bereich der Konsum- und Alltagskultur (ökonomische Kanonisierung) sowie 4. die Etablierung als Gegenstand von

[62] Vgl. Paul, „Das Jahrhundert der Bilder", S. 35.
[63] Vgl. Paul, „Das Jahrhundert der Bilder", S. 33.
[64] Paul, „Das Jahrhundert der Bilder", S. 29.
[65] Paul, „Mushroom Clouds", S. 244.
[66] Vgl. Paul, „Mushroom Clouds", S. 243f.
[67] Fahlenbrach, Katrin/Viehoff, Reinhold, „Medienikonen des Krieges. Die symbolische Entthronung Saddams als Versuch strategischer Ikonisierung, in: Knieper,Thomas/Müller, Marion (Hg.), *War Visions: Bildkommunikation und Krieg*, Köln 2005.

politischen Kampagnen (politische Kanonisierung)."[68]

Auch von der DDR existieren ikonische Bilder, die als klassisches Beispiel immer wieder herangezogen werden – beispielsweise, wenn es um die Berliner Mauer geht. Das eine ist das weltbekannte Bild des Soldaten Conrad Schumann, welcher über einen Stacheldrahtzaun springt, um sich in den Westen zu retten. Das andere ist das von Wolfgang Bera aufgenommene Bild Peter Fechters, der bei seinem Fluchtversuch aus der DDR niedergeschossen und von Soldaten aus dem Grenzstreifen abtransportiert wird.[69]

3.1.2 Schlagbilder

Als zweite Bildgattung des kulturellen Gedächtnisses nennt Paul die Schlagbilder. Das Schlagbild hat die gleiche Funktion wie das Schlagwort: es übt einen „Anschlag auf das öffentliche Bewusstsein" [70] aus. Es bündelt die Information, und arbeitet mit Hilfe von Symbolen, Klischees und Stereotypen – es ist bemüht, bei seinem Betrachter einen Standpunkt zu vermitteln und Emotionen auszulösen.[71]

So stellen zum Beispiel politische Plakate, die auf satirische und karikierende Weise das Feindbild Westdeutschland propagierten, eine Form des Schlagbildes in der DDR dar. Die Meinung der Bevölkerung soll anhand dieser Bilder in eine bestimmte Richtung gelenkt und beeinflusst werden.

3.1.3 Schlüsselbilder

Die nächste Gattung, die Schlüsselbilder, sind Bilder mit kulturellem Symbolcharakter. Sie bringen „ ein historisches Ereignis auf eine kurze Formel" und besitzen „durch ihren hohen Wiedererkennungswert ikonische Qualität."[72]

Die Aufnahme aus dem Jahre 1946 auf der sich der spätere Präsident der DDR, Wilhelm Pieck, und der spätere Ministerpräsident der DDR, Otto Grotewohl, feierlich die Hände schütteln und somit den Zusammenschluss von KPD und SPD zur Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) besiegeln (s. Abb. 1, S.

[68] Paul, „Mushroom Clouds", S. 244.
[69] Vgl. Hamann, „Fluchtbilder", S. 268.
[70] Paul, „Das Jahrhundert der Bilder", S. 30.
[71] Vgl. Paul, „Das Jahrhundert der Bilder", S. 30.
[72] Paul, „Das Jahrhundert der Bilder", S. 31.

54), stellt ein typisches Schlüsselbild im kulturellen Gedächtnis der DDR dar. Damals verkörperte es die glorreiche Zukunft der späteren DDR und die Stärke der Partei. Heute steht das Bild viel mehr als Schlüsselbild für die Zwangsvereinigung von KPD und SPD und für die beginnende Diktatur des SED-Regimes.

3.1.4 Ikonische Bildcluster

Da das kulturelle Gedächtnis heutzutage auch maßgeblich von Laufbildern, also Bildern aus Film und Fernsehen, bestimmt wird, führt Gerhard Paul als letzten Begriff den des ikonischen Bildclusters ein. Er soll eine Ergänzung zu den sonst auf Einzelbilder Bezug nehmenden Begriffen darstellen. Ikonische Bildcluster sind zum Beispiel Aufnahmen vom Fall der Berliner Mauer oder Aufnahmen des World Trade Centers am 11. September 2001 die sich durch ständiges Wiederholen in den Medien in unser Gedächtnis eingebrannt haben.[73]

Warum bleiben manche Bilder im Gedächtnis und andere nicht? Was hebt ein Bild von einem anderen Bild ab? Welche Faktoren spielen eine Rolle, damit ein Bild Teil unseres kulturellen „Bilderkanon"[74] wird?

Roland Barthes entwickelt in den 1980er Jahren zwei Konzepte, die ausschlaggebend dafür sind, dass uns ein Bild nicht mehr aus dem Kopf geht: das *punctum* und das *studium.* Laut Barthes ist es ein kleines Detail, sei es auch noch so klein, dass den Grund dafür darstellt, dass wir von einem Bild mehr in den Bann gezogen werden, als von einem Anderen. Barthes bezeichnet dieses Detail als *punctum*. „Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft)." [75] Es ist eine „unvermeidliche und reizvolle Zutat." [76] Der zweite Teil des oft zitierten komplementären Begriffspaars von Barthes ist das *studium,* welches Barthes wie folgt erklärt:

> „Aus *studium* interessiere ich mich für viele Photographien, sei es, indem ich sie als Zeugnisse politischen Geschehens aufnehme, sei es, indem ich sie als anschauliche Historienbilder schätze: denn als Angehöriger einer Kultur (diese

[73] Vgl. Paul, „Das Jahrhundert der Bilder", S. 32.
[74] Paul, „Das Jahrhundert der Bilder", S. 32.
[75] Barthes, *Die helle Kammer*, S. 36 (Hervorhebg. im Orig.).
[76] Barthes, *Die helle Kammer*, S. 57.

> Konnotation ist im Wort *studium* enthalten) habe ich teil an den Figuren, an den Mienen, an den Gesten, an den äußeren Formen, an den Handlungen."[77]

Barthes Theorie lässt sich mehr auf das subjektive Bildgedächtnis umlegen, wohingegen die Bildgattungen nach Paul für das kollektive Bildgedächtnis ausschlaggebend sind. Gemeinsam ist jedoch vor allem die Voraussetzung, dass Bilder das „gewisse Extra" vorweisen müssen, um zuallererst einmal Beachtung und Aufmerksamkeit zu erlangen. In die individuelle Bilderdatenbank werden sie aufgenommen, wenn sie aufgrund von ästhetischen oder historischen Eigenheiten das persönliche Interesse des Betrachters ansprechen. Im Bereich des kollektiven Bildgedächtnisses ist die Offenheit der Bilder, ihre Fähigkeit, Meinungen und Einstellungen zu repräsentieren, als auch ihre massenmediale Verbreitung Voraussetzung dafür, dass sie Einzug in das kulturelle Gedächtnis einer Kultur finden.

3.2 Bilder als historische Untersuchungsgegenstände

Das Bild als historische Quelle stand lange im Schatten der schriftlichen und mündlichen Quellmaterialien. Nur langsam legte es seine Funktion als bloßes Mittel zur Bebilderung von Text oder als Illustration von Forschungsergebnissen ab und wurde als eigenständige historische Quelle unter den Historikern weitgehend anerkannt. Erst Ende der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts wurde das Bild allmählich als eigenständige Quelle in die wissenschaftliche Forschung aufgenommen.[78]

Interessant ist jedoch, dass die Benützung von Bildern zur Erforschung vergangener Kulturen eigentlich sehr weit in der Zeitgeschichte zurück reicht. Peter Burke führt in seinem Buch *Augenzeugenschaft*. *Bilder als historische Quellen* als frühe Beispiele für allein durch visuelle Quellen erforschte Kulturen die Höhlenmalereien in Altamira oder Lascaux und auch die Hochkultur der Ägypter an. In diesen Fällen war man auf die bildlichen Darstellungen auf den Höhlenwänden oder in den ägyptischen Grabstätten angewiesen, da es einfach keine schriftlich oder mündlich überlieferten Zeugnisse gab.[79]

Im Laufe der Geschichte gab es vereinzelt Historiker, die auf die Wichtigkeit

[77] Barthes, *Die helle Kammer*, S. 35 (Hervorhebg. im Orig.).
[78] Vgl. Burke, *Augenzeugenschaft*, S. 9ff.
[79] Vgl. Burke, *Augenzeugenschaft*, S. 10.

von Bildern als historische Quelle hingewiesen haben. Doch die ersten Schritte in Richtung Bildforschung bzw. Bildwissenschaft unternahm der Kunsthistoriker (oder Bildhistoriker, wie er sich dann später selber bezeichnete[80]) Aby Warburg. Warburg stellte während des Ersten Weltkrieges einen Bilderatlas zusammen, welcher aus von ihm gesammelte Fotografien und Bildern aus Zeitungen bestand. Es war ein Versuch, die Zeit und ihre Geschehnisse in Bildern zu fassen, eine Art Bildergedächtnis der damaligen Gesellschaft zu erstellen.[81] Aby Warburg sah als Erster die Wichtigkeit, neben kunsthistorischen Bildern auch Bilder der Populärkultur und der Medien in die Kunstgeschichte mit einzubeziehen. Sein Ziel war es schon damals, die Kunstwissenschaft als Bildwissenschaft zu begreifen.

Ein vermehrter Aufruf, visuelle Zeugnisse als zusätzliche Quellen zu berücksichtigen, fand Anfang der 1970er Jahre statt. So wurde nicht nur auf die Bilder, sondern auch zunehmend auf den Spielfilm als wichtigen Untersuchungsgegenstand in der historischen Forschung hingewiesen. Es entwickelte sich Anfang der 80er Jahre zunächst eine „historische Bildkunde", deren Anhänger sich jedoch auf das analysieren von Kunstwerken beschränkten und die Produktionsbedingungen und Rezeptionserfahrungen außer acht ließen. In den 1990er Jahren kamen wichtige Anregungen aus dem Bereich der *Visual Culture Studies*, welche dazu beitrugen, dass sich der Betrachtungsraum und die Forschungsansätze veränderten. Die *Visual Culture Studies* legen ihr Augenmerk auf den Blick des Betrachters und dessen Bildwahrnehmung und haben ihr „Untersuchungsfeld gegenüber dem weiten Feld der populären Bilder bis hin zu digitalisierten bildlichen Information von Websites und visuellen Alltagspraktiken"[82] geöffnet. Die historische Bildkunde wandelt sich immer mehr zu einer historischen Bildforschung. Ende der 80er und Anfang der 90er Jahre beschäftigten sich in Europa immer mehr Wissenschaftler vor allem auch mit der Rolle des Bildes im politischen und gesellschaftlichen Kontext. Die historische Bedeutung der Bilder rückte immer mehr in den Fokus. Auch das Aufkommen der Gedächtnis- und Erinnerungsforschung erweiterte das Feld der visuellen Geschichte und trug dazu bei, dass sich das Bildverständnis veränderte und der Bildbegriff sich dadurch

[80] Breedekamp/Brons, „Fotografie als Medium der Wissenschaft", S. 365.
[81] Vgl. Breedekamp/Brons, „Fotografie als Medium der Wissenschaft", S. 365.
[82] Paul, „Von der historischen Bildkunde zur Visual History", S. 12.

erweiterte.[83]

Gerhard Paul fasst „das gesamte Spektrum der historiografischen Auseinandersetzung mit den Produkten und Praktiken der visuellen Medien"[84] unter dem Begriff *Visual History* zusammen. Im Bereich der *Visual History* spielt nicht nur die Fotografie als visuelle Quelle eine Rolle, sondern, wie oben schon angemerkt, sollten alle Arten von visuellen Medien – ohne Anspruch auf Hierarchisierung – berücksichtigt und in die wissenschaftlichen Diskurse impliziert werden.[85] Trotzdem soll hier nun, unter dem Aspekt der *Visuellen Kultur,* das Augenmerk auf die Fotografie als historische Quelle gelegt werden.

Bilder sind „stumme Zeugen"[86], denen keine sprachliche Erklärung inne liegt, wodurch es schwer fällt, die tatsächliche Aussage, Botschaft oder Zweck von historischen Bildern zu bestimmen.[87] Auch die Art und Weise, wie die Menschen diese Bilder zu dieser Zeit wahrgenommen haben, ist nicht aus den Bildern abzulesen. Daher ist es umso wichtiger, bei der Untersuchung von Bildern auch den zeitgeschichtlichen und vor allem kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenhang zu betrachten sowie auch die Rezeptionsgeschichte mit einfließen zu lassen. So betont beispielsweise schon Erwin Panofsky, dass „Bilder Teil einer ganzen Kultur sind und ohne die Kenntnis dieser Kultur nicht verstanden werden können."[88] Als Beispiel führt Panofsky das Bild vom letzten Abendmahl an, welches seiner Meinung nach von Menschen, die nicht in einem christlichen Umfeld sozialisiert wurden (er nennt hierfür als Beispiel einen „australischen Buschmann") wohl kaum als „das Sujet des letzten Abendmahls" erkannt werden könnte, sondern eher „die Vorstellung einer erregten Tischgesellschaft vermitteln"[89] würde.

Dies lässt sich auch auf die Fotografie übertragen. Obwohl die Entstehung und Entwicklung der Fotografie noch nicht allzu weit zurück liegt und uns die Zeit, die zwischen damals und heute abgebildet wurde, noch nicht ganz fremd ist, ist es trotzdem nicht so einfach, die Objekte, Symbole oder Gesten von damals zu

[83] Vgl. Paul, „Von der historischen Bildkunde zur Visual History, S. 8ff.
[84] Paul, „Von der historischen Bildkunde zur Visual History", S. 26.
[85] Vgl. Paul, „Von der historischen Bildkunde zur Visual History", S. 26f.
[86] Burke, *Augenzeugenschaft*, S. 15.
[87] Vgl. Burke, *Augenzeugenschaft*, S. 15.
[88] Burke, *Augenzeugenschaft*, S. 42.
[89] Panofsky, *Ikonographie & Ikonologie*, S. 48f.

deuten.[90] Daher ist es bei der Betrachtung von Bildern notwendig, nicht nur das isolierte Bild zu betrachten, sondern auch die Entstehungszeit des Bildes sowie die Absicht des Fotografen und die Verwendung des Bildes (also aus welchem oder für welchen Anlass es gemacht wurde) immer in die Analyse mit einzubeziehen.

Die generelle Möglichkeit der Manipulation oder Inszenierung bei Fotografien stellt ein Problem bei der Untersuchung von historischen Bildern dar. Eine Unverfälschtheit kann nie mit Sicherheit festgestellt werden. Tatsächlich wurden Anfangs viele Fotografien inszeniert. Schuld daran war die Technik, welche noch nicht ausgereift genug war, um Situationen mittels Schnappschuss einzufangen. So wurden historische Ereignisse oft nachgestellt um sie ablichten zu können.[91]

Im 21. Jahrhundert wird die Manipulation und Retusche von Bildern durch die digitalen Fotografie und die damit verbundenen technischen Möglichkeiten immer einfacher. Diese Möglichkeit der digitalen Bildbearbeitung lässt uns immer mehr über die Echtheit der Bilder revidieren. „Falsche Bilder“ tauchen in jeder Form und überall auf, so zum Beispiel auch in Tageszeitungen, wie beispielsweise die montierte Fotografie von Brian Walski aus dem Irak im Jahr 2003. Das Bild zeigt einen Soldaten an der Brücke über den Al-Zubayr-Kanal, welcher mittels Handzeichen den irakischen Zivilisten andeutet, in Deckung zu gehen. Walski hat zwei Aufnahmen von diesem Ereignis zu einem zusammengefügt, um die Bildaussage zu verstärken und das Bild dramatischer wirken zu lassen.[92]

3.3 Die Fotografie - ein spezielles Bild

3.3.1 Theorie(n) der Fotografie – Zeitlichkeit und Wirklichkeit

Seit der Geburtsstunde der Fotografie haben Theoretiker und Wissenschaftler versucht, das Wesen der Fotografie zu bestimmen und Theorien zu entwickeln. Peter Geimer stellt gleich zu Beginn seines Buches *Theorien zur Fotografie zur Einführung* fest, das es sich als durchaus schwierig erweist, den theoretischen Status der Fotografie konkret zu bestimmen. Er verweist in diesem Zusammenhang auf den Unterschied zwischen *Fotografie* als „*allgemeine[s]*

[90] Vgl. Pilarczyk/Mietzner, *Das reflektierte Bild*, S. 37.
[91] Vgl. Burke, *Augenzeugenschaft*, S. 25f.
[92] Vgl. Rötzer, *Das manipulierte Bild auf der Titelseite*.

Phänomen“ [93] und *Fotografie* als materielles Objekt, also als Bild. „Die verschiedenen Theorien der Fotografie stehen also“, so Geimer, „vor der Herausforderung, dass sie von *Fotografie* [Anm.: dem Phänomen] ausgehen müssen, anderseits aber die *Fotografie* [Anm.: das Bild] in den Blick nehmen wollen.“ [94] Dadurch entsteht ein offenes Feld welches Platz für die verschiedensten Ansätze bietet.

Viele Auseinandersetzungen mit dem Medium gingen vor allem der Frage nach der Autorschaft und dem Prozess der Entstehung nach. Aufgrund der „Vorstellung von der Selbständigkeit der fotografischen Apparatur“[95] wurde der Fotografie etwas Magisches zugesprochen.[96] Das fotografische Bild wird nicht durch Menschenhand, wie Beispielsweise ein Gemälde, hergestellt sondern, man könnte sagen, durch „Geisterhand“. Fotografie ist das Ergebnis mechanischer und chemischer Prozesse – nicht der Mensch macht das Foto sondern der Apparat. Dadurch wird ihr, stärker als allen anderen visuellen Medien, ein fast unumstrittener Wahrheits- und Wirklichkeitsanspruch zuerkannt. „Fotos liefern Beweismaterial“, so Susan Sontag in ihrer Abhandlung *Über Fotografie*, „etwas, wovon wir gehört haben, woran wir aber zweifeln, scheint ‚bestätigt’, wenn man uns eine Fotografie davon zeigt.“[97]

So bestimmt auch Roland Barthes das Wesen der Fotografie mittels „Es-ist-so-gewesen“[98]. Das Foto ist der Beweis dafür, dass das abgebildete Ereignis auch stattgefunden oder die abgebildete Person auch existiert hat. Dieser „Bezeugungscharakter“[99], wie es Peter Geimer bezeichnet, macht in Barthes Augen die Natur der Fotografie aus.[100]

In Barthes Theorie spielt vor allem der Betrachter eine große Rolle. In *Die helle Kammer* beschreibt er, wie er eine Fotografie von Jérôme, ein Bruder von Napoleon, betrachtete und mit Erstaunen feststellte, dass ihm gerade Augen aus der Vergangenheit ansehen, Augen die noch den Kaiser gesehen haben. Der Abgebildete Mann auf der Fotografie ist schon seit langer Zeit verstorben, doch

[93] Geimer, *Theorie der Fotografie zur Einführung,* S. 9.
[94] Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, S. 10.
[95] Geimer, *Theorie der Fotografie zur Einführung,* S. 16.
[96] Vgl. Geimer, *Theorie der Fotografie zur Einführung,* S. 16.
[97] Sontag, *Über Fotografie,* S. 11.
[98] Barthes, *Die helle Kammer,* S. 87.
[99] Geimer, *Theorie der Fotografie zur Einführung,* S. 32.
[100] Vgl. Geimer, *Theorie der Fotografie zur Einführung,* S. 32.

seine Existenz wird auf dem belichteten Fotopapier konserviert.[101] Es herrscht eine enge Verbindung zwischen dem abgebildeten Gegenstand bzw. Person und dem Betrachter. „Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin“[102], so Barthes. Eine Fotografie überbrückt somit lange Zeitspannen, führt das Gewesene in die Gegenwart, gleichzeitig hebt sie jedoch auch das Vergangene hervor und macht es dem Betrachter bewusst. Es herrscht somit zur selben Zeit Nähe und Distanz.

Wie Roland Barthes beschäftigte sich auch Siegfried Kracauer in seinem Aufsatz „Die Photographie“ mit der zeitlichen Dimension der Fotografie. Auch er „setzt [...] den Zeitpunkt der historischen Aufnahme in Beziehung zum Jetzt ihrer Betrachtung.“ [103] Er geht von einer „wachsenden Entfremdung zwischen Gegenwart und Vergangenheit“ [104] aus, mit anderen Worten: je länger eine Fotografie in die Vergangenheit verweist, desto befremdlicher wirkt sie auf den Betrachter. Nachdem die Fotografie nur ein aus dem fließenden Zeitfluss angehaltenes Bild darstellt, bleibt sie für sich stehen, sie fixiert diesen einen Moment in der Gegenwart und verharrt dort, während die Zeit voranschreitet. Kracauer sieht die Fotografie aufgrund dessen als ein Phänomen an, das die Menschen die sie abbildet nicht lebendig hält, sondern sie viel mehr vernichtet.[105]

Benjamin Drechsel sieht den „naive[n] Objektivitätsglaube[n] des 19. Jahrhunderts“[106], also das ein Foto ein Abbild der Wirklichkeit ist, noch immer in unseren Köpfen verankert, jedoch werfen wir inzwischen einen kritischeren Blick auf das Medium Fotografie. Während seinen Überlegungen stellt er fest, dass Barthes Credo „Es-ist-so-gewesen“ viel mehr „*Etwas-ist-gewesen*“ [107] heißen müsste. Für Drechsel sind Fotografien „konstruktivistische Wirklichkeitsumschreibungen [...] die von Filtern, Inszenierungen und anderen manipulativen Techniken geprägt werden.“[108] Eine Fotografie zeigt eben immer

[101] Vgl. Geimer, *Theorie der Fotografie zur Einführung,* S. 31f.
[102] Barthes, *Die helle Kammer,* S. 90f.
[103] Geimer, *Theorie der Fotografie zur Einführung,* S. 136.
[104] Geimer, *Theorie der Fotografie zur Einführung,* S. 125.
[105] Vgl. Geimer, *Theorie der Fotografie zur Einführung,* S. 128.
[106] Drechsel, *Politik im Bild,* S. 58.
[107] Drechsel, *Politik im Bild,* S. 51 (Hervorhebg. im Orig.).
[108] Drechsel, *Politik im Bild,* S. 51.

nur den subjektiven Blick des Fotografen, welcher durch Objektiv, Filter, Kameraperspektive oder Einstellungsgröße Einfluss auf das jeweilige Foto nehmen kann, es somit auch „manipulieren“ kann. Durch abbilden oder nicht-abbilden von bestimmten Gegenständen, durch die Verkleinerung oder Vergrößerung des Ausschnittes kann das Bild eine völlig andere und neue Bedeutung bekommen. Die Bildränder begrenzen den Blick des Betrachters, eine Fotografie bildet immer nur einen kleinen, subjektiv gewählten Ausschnitt ab und verwehrt somit einen größeren Zusammenhang des Dargestellten.

Die Fotografien der DDR liegen zwar noch nicht allzu weit in der Vergangenheit, jedoch wirken sie bereits jetzt schon etwas befremdlich. Die Schwarz-Weiß-Aufnahmen spalten die Geschehnisse ungewollt weit mehr von der Gegenwart ab, als sie es tatsächlich sind. „Das Schwarz-Weiß ist eine zusätzliche Signatur der Zeit“, so Peter Geimer, „es trennt das Bild des Vergangenen von der Farbigkeit [...] der Gegenwart.“[109] Die Gesichter von den glücklichen und lächelnden Menschen, die uns von den Fotografien[110] aus entgegenblicken, sind längst Vergangenheit. Sie existieren nicht mehr als Menschen, die sie zur Zeit der Aufnahme waren. Der Bauer ist kein Bauer der DDR mehr, der voller Stolz und Überzeugung für seinen Staat und seine Partei die planwirtschaftlichen Vorgaben erfüllt. Vielleicht hat es ihn auch nie gegeben, bedenkt man die möglichen Inszenierungen und Manipulationen politisch-eingesetzter Fotografien. Der historische Wert dieser Fotos wird dadurch jedoch nicht gemindert. Sie „dokumentieren […] [den] Willen, ein solches Bild zu überliefern. […] Sie bilden die Spur einer wahren Fiktion.“[111]

3.3.2 Fotografien als Mittel der (politischen) Kommunikation und Agitation

Das Bild eignet sich aufgrund seiner Fähigkeit, vielschichtige und komplizierte Inhalte prägnant und direkt darzustellen, als politische Kommunikationsform. Schon lange benutzten Machthaber Bilder, um ihre Autorität, Stärke und ihren Einfluss zu demonstrieren, in größerem Ausmaß jedoch erst seit dem 20.

[109] Geimer, *Theorie der Fotografie zur Einführung,* S. 136.
[110] Gemeint sind hier die politisch-inszenierten Bilder der DDR und nicht die der künstlerischen oder sozialkritischen Fotografie.
[111] Bredekamp, „Bildakte als Zeugnis und Urteil”, S. 47.

Jahrhundert. Seitdem verläuft politische Kommunikation hauptsächlich über das Visuelle. [112] Man kann sagen, dass „politische Macht in einem engen Zusammenhang mit ihrer bildhaften Darstellung [steht] oder sogar von ihr abhängig“[113] ist.

Der zuvor angesprochene Objektivitätsglaube, welcher der Fotografie schon von Beginn an anhaftet, macht das fotografische Bild im Bereich der Politik zu einem geeigneten Propagandainstrument.

> „Bilder eignen sich besonders zur Manipulation, weil sie mit dem Gestus des Faktischen auftreten und so zeichenbedingte Eigenschaften des Dargestellten unkritisch als Eigenschaften realer Gegenstände erscheinen lassen.“[114]

Totalitäre Herrschaftssysteme nützen verstärkt Bilder, um politische Macht zu erlangen, zu halten und auszubauen. Laut Stefan Wolle sind Bilder „der eigentliche Transmissionsriemen totalitärer Ideologie.“[115] Im Vergleich zu Text schaffen Bilder Nähe und tragen zur Stärkung des Gemeinschaftsgefühls bei, sie schaffen „Eintracht, seelische Übereinstimmung, [und] politische Einstimmigkeit.“[116]

Dies war mit ein Grund, warum auch die SED begann, sich die Eigenschaften der Fotografie zu nutzte zu machen. Durch die verbreiteten Bilder sollte ihre Macht gefestigt und der Glaube an den Sozialismus und die DDR gestärkt werden.

[112] Vgl. Eckert, „Das Bildprogramm der SED-Diktatur“, S. 60.
[113] Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikative Medium,* S. 314.
[114] Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikative Medium,* S. 318.
[115] Wolle, „Die Diktatur der schönen Bilder“, S. 177.
[116] Wolle, „Die Diktatur der schönen Bilder“, S. 177.

4 Die Deutsche Demokratische Republik (DDR)

Wie im vorangegangenen Kapitel erläutert, ist es bei der Analyse von Bildern wichtig, den geschichtlichen und gesellschaftlichen Kontext, in dem diese Bilder entstanden sind miteinzubeziehen, denn Bilder sind „kulturell und historisch in einer Gesellschaft [verankert].“[117] Aus diesem Grund soll im folgenden Kapitel ein Einblick über den ehemaligen DDR-Staat gegeben werden. Wie war das Informations- und Mediensystem aufgebaut? Wie wurde das Medium Fotografie eingesetzt, um die Bevölkerung zu erziehen, sie zu lenken und zu beeinflussen? Was gab es für Vorschriften fotografische Bilder betreffend? Was durfte abgebildet werden und was nicht?

Ganz ähnlich, nach dem Modell der Paratextualität von Gérard Genette, sind auch hier die außerhalb der Bilder liegenden Informationen wichtige Fakten im Bereich der Bildanalyse. Genette bestimmt den Paratext im Feld des Literarischen und beobachtet daran, dass der Text eines Buches sich selten „nackt“ präsentiert, er ist meist flankiert von anderen textuellen Äußerungen wie zum Beispiel dem Vorwort, Illustrationen, Anmerkungen, dem Nachwort, und so weiter. Paratexte ermöglichen den Konsum des Textes, mehr noch, er garantiert die Existenz des Textes.[118] Dieser Entwurf lässt sich auch auf das Bild übertragen, das ebenfalls nicht für sich alleine steht, sondern genauso Paratexte enthält, die es zu verstehen und zu wissen gilt, um eine fundierte Bildanalyse durchführen zu können.

Der Fokus dieser Arbeit liegt nicht auf der geschichtlichen Aufarbeitung, sondern viel mehr auf der bildlichen Hinterlassenschaft der DDR. Aus diesem Grund wird an dieser Stelle nicht näher auf die historische Entstehung und Entwicklung der DDR eingegangen, da eine vollständige chronologische Darstellung viel zu umfangreich ausfallen würde.

4.1 Forschungsstand

Über den Aufbau und die Funktionen des staatlich gelenkten Mediensystems

[117] Bruhn, *Das Bild,* S. 113.
[118] Vgl. Genette, *Paratexte,* S.9f.

der DDR liegt eine Vielzahl an Publikationen vor. Hier ist vor allem Gunter Holzweißig zu nennen, welcher ausführliche und umfassende Schriften – auch bereits zur Zeiten der DDR – über die Massenmedien im zweiten deutschen Staat veröffentlicht hat.[119] Behandelt wird in erster Linie die Rolle und Bedeutung von Printmedien als auch von Hörfunk und Fernsehen für die SED und ihr Propagandaprogramm. Die Fotografie findet in Zusammenhang mit Zeitungen und Zeitschriften zwar Erwähnung, wird jedoch (wenn überhaupt) nur sehr oberflächlich behandelt.

Die Auseinandersetzung mit den fotografischen Hinterlassenschaften der DDR erfolgte nach der Wende eher zaghaft. Erst Mitte/Ende der 1990er Jahre steigerte sich nach und nach das Interesse sowohl der Wissenschaftler als auch das der Öffentlichkeit an der DDR und ihren Bildern. Zunächst waren es vor allem politischen Plakate und die vom sozialistischen Realismus beeinflusste Malerei und Kunst, die die ersten Schritte in Richtung einer Auseinandersetzung mit der Einflussnahme des DDR-Apparates auf das künstlerische Schaffen prägten.[120] Erst später folgten Schriften über die allgemeine Geschichte der Fotografie nach Kriegsende[121] oder über die Ausprägungen der künstlerischen Fotografie in der DDR[122].

Im Bereich der inszenierten und propagandistischen DDR-Fotografie gibt es wenige Publikationen und Aufsätze und noch weniger die konkrete Bildanalysen aufweisen. Veröffentlichungen in diesem Bereich stammen unter anderem von Stefan Wolle, der in seinem Aufsatz „Die Diktatur der schönen Bilder“[123] den Einsatz und die Rolle der Fotografie in der DDR behandelt und auch – zwar nur flüchtig – verschiedene Bildtypen der politischen DRR-Fotografie herausarbeitet, welche für die vorliegende Arbeit teilweise adaptiert wurden.

Besonders hervorzuheben ist auch der 2004 publizierte Sammelband *Die DDR im Bild. Zum Gebrauch der Fotografie im anderen deutschen Staat* (2004) von Karin Hartewig und Alf Lüdtke. In diesem Buch versammeln sich Aufsätze zu den

---

[119] unter anderem: *Massenmedien in der DDR* (1983), *Zensur ohne Zensor. Die SED-Informationsdiktatur* (1997), *Die schärfste Waffe der Partei* (2002).
[120] Vgl. Hartewig, „Einleitung“, S. 7.
[121] Unter anderem: Derenthal, Ludger, *Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre. Fotografie im sich teilenden Deutschland,* Marburg: Jonas Verlag, 1999.
[122] Unter anderem: Kuhn, Gerhard, *Caught. The Art of Photogrpahy in the German Democtratic Republic*, University of California Press, 1997.
[123] in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970*, 1997, S. 174-185.

unterschiedlichsten Themen rund um fotografische Bilder in der DDR und bietet einen guten allgemeinen Überblick.

Aktuellere Texte (die sich nicht der künstlerischen, sondern der staatlich-inszenierten Fotografie widmen) stammen zum Beispiel von Rainer Eckert[124] (2008) oder Elena Demke[125] (2011).

Während der Befassung mit der Thematik dieser Arbeit ist aufgefallen, dass weitaus mehr Schriften und Bücher zum Thema der künstlerischen Fotografie existieren als über Fotografie als Werkzeug der Meinungsbildung und Massenbeeinflussung in der DDR. Es gibt wenige (bis keine) Abhandlungen, die konkrete Bildanalysen der politisch-eingesetzten Fotografie beinhalten. Rücken doch einzelne Bilder in den Mittelpunkt der Ausarbeitungen, so handeln es sich oft nur um ein oder zwei, meistens bekannte und oft zu Ikonen aufgestiegenen Bilder. So zum Beispiel in Christoph Hamanns Aufsatz „Fluchtbilder. Schlüsselbilder einer mörderischen Grenze“ [126], welcher die Fotografien des Mauertoten Peter Fechter und die Flucht des Soldaten Conrad Schumann näher betrachtet.

Die vorliegende Arbeit hebt sich von den bisherigen Veröffentlichungen durch die konkreten Bildanalysen ab, anhand der sie einen tiefen und umfassenden Blick auf die „offiziellen Bilder“ der SED präsentieren will.

4.2 Die Medienpolitik der SED

Die Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (SED) war die unangefochtene Spitze der Macht in der Deutschen Demokratischen Republik. Die Partei durchdrang alle staatlichen Organe und Massenorganisationen und besetzte alle höheren Positionen in Politik, Bildungseinrichtungen, Ministerien und Ämtern mit linientreuen Parteimitgliedern.

Die Überwachung und Lenkung der Massenmedien (Presse, Rundfunk und

[124] Eckert, Rainer, „Das Bildprogramm der SED-Diktatur“, in: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, *Bilder im Kopf. Ikonen der Zeitgeschichte*, Köln: DuMont, 2009, S. 59-69; ders., „Führer der Arbeiterklasse. Der visuelle Kult um die ‚Liebe’ der Genossen“, in: Paul, Gerhard (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, S. 56-63.

[125] Demke, Elena, „Mauerbilder in Ost und West. Korrespondenzen und Kontraste“ [19.07.2011] unter www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/53459/mauerbilder-in-der-presse?p=all.

[126] in: Gerhard Paul, *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute,* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, S. 266-273.

Fernsehen) war wichtiger Bestandteil der SED-Politik, ganz nach dem Motto: „Wer die Macht hat zu informieren, hat damit auch die Macht zu täuschen."[127] Man war der Meinung, dass „mit Hilfe der Kontrolle der veröffentlichten Meinung auch die Kontrolle der öffentlichen Meinung erreicht werden könne"[128] Sowohl Walter Ulbricht als auch Erich Honecker bemühten sich sehr um die Massenmedien und ihre parteigerechte Anleitung. Ihre Anweisungen gingen bis ins kleinste Detail und galten als absolut. Niemand durfte sich ihnen widersetzen. Für das Parteiorgan *Neues Deutschland* verfassten sie viele Texte sogar selbst.[129]

Das Mediensystem orientierte sich an dem sowjetischen Vorbild. Vor allem Lenins Anforderungen an die Presse, die er in seinem Artikel *Womit beginnen?* von 1901 erläutert, bilden die wichtigen Grundpfeiler der Medienarbeit in der DDR – sowohl im Bereich der Presse als auch im Bereich Rundfunk und Fernsehen. Demzufolge sollten die Massenmedien kollektive Propagandisten, Agitatoren und Organisatoren sein:[130]

> „Als Propagandist sollen die Medien die kommunistische Ideologie verbreiten. In der Funktion des Agitators gilt es, die Tagespolitik der SED zu unterstützen und die Werktätigen zu höheren Leistungen anzuspornen. Als Organisator schließlich obliegt es den Medien, anleitend und kontrollierend die Durchführung der von der Partei gefassten Beschlüsse sowie die aufgestellten Wirtschaftspläne zu überwachen."[131]

Neben dem Generalsekretär war vor allem der Sekretär des Zentralkomitees (ZK) der Abteilung Agitation für die Kontrolle und Überwachung der Medien zuständig. Jeden Donnerstag trafen sich alle Chefredakteure der Zeitungen sowie von Radio und Fernsehen zu sogenannten „ARGU" (Argumentation) im ZK-Gebäude. In Form von Empfehlungen wurde vom Sekretär des ZK vorgegeben, über was in den Zeitungen berichtet werden soll und was abgebildet werden darf, sowie welche Programme über Hörfunk und Fernsehen gesendet werden sollten. Die Informationen wurden an die jeweiligen Redakteure und Mitarbeiter weitergeleitet. Diese „Empfehlungen" waren jedoch nicht lediglich als Vorschlag

[127] Brandt, "Bilderfahrung", S. 52.
[128] Schulz, „Medien und Propaganda", S. 435.
[129] Vgl. Neues Deutschland, Jahrgang 45/ Nr. 23, 27./28.1.1990, „Anhörung von Joachim Hermann", S. 9.
[130] Vgl. Holzweißig, *Massenmedien in der DDR*, S. 47.
[131] Holzweißig, *Massenmedien in der DDR*, S. 47.

gedacht, sondern stellten vielmehr verbindliche Anweisungen dar.[132]

Eine weitere wichtige Rolle im Bereich der Medienlenkung und -kontrolle spielte der Allgemeine Deutsche Nachrichtendienst (ADN). Diese 1953 verstaatlichte Nachrichtenagentur „informiert Presse, Rundfunk und Fernsehfunk […] aktuell und parteilich in Wort und Bild über alle wichtigen und interessanten Ereignisse.“[133] Alle Berichte und Bilder mussten sich nach den Vorgaben der Partei richten. Vorgefertigte Texte und Meldungen mit entsprechenden Bildern von innen- und außenpolitischen Themen wurden den Tageszeitungen, darunter auch den Zeitungen der Blockparteien[134], sowie dem Rundfunk und Fernsehen durch den ADN vorgelegt. Änderungen durften daran keine vorgenommen werden. Oft wurde auch die Platzierung bestimmter Artikel und Abbildungen gleich mit vorgeschrieben.[135] So steht beispielsweise im Handbuch für DDR-Journalistik:

> „Um dem Leser ein richtiges Bild von der objektiven Wirklichkeit in ihren Zusammenhängen zu vermitteln, wird die Auswahl der zu veröffentlichenden Nachrichten, ihre Platzierung, die Zusammenstellung der einzelnen Fakten innerhalb einer Nachricht sowie die Wortwahl und Überschriftgestaltung parteilich vorgenommen.“[136]

Durch die Gleichschaltung der öffentlichen Medien lässt sich eine Monotonie in der Berichterstattung nicht verhindern. Diese Problematik wurde auf vielen Parteitagungen kritisiert und diskutiert. Jedoch schaffte es die SED nicht – auch nicht nach der Ablösung von Walter Ulbricht durch Erich Honecker und die dadurch erhoffte Lockerung im Bereich der Medienpolitik – ihre belehrende und eintönige Mediensprache abzulegen.[137]

Für die Bilder in den Zeitungen war die zu ADN gehörige Bildagentur „Zentral-Bild“ zuständig. Zu Zeiten der DDR war „Zentral-Bild" das größte Fotoarchiv der Welt und hatte über sechs Millionen Bildmotive gelagert.[138]

---

[132] Vgl. Holzweißig, „Medien und Medienlenkung“, S. 51f.
[133] Holzweißig, *Massenmedien in der DDR,* S. 20.
[134] Das Mehrparteiensystem wurde in der DDR beibehalten, um den Schein einer demokratischen Republik zu wahren. Die Parteien, die neben der SED existierten, schlossen sich zu einem Parteiblock zusammen. (Vgl. Schroeder, *Der SED-Staat,* S. 33)
[135] Vgl. Holzweißig, *Massenmedien in der DDR,* S. 14f.
[136] Verband der Deutschen Journalisten, *Journalistisches Handbuch der DDR,* S. 193.
[137] Vgl. Holzweißig, *Massenmedien in der DDR,* S. 52.
[138] Vgl. Holzweißig, *Massenmedien in der DDR,* S. 20f.

Die Agitationsabteilung legte nicht nur vor über was, sondern auch über was *nicht* berichtet werden sollte. Mit der Zeit häuften sich die Begriffe und Inhalte, welche laut Partei- und Staatsführung nicht in das repräsentative Bild der DDR passten. So durfte man beispielsweise das Wort „Staatszirkus“ nicht verwenden, denn „das könnte den Staat lächerlich machen“. Auch sollte nicht über „selbstgebaute Fluggeräte“ berichtet werden, da sonnst vermehrt Leute „abhauen“ würden. Genau so wenig sollten die Themen „Bowlingbahnen, Schlößchen und Boulevards“ erwähnt werden, denn „das weckt Bedürfnisse, die [..] nicht befriedigen [werden] können.“ [139] So entstand eine immer länger werdende Liste an verbotenen Worten und Themen die weder in den Printmedien noch in Fernsehen und Rundfunk Erwähnung finden durften.[140]

Eine offizielle Zensur gab es in der DDR jedoch nicht. Zwar existierte unter der Vorherrschaft der Sowjetischen Militäradministration (SMAD), welche nach Kriegsende die oberste Besatzungsbehörde in der Sowjetischen Besatzungszone (SVZ) darstellte, noch eine Vorzensur, diese wurde jedoch nach der Machtübernahme der SED 1946 abgeschafft. Bis zum Fall der Mauer gab es keine institutionalisierte Zensurbehörde. Laut der Verfassung war es jedem Bürger erlaubt seine Meinung frei kundzutun:

> „Alle Bürger haben das Recht, innerhalb der Schranken der für alle geltenden Gesetze ihre Meinung frei und öffentlich zu äußern […]. […] Eine Pressezensur findet nicht statt.“[141]

Jedoch bedeutet die Formulierung „innerhalb der Schranken der für alle geltenden Gesetze“ die kritiklose Anerkennung der SED als führende Partei und die damit verbundenen Vorschriften. Somit war in der DDR keine tatsächliche Presse- und Meinungsfreiheit gegeben und Kritik am System wurde in vielen Fällen mit dem Verlust des Arbeitsplatzes oder Freiheitsstrafen bestraft.[142]

Die DDR versuchte sich an einer „Zensur ohne Zensor“. Angestrebt wurde, dass Journalisten mittels „Schere im Kopf“ sich schon beim verfassen der Texte freiwillig selbst zensierten.[143]

---

[139] Langguth, „Wenn man Quark im Hirn hat“, S. 57.
[140] Vgl. Langguth, „Wenn man Quark im Hirn hat“, S. 57.
[141] *Die Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik*, S. 18.
[142] Vgl. Holzweißig, *Massenmedien in der DDR,* S. 10ff.
[143] Vgl. Holzweißig, *Massenmedien in der DDR,* S. 42.

> „Einerseits sollten sie [Anm.: die Journalisten] das Kunststück vollbringen, unkonventionell, jedoch stets parteilich ihre journalistischen Fähigkeiten einzusetzen, um kritisch eingestellte Intellektuelle und Jugendliche anzusprechen. Andererseits drohten ihnen umgehend Sanktionen, wenn sie dabei unversehens an die Schwelle zur Glaubwürdigkeit gelangten. Deshalb verwundert es nicht, daß sich die Journalisten, sofern sie keine Überzeugungstäter waren, freiwillig der Selbstzensur unterwarfen."[144]

Aufgabe der Massenmedien war es, vor allem die ideologischen Ansichten der Partei zu verbreiten, wodurch die Aufklärung über innen- und außenpolitische Angelegenheiten in den Hintergrund trat. Nicht selten wurden Falschmeldungen gedruckt und wichtige Informationen weggelassen. Immer wieder kam es auch vor, dass über bestimmte Ereignisse überhaupt nicht berichtet wurde. Durch diese gezielte Desinformation wurde die Bevölkerung systematisch entmündigt und in ihrer Meinungsbildung beeinflusst.[145]

4.2.1 Die schärfste Waffe der Partei - Zeitungen als wichtigste Informationsträger

Die Zeitung war von Anfang an das wichtigste Propagandainstrument zur Verbreitung der sozialistischen Grundsätze und Wertvorstellungen in der DDR. Bereits eine Woche nach Kriegsende erschien in der SBZ die erste Zeitung. Die englische, amerikanische und französische Zonenzeitung folgte erst einige Monate später. Um eine Zeitung in der SBZ herauszugeben benötigte man eine Lizenz, womit die Kontrolle über das Zeitungswesen durch die SMAD gewehrleistet war. In der SBZ erschienen hauptsächlich Parteizeitungen, wobei die KPD-Zeitung von der SMAD begünstigt behandelt wurde, indem sie beispielsweise mehr Papierkontingent zur Verfügung gestellt bekam und somit in höhere Auflage als alle anderen Parteizeitungen erscheinen konnte.[146]

In der DDR gab es 39 Tageszeitungen mit einer Gesamtauflage von über 9 Millionen Exemplaren. Ein Teil der in der DDR zu kaufenden Zeitungen wurden von der SED herausgegeben – unter anderem die Zeitung *Neues Deutschland* oder „Berliner Zeitung" – und von den staatlich kontrollierten Massenorganisationen – zum Beispiel die „Junge Welt" oder die „Tribüne". Die

[144] Holzweißig, *Zensur ohne Zensor*, S. 11.
[145] Vgl. Schroeder, *Der SED-Staat*, S. 567.
[146] Vgl. Dussel, *Deutsche Tagespress im 19. Und 20. Jahrhundert,* S. 187ff.

restlichen Zeitungen wurden von den Blockparteien herausgegeben, welche jedoch eine tägliche Gesamtauflage von nur 835 000 Stück hatten. Somit sicherte sich die SED die Monopolstellung im Bereich der Printmedien mit einer Auflage von über 8,6 Millionen Zeitungen pro Tag. Hilfreich dabei war die der Partei unterstellten Zentrale Druckerei-, Einkaufs- und Revisionsgesellschaft (ZENTRAG) welcher fast alle Druckereien im Land gehörten. Neben den Tageszeitungen gab es in der DDR außerdem 30 Wochen- und Monatszeitschriften mit einer Auflage von 9,3 Millionen und 664 Betriebszeitungen mit einer Gesamtauflage von über 2 Millionen.[147] Durch das Zeitungmonopol hatte sich die SED eine „gigantische Verbreitungsmaschine für fotografische Bilder“[148] geschaffen, mit der sie den schönen Schein der Diktatur propagieren konnten.

Die Nähe zum Volk sollte durch die sogenannte „Massenverbundenheit“ – mittels Volkskorrespondenten und Leserbriefen – erreicht werden. Volkskorrespondenten waren ehrenamtliche, freie Mitarbeiter welche meist keine journalistische Ausbildung hatten. Das Volk sollte für das Volk schreiben. In jeder Redaktion gab es speziell eingerichtete Abteilungen, die für die Betreuung der Volkskorrespondenten und für die Bearbeitung der Leserbriefe zuständig waren. Jedoch konnte der Anforderung nach mehr Verbundenheit zum Leser auf Grund der strengen und vielfältigen Anweisungen der SED-Führung nur wenig nachgegangen werden. Die Redakteure waren viel zu sehr damit beschäftigt, keine falschen Themen, Wörter oder Bilder zu verwenden, sodass sie keine Kapazität mehr hatten, auf die Interessen der Leser einzugehen.[149]

4.2.2 Rundfunk und Fernsehen

Die Bevölkerung hatte nach dem Bau der Mauer 1961 keinen Zugang mehr zu westlichen als auch ausländischen Printmedien. Doch im Bereich Rundfunk und Fernsehen gestaltete sich für die SED die Kontrolle etwas schwieriger. Gegen den privaten Empfang von westlichen Rundfunk und Fernsehen konnte die Parteispitze nicht viel ausrichten. Knapp 90% der DDR-Bevölkerung verfolgten die westlichen Medien regelmäßig. Das hatte vor allem zwei Gründe: einerseits

[147] Vgl. Holzweißig, *Massenmedien in der DDR,* S. 74f.
[148] Lindner, „Ein Land – zwei Bildwelten“, S. 190.
[149] Vgl. Dussel, *Deutsche Tagespress im 19. Und 20. Jahrhundert,* S. 192f.

schenkte man den Medien aus dem Westen mehr Glauben, da sie durch kritische Berichte – auch über das eigene westdeutsche System – mehr Wahrheitsanspruch vermittelten als die Medien im eigenen Land. Andererseits boten das Fernsehen und der Rundfunk in Westdeutschland ein bunteres und anspruchsvolleres Unterhaltungsprogramm an, das eine willkommene Abwechslung gegenüber dem ideologisierten und eintönigen Programm der SED darstellte.[150]

Die Partei war stets bemüht, durch neue Konzepte und Ideen mit den westlichen Medien mitzuhalten und sie dadurch aus der DDR-Medienlandschaft zu verdrängen. Doch die DDR-Sendungen wirkten eher wie „billige und provinzielle Imitationen des Westfernsehens, so daß [die Bürger] sich lieber die ‚Originale' ansahen." [151] Außerdem blieb trotz der Erneuerungsversuche der ideologische Gehalt weiterhin Bestandteil der Sendungen, weswegen das DDR-Fernsehen und der DDR-Rundfunk kontinuierlich Zuseher und Zuhörer an den Westen verloren.[152]

Die westlichen Medien hatten großen Einfluss auf die Entwicklung der DDR. Man könnte sagen, dass sie einen wesentlichen Teil dazu beigetragen haben, dass die DDR nicht weiter Bestand haben konnte. Seit den 80ern machten sie vermehrt auf die „Mängel und Zerfallserscheinungen der DDR-Gesellschaft"[153] aufmerksam wodurch in der DDR-Bevölkerung immer mehr Zweifel aufkamen und sie den Glauben in die Deutsche Demokratische Republik allmählich verloren.[154]

4.3 Der Stellwert der Fotografie im Mediensystem der DDR

Das Kunst- und Kulturleben – darunter auch die Fotografie – entfaltete sich nach der Teilung Deutschlands in der DDR und der BRD auf unterschiedliche Weise. In der Bundesrepublik knüpfte man an die Fotokunst-Ästhetik der zwanziger Jahre an, woraus sich eine *subjektive Fotografie* heraus entwickelte, die persönliche Empfindung und Interpretation in den Vordergrund rückte. Trümmerrealität und Wiederaufbau waren die bevorzugten Themen, mit denen

[150] Vgl. Holzweißig, *Zensur ohne Zensor,* S. 166ff.
[151] Schroeder, *Der SED-Staat,* S. 570.
[152] Vgl. Schroeder, *Der SED-Staat,* S. 569.
[153] Schroeder, *Der SED-Staat,* S. 571.
[154] Vgl. Schroeder, *Der SED-Staat,* S. 570f.

sich Fotografen nach dem Krieg auseinander gesetzt haben.[155] Im Laufe der Jahre entwickelte sich die Fotografie in der Bundesrepublik von einem „dokumentarischen Hilfsmittel zu einer selbständigen künstlerischen Ausdrucksform."[156]

In der DDR schien es zu Beginn noch so, als würde die Fotografie als freie und künstlerische Ausdrucksform eine strahlende Zukunft vor sich haben. Auf der ersten Kulturtagung 1946, versicherte der spätere Präsident der Deutschen Demokratischen Republik, Wilhelm Pieck, künstlerische Freiheit und staatlich geförderte Stipendien für Künstler.[157] Auch die von Adolf Lazi 1948 organisierte Ausstellung mit zeitgenössischen deutschen Fotografien aus allen vier Besatzungszonen war ein kurzer Moment der Hoffnung für die Fotografen in Ost-Deutschland. Doch es sollte die letzte Ausstellung dieser Art gewesen sein.[158] Nach der Gründung der DDR übernahm die SED – so wie in allen anderen wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und ökonomischen Bereichen – die Kontrolle über die fotografischen Aktivitäten in ihrem Land. Von nun an beherrschte der Sozialistische Realismus, welcher sich als Kunstform des Volkes begreift, die ästhetischen Gestaltungsmuster im Bereich der Kunst.[159] Leicht verständlich und fotonaturalistisch stellt er den Gegensatz zur komplizierten und unverständlich angesehenen Moderne dar. Der sozialistische Realismus „verband zugängliches Bildrepertoire mit klaren, didaktischen Themen, die von den Massen unmittelbar verstanden werden konnten"[160], weswegen das Konzept für die Mächtigen der DDR ein wichtiges Instrument und Hilfsmittel für den Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft verkörperte.[161]

Anfang der fünfziger Jahre wurde die Idee des sozialistischen Realismus auch auf die Fotografie übertragen, welche im Zuge dessen als neue Waffe im Klassenkampf deklariert wurde. Von nun an bestimmten „eingängige, idealisierende Bilder, die Parteislogans illustrieren und gezielt propagandistisch auf den Betrachter wirken"[162] die offizielle Bilderwelt der DDR.[163]

---

[155] Vgl. Thomas, *Kunst in Deutschland seit 1945,* S. 112f.
[156] Ihle, „Fotografie als Zeitdokument", S. 192.
[157] Vgl. Kuehn, *Caught*, S. 16.
[158] Vgl. Kuehn, *Caught*, S. 27.
[159] Vgl. Thomas, *Kunst in Deutschland seit 1945,* S. 120.
[160] McCloskey, „Dialektik im Stillstand", S. 105.
[161] Vgl. McCloskey, „Dialektik im Stillstand", S.105.
[162] Ihle, „Fotografie als Zeitdokument", S. 189.

Im „Journalistischem Handbuch der DDR“ werden die wesentlichen Merkmale genannt, die das Medium Fotografie im Bereich der Propaganda- und Agitationsarbeit zu einem wichtigen Werkzeug machen: Zum einen wird ihr dokumentarischer Charakter als auch ihre Fähigkeit, Information knapp und prägnant auf den Punkt zu bringen, geschätzt. Auch die einprägsame Wirkung und universelle Lesbarkeit von Bildern wird positiv hervorgehoben. Große Macht wurde ihnen zugesprochen, wenn zwei Fotografien „gepaart“, also nebeneinander gestellt wurden und mittels Analogie neue Erkenntnisse schufen. Auch die Montage war eine beliebte Technik im Bereich der Bildjournalistik und erzeugte neue Aussagen und Zusammenhänge – die sogenannte montierte Wahrheit.[164]

Am meisten wurde jedoch das Einzelbild angewandt, „auf dessen illustrierende und informierende Funktion keine Zeitung mehr [verzichten]“[165] konnte. Doch trotz all der überragenden Eigenschaften, die man dem Bild einräumte, war der Text ein unabdingbarer Begleiter, ohne den der propagandistische Auftrag nicht vollständig erfüllt werden könnte.[166]

> „Das Foto ist – wie die Wirklichkeit – vieldeutig. Deshalb geben wir nie ein Bild ohne ergänzende Information aus der Hand; erst durch den Text wird die fotografische Aussage unmißverständlich und prägnant.“[167]

Hier zeichnet sich ein wesentlicher Unterschied zwischen westlichen und östlichen Bildjournalismus ab. Da in der DDR das Einzelbild symbolisch stärker aufgeladen wurde, bedarf es einer „Erklärung“ mittels Text. Man könnte in gewisser Weise sagen, dass die Delegierten der DDR „der Fotografie als Informationsträger [misstrauten] und [..] dagegen beständig unmittelbar auf Bilder bezogene Texte [nutzten], um erwünschte Bildaussagen herzustellen.“[168]

Die Pressebilder in der BRD wurden stark von der amerikanischen Magazinfotografie beeinflusst, welche Bilder dramaturgisch arrangiert und dadurch eher „narrative Sequenzen“[169] entstehen lässt. Doch auch wenn hier große Unterschiede herrschten, verfolgten doch beide das gleiche Ziel: die Bilder

---

[163] Vgl. Ihle, „Fotografie als Zeitdokument“, S. 188f.
[164] Verband der Deutschen Journalisten, *Journalistisches Handbuch der DDR,* S. 221f.
[165] Verband der Deutschen Journalisten, *Journalistisches Handbuch der DDR,* S. 218.
[166] Vgl. Verband der Deutschen Journalisten, *Journalistisches Handbuch der DDR,* S. 217f.
[167] Hoffmann, „Der Erkenntnischarakter der Fotografie als Grundlage ihrer politisch-ideologischen Wirksamkeit“, S. 15.
[168] Schweizer, „Täve Schur und das Bild der ‚Diplomanten im Trainingsanzug’“, S. 71.
[169] Sachsse, „Ostkreuz versus Bilderberg“, S. 213.

sollten „klischeebildend wirken, [..] im Bewußtsein der Betrachter [...] angelegte Wirkungsmuster bestätigen und verstärken.“[170] Der entscheidende Unterschied war, dass im Westen das Individuum und im Osten das Kollektiv angesprochen wurde.[171]

„Die zunehmende ruinöse Bausubstanz, soziale Randgruppen sowie Menschen mit tatsächlicher oder angenommener oppositioneller Haltung“ [172] waren Motive, die bewusst nicht verbreitet wurden. Umweltverschmutzung und Umweltzerstörung waren ebenso Themen, die eher selten abgebildet wurden.[173] Auch die Versorgungsprobleme durften nicht visuell dargestellt werden. So war es zum Beispiel verboten, „Protokollobst“, das auf den Tischen bei diversen politischen Sitzungen aufgestellt war, zu fotografieren, da die Bevölkerung sonst neidisch werden würde.[174]

4.3.1 Pressefotografie/Auftragsfotografie

Der Pressefotografie wurde große Aufmerksamkeit geschenkt. Sie war eine wichtige ideologische Waffe im Klassenkampf. Pressefotografen hatten die Aufgabe, „ein positives Bild von der Entwicklung hin zur sozialistischen Gesellschaft zu entwerfen.“ [175] Die Bilder einer in Harmonie, Sauberkeit und Ordnung lebenden sozialistischen Gesellschaft sollte sowohl nach Innen als auch nach Außen hin vermittelt werden. Die Partei gab die ästhetischen Bildparameter vor, an die es sich zu halten galt. Vor allem was Bilder der Öffentlichkeit, also Bilder in Zeitungen, Magazinen oder auf Plakaten betraf, gab es Motiv und Bildausschnitt betreffend strenge Vorschriften und Normen. Die Prüfung der Bilder übernahm der Allgemeine Deutsche Nachrichtendienst (ADN). Fotografen überließen ihr Filmmaterial meistens dem ADN, welcher dann durch strikte Auslese die Bilder, welche den Vorstellungen der SED-Diktatur entsprachen, auswählte und erst dann der breiten Masse zugänglich machte. Was nicht passte wurde passend gemacht. Die Bilder wurden, wenn nötig, retuschiert und

[170] Sachsse, „Ostkreuz versus Bilderberg“, S. 213.
[171] Vgl. Sachsse, „Ostkreuz versus Bilderberg“, S. 213f.
[172] Kuhl/Sander, „‚Der Sozialismus siegt“ oder der ‚andere Blick’“, S. 7.
[173] Kuhl/Sander, „‚Der Sozialismus siegt“ oder der ‚andere Blick’“, S. 7f.
[174] Vgl. Langguth, „Wenn man Quark im Hirn hat“, S. 57.
[175] Derenthal, „Versuchte Neuanfänge“, S. 13.

zugeschnitten oder wanderten nicht selten auch gleich in den Papierkorb.[176]

Für Bilder, welche nicht den Vorstellungen der SED entsprachen, oder die in Ungnade gefallenen Personen abbildeten, gab es ein eigens eingerichtetes Sperrarchiv. Dort wurden die gekennzeichneten Bilder, welche für die Veröffentlichung gesperrt wurden, gesammelt und archiviert.[177] Bei Bildern, die zugleich wichtige historische Ereignisse der DDR als auch Personen, die den Interessen des Staates entgegen standen abbildeten, wurde das Foto entweder neu zugeschnitten, sodass die entsprechende Person nicht mehr auf dem Bild zu sehen war oder man retuschierte sie einfach weg. So sah man auf dem Originalbild der SED-Vereinigung zwischen Otto Grotewohl und Wilhelm Pieck noch den damaligen zweiten Vorsitzenden der KPD, Kurt Müller, sitzen, der ein Jahr später aus der Partei ausgeschlossen wurde und seitdem auf dem Bild nicht mehr zu sehen ist. War es auf einem Foto nicht möglich, denjenigen verschwinden zu lassen, machte man ihn unkenntlich indem ihm eine neue Frisur oder ein Bart aufgemalt wurde.[178]

Besonders Pressefotografien, vor allem jene, die den Generalsekretär abbildeten, unterlagen einer strengen Kontrolle. Oft mussten diese Fotos per Telefax an den zuständigen Sekretär des ZK geschickt werden, um es vor dem Druck absegnen zu lassen, da zum Beispiel Erich Honecker darauf Wert legte, nicht von unten nach oben schauend gezeigt zu werden.[179] Die Kontrolle über die in den Zeitungen erscheinenden Bilder war vor allem dadurch möglich, dass fast alle Print- und Bildmedien in der DDR unter der Leitung der SED standen (s. Kapitel 4.2.1.). So wurden nahezu alle Zeitungen, mit den Bildern der ADN versorgt. Zentrale Abbildungen waren vor allem Fotos von gesellschaftlichen Ereignissen des DDR Alltags.[180]

Ein Beispiel für die Einflussnahme der SED-Diktatur auf die Fotografie und damit auch auf das Wunsch-Erscheinungsbild der DDR schildert der Fotograf Werner Mahler im Interview mit Norbert Moos und Norbert Bunge:

> „Kurz nachdem ich den Vertrag bei der *Für Dich* zu fotografieren angenommen habe […] wurde ich hingeschickt ein Dorf zu portraitieren. Das war ein kleines

[176] Vgl. Wolle, „Die Diktatur der schönen Bilder“, S. 174 und 177.
[177] Vgl. Kuhl/Sander, „‚Der Sozialismus siegt' oder der ‚andere Blick'“, S. 7.
[178] Kellerhoff, „Wie Stalin und Ulbricht Fotos retuschieren ließen“.
[179] Vgl. Langguth, „Wenn man Quark im Hirn hat“, S. 57.
[180] Vgl. Wolle, „Die Diktatur der schönen Bilder“, S. 177.

> Dorf in Brandenburg, in dem es Probleme gab […] Das sollte ich wirklich schön fotografieren und auch die Probleme zeigen und dann wurde es veröffentlicht. Das war von der obersten Stelle sozusagen beordert. Dann nach einem halben Jahr sollte ich wider hin […] Und es war nichts passiert. Ich habe es dann wider so fotografiert, wie es war, und dann habe ich meine Bilder gezeigt und dann haben sie gesagt, nein pass auf, da fährst du nach mal hin und machst das so, wie wir wollen. Die Partei möchte das jetzt gerne so und so sehen."[181]

Es sollte nicht das, was wirklich war, sondern das, was sein sollte, abgebildet werden. Dadurch entwickelte sich die Presse- und Auftragsfotografie zu einer reinen Regiefotografie welche „statt dokumentarischer Wirklichkeitszitierung […] eine nach den ideologischen Wünschen arrangierte Situation [ablichtete]."[182]

4.3.2 Künstlerische Fotografie

Abseits der idealisierten Bilderwelt existierten auch andere Abbilder, welche auf künstlerischer und sozialkritischer Weise das Leben in der DDR dokumentierten. Schon zu Beginn gab es vereinzelt Fotografen, die sich der Doktrin des sozialistischen Realismus entzogen und Bilder subjektiver Wahrnehmung anfertigten.[183] Wie in vielen anderen Bereichen hatte die BRD auch großen Einfluss auf die weitere Entwicklung der künstlerischen Fotografie in der DDR. So führte die wachsende Bedeutung des Mediums Fotografie in der Kunstszene in der Bundesrepublik dazu, dass die fotografische Künstlerbewegung auch in Ost-Deutschland immer größer wurde.[184]

Die einzige Möglichkeit für eine anerkannte, akademisch-künstlerische Ausbildung zum Fotografen hatte man in der DDR auf der Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) in Leipzig. Viele namenhafte Fotografen lehrten an der HGB und trugen maßgeblich an der Entwicklung einer künstlerischen Fotografie in der DDR bei. Vor allem Evelyn Richter hatte – obwohl sie erst Anfang der 80er Jahre einen Lehrauftrag an der HGB bekam – seit Ende der 50er großen Einfluss auf die Fotografieszene und wurde „zu *der* Instanz in fotokünstlerischen Fragen und zur wohl wichtigsten Anlaufstelle für viele Studierende."[185] Die Schule entwickelte sich zu dem wohl wichtigsten Ort für gesellschaftskritisch arbeitende

[181] Moos/Bunge, „Interview mit Werner Mahler und Ute Mahler", S. 22.
[182] Thomas, *Kunst in Deutschland seit 1945,* S. 120.
[183] Vgl. Krase, „Auftriebsfigur, Beschwerungsgestalt", S. 30.
[184] Vgl. Ihle, „Fotografie als Zeitdokument", S. 202.
[185] Schierz, „Die andere Leipziger Schule", S. 8 (Hervorhebg. im Orig.).

Fotokünstler. Trotz der Ausbildungsmöglichkeit war es nicht einfach, nach dem Abschluss als künstlerischer Fotograf in der DDR Fuß zu fassen. Denn sozialdokumentarische Fotografie „kam einer Verweigerung gegenüber den Anforderungen des ‚Sozialistischen Realismus' und den gängigen Bildern in den Massenmedien gleich." [186] So kam es vor, dass Versuche, Arbeiten zu veröffentlichen oder auszustellen, von der SED in vielen Fällen unterbunden wurden. Oft gab es keine Möglichkeit, seine Fotos der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, weswegen viele der Arbeiten erst nach 1989 veröffentlicht wurden. Aufgrund dieser Umstände hatten viele Fotografen noch eine andere Einkommensquelle, die ihnen das nötige Geld zum Leben einbrachte. Denn nur durch künstlerische fotografische Arbeiten konnte man in der DDR als unabhängiger Fotograf schwer überleben.[187]

Mitte der 1950er schlossen sich in Leipzig junge und engagierte Fotografen, unter ihnen Ursula Arnold, Evelyn Richter oder auch W.G. Schröter, zur ersten und zunächst auch einzigen Fotografengruppe in der DDR zusammen. Ihr Name „action fotografie" weist bereits auf ihre Forderung hin, Bewegung in die Fotografie und in die starren gesellschaftlichen Verhältnisse zu bringen. Noch im selben Jahr der Zusammenschließung fand die erste Fotoausstellung statt, die allerdings nicht ohne Kompromisse zustande kam. Für diese seltene Chance einer Fotoausstellung wurde von Seiten des Kulturbundes die Forderung gestellt, auch Bilder von Amateurfotografen mit auszustellen. Bei der zweiten Ausstellung im Jahre 1957 überwog der Anteile der Amateure bereits und die dritte und letzte Ausstellung der Gruppe 1958 fand kaum noch Beachtung, da sie lediglich einen kleinen Teil einer Bezirksfotoschau ausmachte. Somit schaffte es die SED durch „einer taktisch geschickten Mischung aus versuchter Einbindung, Disziplinierung und systematischer Behinderung"[188] die Kontrolle über die Fotografie, sowie über das Kulturleben in der DDR beizubehalten.[189]

Kontrolle war auch durch die zwingende Mitgliedschaft im Journalistenverband oder in der Zentralen Kommission für Fotografie gegeben, ohne die ein Fotograf nicht freischaffend tätig sein durfte.[190]

---

[186] Schierz, „Die andere Leipziger Schule", S. 10
[187] Vgl. Schierz, „Die andere Leipziger Schule", S. 10.
[188] Krase, „Auftriebsfigur, Beschwerungsgestalt", S. 32.
[189] Vgl. Krase, „Auftriebsfigur, Beschwerungsgestalt", S. 30ff.
[190] Vgl. Lindner, „Ein Land – zwei Bildwelten", S. 195.

Trotz der repressiven Haltung der Partei und ihren niederzwingenden Maßnahmen fanden sich in den 60er Jahren erneut engagierte Fotografen zu kleinen Gruppen zusammen. Wie zum Beispiel die Gruppe „Direkt“, welche 1965/66 ins Leben gerufen wurde und als eine Art Nachfolger der Fotogruppe „action fotografie“ angesehen werden kann. Oder auch die 1969 gegründete „JUGENDFOTO BERLIN“. Ihre Mitglieder waren grundsätzlich nicht abgeneigt von dem Gesellschaftsmodell Sozialismus und versuchten, „durch einen aktionsbetonten, auch agitatorisch offensiven Stil dem politischen Bildjournalismus in der DDR zu neuer Glaubwürdigkeit zu verhelfen.“[191]

Obwohl die politische Spannung immer mehr zunahm und sich die ökologischen Bedingungen verschlechterten, wurden der Fotografie in den achtziger Jahren neue Förderungsmittel zur Verfügung gestellt. Als eigenständige Kunstform gewann sie nun auch in der DDR mehr und mehr an Bedeutung und bekam sogar in den zentralen Kunstaustellungen einen festen Platz. [192] Es entwickelte sich eine neue Generation an jungen Fotografen, welche „in szenisch-inszenierten oder expressiv überzeichneten Bildern ihre eigene Befindlichkeit, ihr Unbehagen an den herrschenden Umständen gestalteten.“[193]

Trotz der angespannten Situation, den strengen Regeln und Vorgaben der SED sowie den fehlenden Möglichkeiten, Bilder auszustellen, ließen sich viele Fotografen nicht davon abbringen, ihre eigenen Eindrücke von den Menschen in der DDR, deren Lebensumständen und Problemen auf ihren Fotografien festzuhalten. Es war ihnen ein Anliegen, mit ungeschönter Sicht auf die Dinge das zu fotografieren, was sie sahen. Die Bilder entstanden „im eigenen Auftrag“ – laut Evelyn Richter – „um zu dokumentieren, was [..][sie] für bewahrenswert hielt.“[194] Diese subjektive Bestandsaufnahme des Alltags in der DDR, welche dem propagierten Bild der SED widersprach, hatte seinen Preis. So arbeiteten die meisten Fotografen lange Zeit für die Kiste[195] und veröffentlichten ihre Bilder erst nach der Wende. Und, obwohl diese Fotografien heute eher unspektakulär wirken, so hatten sie zu Zeiten der DDR große Wirkung, weswegen sie auch nur

[191] Krase, „Auftriebsfigur, Beschwerungsgestalt“, S. 32.
[192] Vgl. Krase, „Auftriebsfigur, Beschwerungsgestalt“, S.34.
[193] Schierz, „Die andere Leipziger Schule“, S. 11.
[194] Lindner, „Ein Land – zwei Bildwelten“, S. 192.
[195] Lindner, „Ein Land – zwei Bildwelten“, S. 192.

sehr selten bis überhaupt nicht der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden.[196]

4.3.3 Amateurfotografie

Die Staatsführenden „versuchten, die private Fotografie als ‚Fotoschaffen im Dienst des Sozialismus' zu nobilitieren und damit zu kontrollieren."[197] Als Kontrollorgan wurde hierfür 1958 durch den Kulturbund die Zentrale Kommission Fotografie (ZKF) ins Leben gerufen, die als „zentrales Sammelbecken fotografischer Aktivitäten"[198] fungierte. Obwohl die ZKF dafür vorgesehen war, jegliche Art von fotografischer Arbeit anzuleiten und zu koordinieren, waren es doch in erster Linie die Amateurfotografen, mit denen sie zusammen arbeitete. Zu den Aufgaben des ZKF zählte unter anderem die „Vorgabe fotografischer Themen in Wettbewerben", die „Jurierung fotografischer Bilder" aber auch die „Ausrichtung nationaler und […] internationaler Fotoausstellungen."[199] Für eine deckende Organisation in allen Gebieten der Fotografie fehlten jedoch sowohl das Personal als auch die finanziellen Mittel.[200]

Neben den schreibenden Volkskorrespondenten gab es auch Amateurfotografen, die als sogenannte Fotokorrespondenten tätig waren. Der Fotokorrespondent fungiert als „wichtiges Bindeglied zwischen Redaktion und Leser" und half „durch seine Fotos in der Zeitung […], die Zeitung massenverbundener und massenwirksamer zu machen."[201] Seine Arbeit beschränkte sich auf Bezirkszeitungen, Betriebszeitungen, Wandzeitungen und Flugblätter, also vor allem auf lokale und betriebliche Geschehnisse. Die von den Redaktionen geschaffenen „Fotokorrespondentenaktive" fassen die jeweiligen Amateurfotografen zusammen und bilden eine Plattform, um sie über aktuelle Aufträge und geänderte Richtlinien zu informieren.[202]

Da der Staat sein Volk in jeglichen Bereichen kontrollieren und erziehen wollte, hatten viele Betriebe ein reiches Kultur- und Freizeitangebot für ihre Mitarbeiter. Darunter fand sich auch die Möglichkeit in Betriebsfotografengruppen, welche

[196] Vgl. Lindner, „Ein Land – zwei Bildwelten", S. 192f.
[197] Hartewig, „Einleitung", S. 10.
[198] Schube, „Im Auftrag des Staates", S. 25.
[199] Schube, „Im Auftrag des Staates", S. 25.
[200] Vgl. Schube, „Im Auftrag des Staates", S. 25.
[201] Fensch, „Die Rolle der Fotokorrespondenten für die Bildberichterstattung", S. 187.
[202] Vgl. Fensch, „Die Rolle der Fotokorrespondenten für die Bildberichterstattung", S. 187f.

vom Kultur- und Gewerkschaftsbund sehr gefördert wurden, mitzuwirken. Ausgerichtet nach den strengen Regeln und Vorschriften der einzuhaltenden Bildästhetik fertigen die Amateurfotografen vor allem Bilder von ihrem Betrieb und den dort beschäftigten Arbeitern an. Die Möglichkeit, ihre Fotos öffentlich zu präsentieren, hatten die Fotografen bei den regelmäßig stattfindenden Leistungsschauen, welche seit 1967 alle zwei bis vier Jahre veranstaltet wurden oder ab den 1970er auch bei selbst organisierten Freilichtausstellungen.[203]

4.3.4 Fotografien des Ministeriums für Staatssicherheit

Neben der Presse- und Amateurfotografie gab es für die SED-Funktionäre noch einen weiteren Bereich, in dem die Fotografie eine wichtige und unentbehrliche Rolle spielte, nämlich die fotografischen Arbeiten des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS). Der für die Überwachung und Bespitzelung von Republik-Gegner und der eigenen Bevölkerung eingerichtete Apparat setzte vor allem seit den 70er Jahren die Fotokamera – und später in den 80ern auch die Videokamera – als Dokumentations- und Beobachtungsinstrument ein. Die Fotografien zeigen unter anderem die heimlich angefertigten Observationsfotos, kriminalistische Beweisfotos oder auch Bilder, die im Zuge eines Verhörs angefertigt und zur Identifikationszwecken archiviert wurden. Interessant ist, dass das MfS auch eine ausführliche Selbstdokumentation durchführte. Fast die Hälfte der sichergestellten Stasi-Fotografien sind interne Fotos von Mitarbeitern des Ministeriums für Staatssicherheit. Die Bilder Zeigen oberste Befehlshaber und Angestellte bei Beförderungsfeiern, Ehrungen oder diversen Veranstaltungen.[204]

Diente die Fotografie im MfS in den ersten zwei Jahrzehnten hauptsächlich zur Sicherung von Beweismitteln und der Identifizierung von Personen, wurde sie durch die fortschrittliche Fototechnik immer mehr zu einer „Allzweckwaffe der Geheimpolizei“. Vor allem aufgrund ihrer Objektivität und Eindeutigkeit wurde die Fotografie als „eigenständiges Verfahren der Überwachung“[205] angesehen.[206]

Auch zur Bespitzelung des „Feindes“ wurde die Technik der Fotografie genützt. „Beliebtes Fotomotiv“ waren zum Beispiel die Aktivitäten an den

[203] Vgl. Schiermeyer, „Gold für den ‚fotoclub ferrum'“.
[204] Vgl. Hartewig, *Das Auge der Partei,* S. 9ff.
[205] Hartewig, *Das Auge der Partei,* S. 32.
[206] Vgl. Hartewig, *Das Auge der Partei,* S. 28ff.

Grenzübergängen zu West-Deutschland. Einerseits wurden die Grenzsoldaten des Westsektors im Bild festgehalten um über ihre Gewohnheiten und Tagesabläufe informiert zu sein. Aber auch die westliche Bevölkerung, welche auf westlichen Aussichtsplattformen stand, um einen Blick über die Mauer zu wagen, wurde aus sicherheitstechnischen Gründen abgebildet. Weiters wurden alle gescheiterten Fluchtversuche abfotografiert und für Schulungs- und Aufklärungszwecke archiviert. Die Republikflüchtigen mussten auf erniedrigende Weise ihren gescheiterten Fluchtversuch nachstellen, während die Mitarbeiter des MfS den Vorgang dokumentierten. Bilder von Toten an der Mauer existieren nicht oder wurden nach der Wende vernichtet.[207]

Der Nachlass an fotografischen Bildern der Stasi ist gewaltig. In den 40 Jahren sammelten sich über 1,7 Millionen[208] Fotos, Dias und Negative an, die durch die Behörde des Bundesbeauftragten für Stasi-Unterlagen (BStU) Stück für Stück aufgearbeitet werden.

[207] Vgl. Hartewig, *Das Auge der Partei,* S. 70ff.
[208] Vgl. www.bstu.de

5 Thematischer Einsatz der Fotografie

Wichtigstes Recherchewerkzeug im Bereich der Bildsichtung und Bildbeschaffung stellte das digitale Bildarchiv des deutschen Bundesarchivs dar (www.bild.bundesarchiv.de). Die Plattform archiviert unter dem Bestandsnamen „Bild 183“ die überlieferten Fotografien des Allgemeinen Deutschen Nachrichtendienst/Zentralbild und dokumentiert mit über drei Millionen Bildern das Wunschbild der SED von Gesellschaft, Politik und Wirtschaft in der DDR. Eine weitere wichtige Quelle war das Online-Zeitungsarchiv der Staatsbibliothek Berlin (http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de), welches die DDR-Tageszeitungen *Neues Deutschland, Berliner Illustrierte* und *Neue Zeit* in Volltext zu Verfügung stellt.

Der hier nun angeführte Themenkatalog umfasst fünf ausgewählte Bereiche, in denen die Fotografie in der DDR als politisches Medium zum Einsatz kam. Die Auswahl umfasst die verschiedenen Arten der Repräsentation von

- Politikern,
- Arbeiter und Bauern,
- den Frauen,
- das Bildprogramm im Bereich des Sports,
- die unterschiedlichen Darstellungsweisen der Mauer in den DDR-Medien.

Die Gründe für die Themenwahl liegen darin, dass diese Ausarbeitung dem Titel der Arbeit gemäß zum Ziel hat, die politische Komponente der Fotografie am Beispiel der DDR zu erarbeiten. Damit sind die politischen Personen zwangsläufig im Fokus.

Aber die DDR ist auch der Staat der Arbeiter und Bauern, wie sie von ihren Herrschenden und Mächtigen mit Stolz bezeichnet wurde. Daher liegt es nahe, auch das Auftreten der Arbeiter im ideologisierten und propagandistischen Bildprogramm der DDR zu untersuchen.

Einen anderen Schwerpunkt im politischen und gesellschaftlichen System bildete die Frauen- und Familienpolitik. Die SED rühmt sich im internationalen Vergleich mit der in der DDR herrschenden Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau und der Vereinbarkeit von Beruf und Familie. Das war zumindest das,

was sie durch ihre offiziellen Bilder vermitteln wollten.

Die Darstellung der Sportler wird in der Analyse ebenfalls Aufmerksamkeit gewidmet, da Sport eine wichtige Rolle im Alltag und in der Propaganda und damit verbunden auch in der Politik einnahm.

Da ab dem 13. August 1961 der „antifaschistische Schutzwall“ ein allgegenwärtiges Thema in- und außerhalb der DDR wurde, soll auch die visuelle Auseinandersetzung mit der Mauer untersucht werden. Die SED musste die Existenz dieser Mauer aus Stein und Stacheldraht, welche die DDR-Bevölkerung von nun an von der Außenwelt trennte, in irgendeiner Form rechtfertigen und auch in gewisser Weise verharmlosen. Mit welchen Bildern sie diesen Versuch unternahm, soll in der Analyse dargelegt werden.

Die folgenden Bilder stellen eine subjektive Auswahl aus dem großen Kontingent der vorhandenen DDR-Fotografien dar. Bei der Durchsicht von über zweihundert Bildern, die alle ähnliche ästhetische Eigenschaften aufwiesen, kristallisierten sich die nachstehenden fünfzehn Exemplare heraus, da sie am besten die SED-Inszenierungsformen illustrieren.

5.1 Politiker öffentlich und privat

5.1.1 Der Handschlag

Abbildung 1: Historischer Handschlag zwischen W. Pieck und O. Grotewohl[209]

[209] Bundesarchiv, Bild 183-W0910-305, Foto: o. Ang., April 1946.

Vor-ikonographische Beschreibung

Das Hauptaugenmerk dieses Bildes liegt auf zwei, sich die Hände schüttelnden, älteren Herren, welche im Bildvordergrund stehend von der Hüfte aufwärts zu sehen sind. Trotz Handschlags haben sie keinen Blickkontakt. Der Mann links im Bild blickt zerstreut in die Kamera, wohingegen der rechts Stehende mit gesenkten Schultern und resignierten Blick zu Boden schaut. Hinter ihnen sitzen weitere Männer, ebenfalls in Anzügen, auf langen Tischen, die vertikal durch das Bild verlaufen. Vor den beiden stehenden Männern verläuft ebenfalls eine Tischreihe. Im Hintergrund erkennt man einen schweren Vorhang, der horizontal große Falten wirft. Am oberen Bildrand sind große, jedoch nur angeschnittene Bilderrahmen zu erkennen. Da das Foto nicht frontal sondern schräg von rechts aufgenommen wurde, fällt dem Betrachter im rechten unteren Bereich des Bildes ein weiter Mann ins Auge. Er wirkt gelangweilt und müde, sein Blick schweift in die Ferne. Auch die restlichen Anwesenden im Hintergrund wirken unkonzentriert und wenig interessiert an den Geschehnissen in der ersten Reihe.

Ikonographische Analyse

Das Bild wirkt sehr formell, es könnte sich um eine politische Tagung oder Versammlung handeln. Der Grund für diese Aufnahme scheint der Akt des Händeschüttelns zwischen den beiden Männern zu sein, welche vermutlich hohe Positionen bekleiden. Der Handschlag

> „kann als *pars pro toto* sowohl für den Abschluß eines Vertrages als auch für die Existenz eines Vertragsverhältnisses stehen. Der Handschlag ist somit als Emblem für Bündnis und Staatsvertrag zu verstehen.“[210]

Die zwei Männer im Vordergrund werden durch den ganz leicht unscharfen Hintergrund hervorgehoben. Auch die herrschenden Lichtverhältnisse (sie wurden wahrscheinlich von dem Fotografen angeblitzt) lassen ihre Köpfe hell hervortreten. Ihre Anzüge wirken schwärzer als die der anderen Anwesenden und stechen auf dem matten und gräulichen Hintergrund hervor.

Das Bild wirkt durch die geraden, vertikalen Linien, die der Vorhang hervorbringt, und auch die horizontalen Tischreihen, auf denen die Männer einer

[210] Knippschild, *‚Drum bietet zum Bunde die Hände’,* S. 50.

nachdem anderen aufgereiht nebeneinander sitzen, sehr strukturiert. Es vermittelt Ordnung und Gelichmäßigkeit.

Ikonologische Interpretation

Das Bild vom Handschlag zwischen Otto Grotewohl und Wilhelm Pieck am 22. April 1946 entwickelte sich zu einer bedeutungsvollen Ikone im kulturellen Gedächtnis der DDR. Durch den Handschlag wird der Zusammenschluss der beiden Arbeiterparteien zur Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands besiegelt und gleichzeitig ein Grundstein für die weitere Entwicklung der sowjetischen Besatzungszone hin zur Deutschen Demokratischen Republik gelegt. Der Händedruck wurde zu *dem* Symbol für die Einigung der Arbeiterklasse und zum Parteiemblem der SED.[211]

Die Körperhaltung und der Gesichtsausdruck der beiden Politiker scheinen die Machtverhältnisse in der gerade eben gegründeten Partei bereits offenzulegen. Laut Silke Knippschild kann ein Handschlag auch „als Propagandamittel eingesetzt werden, um den Anschein von Ebenbürtigkeit bei Partnern unterschiedlichen Ranges zu erwecken.“[212] Dies scheint hier der Fall zu sein. Der Handschlag – Piecks Hand ist im Vordergrund und verdeckt die von Grotewohl – könnte man als zukunftsweisende Andeutung sehen, wer in der SED die vorherrschende Machtposition einnehmen wird.[213]

Dieses bedeutsame Foto entstand nicht aus Zufall sondern wurde durchdacht inszeniert. Bereits die in hoher Auflage gedruckten Vereinigungsplakate, welche schon im Vorfeld den bevorstehenden politischen Akt propagieren sollten, bildeten den symbolischen Händedruck zwischen Grotewohl und Pieck ab. Das Zeichen der verschlungenen Hände, das spätere Parteiabzeichen und Symbol der Arbeitervereinigung, welches immer an den historischen Tag und die bedeutsame Geste erinnert, wurde damit schon vor dem eigentlichen Ereignis entwickelt und festgelegt.[214]

Die Hände und der Handschlag sind Motive, die sich wie ein roter Faden durch die politischen Fotografien und Plakaten der DDR ziehen. So findet man bei

[211] Vgl. Wenger-Deilmann/Kämpfer, „Handschlag – Zeigegestus – Kniefall“, S. 191.
[212] Knippschild, *‚Drum bietet zum Bunde die Hände‘,* S. 50.
[213] Vgl. Sablowski, „Her mit der Hand, für das ‚vereinigte‘ Land“.
[214] Vgl. Klotz, „Foto – Montage – Plakat“, S. 35.

Bildern von offiziellen Auszeichnungen, Angelobungen oder Ehrungen, Staatsbesuchen und Parteitagungen fast immer auch ein Abbild eines Händedrucks.[215]

5.1.2 Politiker im Kreise der DDR-Bevölkerung

Abbildung 2: Junge Pioniere zu Besuch bei Walter Ulbricht[216]

Vor-ikonographische Beschreibung

Abbildung 2 zeigt eine Schar an jungen Mädchen und Jungen in uniformer Kleidung in dessen Mitte sich ein älterer Herr in Anzug mit einem aufgeschlagenen Buch in den Händen befindet. Ihre Körper sind von Kopf bis Fuß im Bild zu sehen und füllen die unteren zwei Drittel des Bildraumes aus. Sie scheinen in Bewegung, in Schritttempo vorwärts zu gehen. Alle Blicke sind auf den Mann gerichtet und jeder scheint gebannt seinen Worten zu lauschen. Im Hintergrund erkennt man eine Hausmauer mit zwei Fensterreihen aus großen und mächtigen Fenstern.

Ikonographische Analyse

Die Kleidung der Kinder lässt auf die Uniform der „Jungen Pioniere“ schließen, deren Verbandskleidung sich aus weißen Hemden und dunkelblauen Röcken und

[215]Siehe Digitale Bilddatenbank des Bundesarchivs unter www.bild.bundesarchiv.de.
[216] Bundesarchiv, Bild 183-83465-0006, Foto: Junge, Heinz, 1. Juni 1961.

Hosen zusammensetzte. Auch das blaue Halstuch, ein charakteristisches Kennzeichen der Pionierorganisation, sowie der Pionierwimpel im Hintergrund kennzeichnen die Gruppe eindeutig als Jungpioniere.[217]

Da sich der Mann in der Mitte des Bildes befindet, ihm alle Köpfe zugedreht sind und er sich durch seine Kleidung und Größe von den anderen Anwesenden stark abhebt, wird der Blick des Betrachters sehr stark auf ihn gelenkt.

Ikonologische Interpretation

Diese Aufnahme entstand am 8. Juni 1961 im Ortsteil Pankow Niederschönhausen in Berlin. Walter Ulbricht empfing 120 der besten Jungen Pioniere, welche ausgewählt wurden, um am vierten Pioniertreffen in Erfuhrt teilzunehmen. Laut Bildbeschriftung erhielten die Jugendlichen bereits ihre benötigten Reiseschecks und machten nun mit dem Ersten Sekretär des Zentralkomitees einen Spaziergang durch den Amtssitz.[218]

Dieses Bild vermittelt dem Betrachter die Umgänglichkeit des Generalsekretärs mit Jugendlichen. Er nimmt sich Zeit für sie und führt sie persönlich durch seinen Amtssitz. Das aufgeschlagene Buch in seinen Händen vermittelt den Eindruck, er würde daraus „vorlesen“, wie ein Vater, der seinen Kindern eine Geschichte vorliest. Dieses Bild soll offensichtlich das Image des Landesvaters, welchen Ulbricht verkörpern sollte, verstärken und festigen.

Das Abbild von Stalin, „statisch und in sich ruhend wie das Bildnis eines Heiligen der russisch-orthodoxen Kirche“[219], war von Anfang an in Form von lebensgroßen Plakaten und Gedenkstatuen fester Bestandteil des Alltags gewesen. Nach dem Tod Stalins verschwand das ewig präsente Führerbild des Georgiers von der Bildfläche der DDR und der Personenkult wurde immer mehr auf Walter Ulbricht übertragen, jedoch in einem etwas kleineren Ausmaß und mittels anderer bildlichen Darstellungen.

Wie *Abbildung 2* zeigt, wurden die Führerbilder moderner und verabschiedeten sich von starren und undynamischen Visualisierungen. Ulbricht zeigte sich gerne im Kreise seiner Untertanen und ließ sich bei sportlichen Aktivitäten genauso wie

[217] Vgl. Merta „Uniformierung als Mittel der Politik“, S. 184.
[218] Vgl. Bildtext von Bild 183-83465-0006 unter www.bild.bundesarchiv.de.
[219] Wolle, „Die Diktatur der schönen Bilder“, S. 178.

bei festlichen Anlässen mit der DDR-Bevölkerung abbilden. Doch auch diese Bilder waren nicht etwa zufällige Schnappschüsse von aufmerksamen Fotografen, sondern wurden von vorne bis hinten inszeniert und in einer eigens für solche Art von Fotografien angelegten Datenbank gesammelt.[220]

5.1.3 Politiker im Privaten

Abbildung 3: Walter Ulbricht und seine Frau Lotte[221]

Vor-ikonographische Beschreibung

Abbildung 3 portraitiert auf den ersten Blick einen Mann und eine Frau im höheren Alter, die sich gegenüber sitzen und Zeitungen durchblättern. Im Hintergrund lässt sich eine kleine Steinmauer erkennen, die das Paar von den dahinterliegenden Bäumen, Büschen und Pflanzen trennt. Sie blicken sich gegenseitig an, so als würden sie sich gerade über ein in der Zeitung gelesenes Thema unterhalten. Der Hintergrund und auch die Kleidung lassen auf eine eher häusliche Umgebung schließen, wahrscheinlich handelt es sich um eine Terrasse im Garten des Eigenheims.

Ikonographische Analyse

Das gestreifte, legere Hemd und der etwas albern aussehende Sonnenhut des Mannes machen deutlich, dass es sich hierbei wohl nicht um einen öffentlichen

[220] Vgl. Wolle, „Die Diktatur der schönen Bilder“, S. 179.
[221] Bildarchiv des Deutschen Historischen Museums, F 68/1442 (Quelle: Zentralbild), zit. n. Klotz, „Führerfiguren und Vorbilder“, S. 326.

Ort oder einen offiziellen Anlass handelt, sondern Einblick in einen privaten Moment gewährt. Der Bildausschnitt wurde sehr eng gewählt, was die Intimität dieses Bildes noch verstärkt.

Die kurzärmlige Bluse der Frau als auch die Kopfbedeckung des Mannes lassen auf sommerliche Temperaturen schließen. Weiters kann aufgrund des Zeitungslesens – ein typisches Morgenritual – angenommen werden, dass diese Fotografie in der Früh, oder zumindest am Vormittag aufgenommen wurde.

Das Bild lebt sehr stark von einem Hell-/Dunkelkontrast. Das Buschwerk im Hintergrund, vor welchem der Mann sitzt, bildet eine fast zur Gänze schwarz Fläche und somit einen starken Kontrast zu dem weißen Sonnenhut und dem schwarz-weiß gestreiften Hemd. Dadurch ist er mehr präsent als die Frau auf der rechten Seite des Bildes, welche auch ihren Kopf von der Kamera abgewendet hat.

Ikonologische Interpretation

Das Bild wurde am 30. Juni 1968 mit folgenden Bildtext veröffentlicht: „Der hervorragende Politiker und Staatsmann Walter Ulbricht, Erster Sekretär des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands und Vorsitzender des Staatsrates der Deutschen Demokratischen Republik, begeht seinen 75. Geburtstag. Walter Ulbricht und seine Gattin Lotte Ulbricht bei der Durchsicht von Zeitungen.“[222]

Der Betrachter weiß somit, dass es sich hier nicht um irgendeinen beliebigen Tag handelt, sondern um den Geburtstag des Generalsekretärs Walter Ulbricht. Durch das Bild wird es dem normalen Bürger ermöglicht, am Geburtstag des wichtigsten Mannes im Staat teilzuhaben. Der „hervorragende Politiker und Staatsmann“ findet trotz Geburtstag Zeit die Zeitung „zu sichten“, sich mit den Geschehnissen in der DDR zu beschäftigen. Die Botschaft, die vermittelt werden soll, lautet: die DDR und sein Volk sind ihm wichtig, auch an seinem Geburtstag. Seine Bekleidung vermittelt Einfachheit. Er trägt alltagstaugliches, einfaches Gewand, welches ihn bodenständig und solide wirken lässt. Gleichzeitig wird gezeigt, dass er als guter Ehemann zwischen all den politischen Aufgaben und Verpflichtungen auch Zeit findet, mit seiner Frau in Ruhe die morgendliche

[222] Drommer, *50 Jahre DDR*, S. 38.

Zeitung zu lesen.

Der Einblick in private Bereiche, sowie die Integration seiner Frau in das politische Bildprogramm stellte eine weitere Veränderung auf dem Gebiet des bildlich inszenierten Personenkults rund um den Generalsekretär dar. So wurden Bilder von ihm und seiner Gattin beim morgendlichen Zeitungsdurchblättern (s. Abb. 3), im Kreise der Familie oder bei sportlichen Aktivitäten veröffentlicht, um ihm auch dadurch mehr und mehr den Stempel des Landesvaters aufzudrücken. [223] Außerdem sollten Fotografien aus dem Privatleben auch Transparenz schaffen.

> „Wer sich ins familiäre Fotoalbum schauen lässt und womöglich auch unvorteilhafte Abbildungen präsentiert, hat offenbar nichts zu verbergen und baut Nähe zum eingeladenen Betrachter auf."[224]

Interessant ist, dass von Honecker im Vergleich zu seinem Vorgänger so gut wie keine Fotos aus dem Privatbereich veröffentlicht wurden. In seiner Autobiografie beispielsweise zeigt von den insgesamt 98 Bildern nur ein einziges Erich Honecker mit seiner Familie. Er wird in der Öffentlichkeit mehr als seriöser Staatsmann und weniger als Landesvaterfigur inszeniert. So gibt es von Erich Honecker fast ausschließlich Bilder, welche ihn bei zeremoniellen Staatsakten abbilden oder im Gespräch mit Diplomaten oder Werktätigen.[225] Doch auch wenn private Fotografien veröffentlicht wurden, zeigten sie Honecker nicht in lächerlicher Kleidung oder komisch wirkenden Posen, wie dies bei Ulbricht oft der Fall war, sondern als achtbaren und ernsthaften Ehemann, Vater und Politiker.

> „Auch in den beiläufigsten Schnappschüssen von Bootsausflügen auf märkischen Seen oder später von Erholungsurlauben an der Ostsee tritt ein gewinnender und attraktiver Ehemann und Familienvater hervor, der wenig mit der ältlichen Kleinbürgerlichkeit des durch den Spreewald paddelnden oder auf dem Leipziger Turnfest posierenden Staatsratsvorsitzenden Ulbricht zu tun hat. Sie präsentieren vielmehr einen selbstsicheren Mann."[226]

Trotzdem waren Familien- und andere private Fotografien aus dem Leben

[223] Vgl. Eckert, „Führer der Arbeiterklasse", S. 60f.
[224] Klemm/Stöckl, „Bildlinguistik", S. 198.
[225] Vgl. Wolle, „Die Welt der verlorenen Bilder", S. 341.
[226] Sabrow, „Der blasse Diktator".

Erich Honeckers in der offiziellen Bilderwelt so gut wie nicht vorhanden. Viele Bilder, welche den Staatssekretär abseits der politischen Geschehnisse abbildeten, wurden vom MfS gesperrt und unter Verschluss genommen.[227]

Honecker wurde nachgesagt sehr eitel zu sein, weswegen angeblich er selbst entschied, welche Bilder von ihm in den Zeitungen abgebildet werden durften und welche nicht. Auch die Anzahl der Fotos im Parteiorgan „Neues Deutschland“, die den Ersten Sekretär des ZK der SED zeigten, nahm mit Honecker neue Dimensionen an. So schaffte es die Ausgabe vom 16. März 1987 auf einen Höchststand von 43 Bildern.[228]

5.1.4 Politiker auf Podesten und Rednerbühnen

Abbildung 4: Fünfter Parteitag der SED[229]

Vor-ikonographische Beschreibung

Bei der Ersten der beiden ausgewählten Fotografien (Abb. 4) stehen vier applaudierende, ältere, anzugtragende Personen im Vordergrund. Hinter ihnen befinden sich drei große Tafeln, wobei von der Rechten nur ein kleiner Teil im Bild zu sehen ist. Auf der mittleren Tafel ist der Schriftzug „Der Sozialismus siegt“ in großen Lettern angebracht, die linke Tafel zeigt ein Bild von einem Mann im karierten Hemd mit hoch gestreckten Ärmeln vor einem Kran, einen Plan in den

[227] Vgl. Sabrow, „Der blasse Diktator“.
[228] Vgl. Wolle, „Die Welt der verlorenen Bilder“, S. 341.
[229] Bundesarchiv, Bild 183-57000-0139, Foto: o. Ang., 10. Juli 1958.

Händen haltend. Der angeschnittene Teil der rechten Tafel zeigt einen Strommast der teilweise von einem ausgestreckten Arm verdeckt wird. Am unteren Rand der Fotografie lässt sich ein schmaler Teil einer Holzvertäfelung mit zwei Mikrophonen erkennen, welche die Männer von der Hüfte abwärts verdeckt.

Ikonographische Analyse

Der Fokus dieses Bildes liegt eindeutig auf dem Schriftzug und den drei darunter stehenden Männern. Die Lichtverhältnisse verstärken diese Tatsache, indem der vierte Mann links im Bild nur schwach beleuchtet wird und in der Szenerie fast gänzlich unter geht. Auch die linke und rechte Tafel sind schwächer Beleuchtet als jene mit dem Schriftzug, welche sich dadurch sehr stark abhebt. Besonders der mittig stehende Mann wird durch einen helleren Bereich im Bild, der sich um das Wort „siegt“ und seinem Kopf bildet – beinahe einem Heiligenschein gleichend – noch einmal mehr hervorgehoben.

Die Präsenz und Dominanz der drei Männer als auch die der Schrifttafel wird durch die Perspektive verstärkt. Das Foto ist leicht von unten aufgenommen, wodurch die abgebildeten Personen und der Schriftzug größer wirken.

Ikonologische Interpretation

Entstanden ist diese Fotografie am ersten Tag der fünften Parteitagung der SED, die zwischen 10. und 17. Juli 1958 in der Werner Seelenbinder Halle in Berlin stattfand. In der Mitte der Rednerbühne steht Walter Ulbricht, links neben ihm N. S. Chruschtschow, Erster Sekretär des ZK der KPdSU und rechts neben ihm Ministerpräsident Otto Grotewohl.[230] Das Bild präsentiert die drei wichtigen Politiker als überragende Persönlichkeiten. Groß und mächtig stehen sie hinter dem Rednerpult und noch größer und mächtiger steht der „Sozialismus“ hinter ihnen.

Das Bild wurde mit folgender Bildunterschrift versehen: „Beifall der Delegierten nach dem Referat Walter Ulbrichts.“[231] Das Paradoxe daran ist, dass selbst Walter Ulbricht applaudiert. Der Generalsekretär gratuliert sich somit selbst zu seinem gelungen Vortrag.

[230] Vgl. Bildtext von Bild 183-57000-0139 unter www.bild.bundesarchiv.de.
[231] Bildtext von Bild 183-57000-0139 unter www.bild.bundesarchiv.de.

Nach dem Tod Stalins veränderte sich nicht nur die Bildpolitik des Führerbildes, sondern auch „die Ikonographie der Parteitage.“[232] Die Portraits von Marx, Engels, Lenin und Stalin, welche seit je her die Rückwand der Tribünen dekorierten, wurden von typisierten Bildern der strahlenden Helden der Arbeit ersetzt. Eine Fotografie von dem Rednerpult aus anderer Perspektive[233] zeigt die Tafeln in voller Größe. Man erkennt links einen „Polier auf einer Großbaustelle des Sozialismus, mit einem Bauplan in der Hand“ und auf der rechten Seite „eine fröhlich winkende Traktoristin unter einer das Land mit Energie versorgenden Hochspannungsleitung.“[234] Diese zwei Bilder repräsentieren den sozialistischen Menschen, dem es nachzueifern galt und fanden in verschiedensten Variationen im öffentlichen Raum oder Gebäuden, bei politischen Tagungen und feierlichen Umzügen Verwendung.[235]

Abbildung 5: 35. Internationale Friedensfahrt in Ost-Berlin 1982[236]

Vor-ikonographische Beschreibung

Die zweite Fotografie (Abb. 5) bildet eine Ansammlung von Menschen auf einem Podest ab. Sie stehen erhöht hintereinander, wobei die vordersten

[232] Glaeßner, „Selbstinszenierung von Partei und Staat“, S. 34.
[233] Vgl. Digitales Bildarchiv des Deutschen Historischen Museums, F 58/1620b, zit. n. Vorsteher, *Parteiauftrag*, Schaukasten: Parteitage, S. 90.
[234] Glaeßner, „Selbstinszenierung von Partei und Staat“, S. 34.
[235] Vgl. Glaeßner, „Selbstinszenierung von Partei und Staat“, S. 35.
[236] Bundesarchiv, Bild 183-1982-0523-016, Foto: Reiche, Hartmut, 23. Mai 1982.

geordnet in einer Linie stehen, die hinteren mehr durcheinander. Die fünf Herren in vorderster Reihe, sowie ein paar Leute hinter ihnen winken mit Blumen jemanden oder etwas außerhalb des Bildes zu. Im Hintergrund über der Gesellschaft ist in der Mitte des Bildes ein überdimensionales quadratisches Plakat angebracht, welches bis zum oberen Bildrand reicht. Auf dem Transparent ist ein stilisierter Radfahrer abgebildet welcher von grafischen Elementen umrahmt wird. In teilen der grafischen Figuren ist ein Text mit abgedruckt: „35. Mezinárodní závod míru, PWB, 1982." Rechts von dem Plakat ist ein Teil eines Hochhauses angeschnitten.

Ikonographische Analyse

Der Text auf dem Plakat gibt Aufschluss über den Grund für die Menschenansammlung. Aus dem tschechischen übersetzt bedeutet er: „35. Internationale Friedensfahrt". Die grafische Figur des Radfahrers lässt darauf schließen, dass es sich um ein Radrennen handelt und die Abkürzung „PWB" (Prag-Warschau-Berlin) gibt Auskunft über die Radroute.

Nachdem Berlin die letzte Station des Radrennens ist, ist anzunehmen, dass die Tribüne Blick auf den Zielbereich gewährt und die jubelnden und winkenden Menschen die ankommenden Radfahrer begrüßen. Bei den Blumen in ihren Händen handelt es sich höchstwahrscheinlich um rote Nelken, der Symbolblume der Arbeiterbewegung.

Ikonologische Interpretation

Das Bild wurde in der Karl-Marx-Allee aufgenommen und zeigt die „Ehrentribüne" mit Erich Honecker – in der optischen Mitte des Bildes – und andere Mitglieder des Politbüros. Das Politiker bei sportlichen Veranstaltungen anwesend waren ist keine Seltenheit und geht mit der engen Verbundenheit von Politik und Sport in der DDR einher (siehe Kapitel 5.4).

Auch wenn sich in der bildlichen Darstellung des Führers der DDR allmählich ein Wandel hin zur Moderne vollzog, schaffte es die SED nicht, auf starre Abbildungen zu verzichten. Auf dem Bild gleicht ein Politiker dem anderen. Pose, Handhaltung, Gesichtsausdruck und Kleidung sind beinahe identisch. Von den Tribünen, welche „wohl die nicht mehr zur Verfügung stehenden Throne ersetzten

sollten“ [237] , blickten die nebeneinander aufgereihten Mächtigen der DDR händeschüttelnd, winkend oder applaudierend auf ihr Volk herab.

5.1.5 Demonstrationen und Aufmärsche

Abbildung 6: Mai-Demonstration 1950[238]

Vor-ikonographische Beschreibung

Abbildung 6 zeigt einen großen Platz vor einem alten historischen Gebäude. Eine Marschkolonne zieht an den links und rechts stehenden Menschen vorbei und trägt überdimensional große Portraits zweier Männer sowie verschiedene Spruchbänder mit sich. Im Bildhintergrund lassen sich links im Bild Ruinen von ehemaligen Gebäuden erkennen, auch ein karger, blattloser Baum sticht ins Auge.

Ikonographische Analyse

Das Bild wirkt sehr offen und weitläufig. Es vermittelt weniger den Eindruck eines fröhlichen Festes, sondern hat eher Ähnlichkeit mit einem religiösen Trauerzug, welcher die beiden Personen, die auf den riesigen Tafeln abgebildet sind, Ehren und Gedenken soll. Man sieht keinen Jubel oder Freude.

Die Marschkolonne lässt sich Aufgrund der Spruchbanner als Gruppe der „Freien Deutschen Jugend“ bestimmen. Sie gehen in Reih und Glied und ziehen als mächtiger Block den Festweg entlang, sie repräsentieren Ordnung und

[237] Eckert, „Führer der Arbeiterklasse“, S. 60.
[238] Bildarchiv des Deutschen Historischen Museums, F 69/385, zit. n. Vorsteher, *Parteiauftrag*, Schaukasten: Maidemonstration, S. 137.

Einheitlichkeit.

Der Bildausschnitt legt den Fokus auf das erstgetragene Portrait. Im Gegensatz zum anderen Portrait steht es für sich alleine und ist von viel freien Raum umgeben.

Ikonologische Interpretation

Obwohl sich die DDR stark von der Ideologie der Nationalsozialisten und dem damit einhergehenden Faschismus abgrenzte, hatten die von der SED inszenierten Großdemonstrationen doch große Ähnlichkeit mit denen der NS-Zeit. „Auch in der DDR [war] die planvolle Inszenierung der Masse ein wichtiges dramaturgisches Instrument zur Legitimierung der herrschenden politischen Verhältnisse.“[239] Bei den Parademärschen, festlichen Umzügen, Fackelzügen und Fahnenweihen, die zu Jahrestagen und Jubiläen abgehalten wurden, konnte sich einerseits die Parteispitze in Szene setzten, anderseits wurde durch solche großen Festlichkeiten auch versucht, das Gemeinschaftsgefühl zu stärken. Die unterschiedlichen Aufmärsche und Paraden hatten unter anderem oft „die Erinnerung an die Vergangenheit der kommunistischen Arbeiterbewegung“ zum Thema. „Die Befreiung vom Nationalsozialismus oder [...] [der] Aufbau von Sozialismus und Kommunismus“[240] wurden ebenfalls in den Programmen der Massenveranstaltungen thematisiert.[241]

Der 1. Mai bildete im Festkalender der DDR einen der Höhepunkt und war „Drehpunkt der SED-Agitation.“[242] Das zuvor beschrieben Foto wurde 1950 anlässlich der 1. Mai Demonstration aufgenommen. Ort der Demonstration war der Lustgarten vor dem Berliner Dom, welcher rechts im Bild mit abgebildet ist.

Die Jugend wird in diesem Bild als „politische Bewegungs-Kraft inszeniert.“[243] Der Marschblock der FDJ marschiert nach vorne und damit weg von den Ruinen und baufälligen Gebäuden (welche im Hintergrund abgebildet sind), einer besseren Zukunft entgegen.[244]

Die überlebensgroßen Abbilder von Walter Ulbricht und Wilhelm Pieck werden

[239] Gibas, „Symbol- und Repräsentationskultur der DDR“, S. 119.
[240] Eckert, „Führer der Arbeiterklasse“, S. 62.
[241] Vgl. Eckert, „Führer der Arbeiterklasse“, S. 62.
[242] Eckert, „Führer der Arbeiterklasse“, S. 62.
[243] Eckert, „Führer der Arbeiterklasse“, S. 58.
[244] Vgl. Eckert, „Führer der Arbeiterklasse“, S. 58.

wie Heiligenbilder von der Marschkolonne getragen. Besonders das hintere Bild lässt den Anschein erwecken, als würde der Kopf Wilhelm Piecks über der Masse schweben. Die Macht sowie das „über-dem-Volk-stehen“ der Politiker wird hier bildlich in Szene gesetzt. Auch die internen politischen Machtstrukturen werden offengelegt. Das Bild des Parteivorsitzenden wird vor dem Bild des Staatspräsidenten getragen und verdeutlicht somit die herrschenden Machtverhältnisse: Der Parteiführer steht über dem Staatspräsidenten.[245]

5.2 Arbeiter und Bauer im Staat

5.2.1 Das Einzelportrait

Abbildung 7: Portrait eines Erntearbeiters[246]

Vor-ikonographische Beschreibung

Abbildung 7 zeigt ein Portrait eines jungen Mannes. Er hat eine schräge Körperhaltung eingenommen, seine rechte Schulter ist der Kamera zugewandt, während seine Linke abgewandt ist. Er transportiert einen großen Bund Stroh auf

[245] Vgl. Eckert, „Führer der Arbeiterklasse“, S. 58.
[246] Jahns, *Grundregeln der fotografischen Gestaltung,* 97.

seiner linken Schulter, der von seinem rechten Arm von Vorne abgestützt wird. Der Mann trägt ein helles, kurzärmliges Hemd und eine Schiebermütze auf seinem Kopf unter welcher helles Haar hervorschaut. Sein Mund ist zu einem Lächeln geformt und gibt seine obere Zahnreihe frei.

Ikonographische Analyse

Der Mann wird durch seinen bildfüllenden Auftritt von seiner Umgebung isoliert, wodurch sich der Blick des Betrachters auf ihn konzentriert. Die zusammengebundenen Weizenhalme, die er auf seiner Schulter trägt, identifizieren ihn als einen Feld- oder Erntearbeiter. Es ist anzunehmen, dass dieses Foto während der Ernte, also draußen auf einem Feld aufgenommen wurde.

Das was als Erstes ins Auge sticht, sind seine ebenmäßigen und weißen Zähne. Die dünne Oberlippe lassen diese noch mehr hervortreten und verleihen dem Lächeln ein erzwungenes und unnatürliches Aussehen. Sein Gesichtsausdruck ist jedoch trotzdem freundlich und unbekümmert. Der Mann wirkt athletisch und stark, das kurzärmlige Hemd legt seine kräftigen Oberarme frei. Er scheint den Strohballen mit Leichtigkeit zu tragen und Freude bei seiner Arbeit zu verspüren. Er nimmt seine Pflichten als Arbeiter mit optimistischer Selbstverständlichkeit wahr.

Ikonologische Interpretation

Das Bild dieses Erntearbeiters wurde in Günter Jahns Lehrbuch *Grundregeln der fotografischen Gestaltung* aus dem Jahre 1956 als Beispiel eines gelungenen Portraits angeführt. Die Herausforderung bei Arbeiterbildern sei es den „Menschen in Verbindung mit seiner Tätigkeit“ [247] zu portraitieren. Besonders hervorgehoben wird bei der zuvor beschriebenen Fotografie die „lebhafte Linienführung“ welche durch „die schräge Körperhaltung sowie die Armhaltung“[248] zum Vorschein kommt.

Betitelt ist dieses Bild mit den Worten: *Froh bringt er die Ernte ein*. Die Abgebildete Person wird namentlich nicht genannt. Es wird somit eine anonyme Identifikationsfigur von „Menschentyp“ geschaffen. Durch diese Typisierung und

[247] Jahns, *Grundregeln der fotografischen Gestaltung,* S. 96.
[248] Jahns, *Grundregeln der fotografischen Gestaltung,* S. 96.

Entindividualisierung fällt dem Betrachter eine Gleichsetzung mit der abgebildeten Person leichter.

Die Fotografie verkörpert das Idealbild des „neuen Menschen“ in der DDR: „die geforderte Unterordnung in die Regelwelt des Kollektivs sowie die Verdammung individueller Selbstbestimmung.“[249] Er erfüllt als eines der vielen Zahnräder im Getriebe der kollektivierten Landwirtschaft seine Pflicht als Bürger und Arbeiter. Das Interesse gilt nicht seiner Persönlichkeit oder seiner Individualität, sondern es richtet sich auf den von ihm verkörperten „Prototyp der Klasse.“[250]

5.2.2 Das Kollektivbild

Abbildung 8: Arbeiter Gruppenportrait[251]

Vor-ikonographische Beschreibung

Abbildung 8 zeigt sechs Männer von den Knien aufwärts in einem Halbkreis stehend. Sie nehmen etwas mehr als zwei Drittel des Bildraumes ein. Alle tragen Alltags- bzw. Arbeitskleidung und Schiebermützen, an denen bei den vier mittleren Männern Brillen angebracht sind. Der Zweite von links trägt dicke, große Handschuhe und über seiner Kleidung eine Art Schmiedeschürze. In seiner rechten Hand hält er eine lange Eisenstange, welche sich vertikal durch das ganze Bild zieht. Der Dritte von rechts hält ein größeres Notizbuch in seiner linken und einen Stift in seiner rechten Hand, mit dessen Hilfe er den restlichen

[249] Kaiser, „Arbeiterlob im Kunstkombinat“, S. 4f.
[250] Merkel, *...und Du, Frau an der Werkbank*, S. 113.
[251] Bundesarchiv, Bild 183-15165-0002, Foto: Siegert, 19. Juni 1952.

Männern den Inhalt des Heftes erklärt. In der hinteren Bildebene sind vier große Säulen abgebildet die über den oberen Bildrand hinauslaufen und äußerlich den Anschein erwecken, als würden sie sich aus vertikal übereinander gestapelten, runden Betonscheiben zusammensetzten.

Ikonographische Analyse

Der Bildausschnitt ist eng, die linken und rechten Bildränder schneiden die Arme der außen stehenden Arbeiter ab. Die Männer füllen den Großteil des Bildes aus, es entsteht eine intime Situation. Die Rauchfänge im Hintergrund und die Kleidung des Mannes mit der Eisenstange in der Hand lokalisieren das Geschehen auf einem Fabrikgelände.

Bei den Brillen, welche an den Schiebermützen angebracht sind, handelt es sich um Brillen mit Verdunkelungsgläsern die im Bereich der Eisenherstellung eingesetzt wurden um die Augen vor dem glühenden Schmelzofen zu schützen. Auch die Eisenstange stellt ein übliches Werkzeug für die Arbeit an Schmelzöfen dar.[252] Die Männer lassen sich somit eindeutig als Arbeiter bestimmen. Sie wurden in ihrem „natürlichen Umfeld“ fotografiert, an ihrem Arbeitsplatz. Dadurch gewinnt das Foto an Authentizität.

Das breite Lächeln des Mannes mit dem Notizbuch fällt sofort ins Auge. Er scheint zufrieden über die erbrachte Leistung der Arbeiter. Obwohl er anscheinend eine höhere Position bekleidet wirkt die Gruppe trotzdem homogen und weist keine auffallende starke Hierarchisierung auf.

Die über den Bildrand und bis weit in den Himmel ragenden Fabrikschlote könnten als Symbol für die wachsende Wirtschaft gesehen werden. Die Eisenstange, der verlängerte Arm des Arbeiters, läuft parallel zu den Rauchfängen. Arbeiter und wirtschaftliche Produktivität gehen somit Hand in Hand.

Ikonologische Interpretation

Dieses Bild wurde am 21. August 1952 in der *Berliner Zeitung* veröffentlicht. Es zeigt eine Form des „Kollektivbildes“ von Arbeitern der frühen 50er Jahre. Der dazugehörige Bildtext lobt die abgebildete Brigade aus dem Stahl- und Walzwerk

[252] Vgl. Schiermeyer, „Gold für den ‚fotoclub ferrum‘“.

Riesa, da sie es erstmalig geschafft haben die Ofenhaltbarkeit zu verlängern und dadurch Material einzusparen. Der Text informiert weiters, dass dies nur „durch gute Ofenführung und sorgfältige Bedienung des Ofens“ [253] erreicht werden konnte und die Brigade dafür eine Auszeichnung erhielt.[254]

Das Bild vermittelt Fortschritt und Erfolg. Es zeigt, dass Arbeiter in der DDR engagiert und bedacht arbeiten und für ihre Erfolge auch belohnt werden. Auch Gemeinschaftsgefühl wird in diesem Bild visualisiert. Gemeinsam erfüllen sie die geforderte Leistung, nur als Gruppe sind sie stark und produktiv.

Die Darstellungsweise des Arbeiters in der DDR veränderte sich im Laufe der Zeit. Beherrschten zu Beginn der 50er und 60er Jahre noch typisierte Einzelportraits (s. Abb. 7) und Brigade- und Kollektivbilder (s. Abb. 8) im Umfeld ihrer Arbeitsstätte die Kunstdoktrin der DDR, begann sich Ende der 60er Jahre ein neues Arbeiterbild durch zu setzten. Von nun an stand

> „nicht mehr der kämpfende Aktivist oder die im selbstlosen Arbeitseinsatz um Planerfüllung ringende Brigade im Mittelpunkt. In den Fokus geriet jetzt der um Weiterbildung und Qualifizierung bemühte Werktätige.“[255]

Es wurde nun nicht mehr der „einfache“ Arbeiter in Szene gesetzt, viel mehr wurde versucht einen intellektuellen, gebildeten und trotzdem bodenständigen Ingenieurtypus in den Mittelpunkt zu rücken. Eine weitere Wandlung in der Arbeiterdarstellung vollzog sich nach der Machtübernahme Erich Honeckers. Der Arbeiter wurde nun auch im privaten Bereich abgebildet. Es entstanden unter anderem Bilder nach Feierabend: in Bars und Kneipen, fernab der Arbeitswelt.[256]

[253] Bildtext von Bild 183-15165-0002 unter www.bild.bundesarchiv.de.
[254] Vgl. Bildtext von Bild 183-15165-0002 unter www.bild.bundesarchiv.de.
[255] Kaiser, „Arbeiterlob im Kunstkombinat“, S. 6.
[256] Vgl. Kaiser, „Arbeiterlob im Kunstkombinat“, S. 6ff.

5.3 Frauen in der DDR

5.3.1 Die Frau als Heldin der sozialistischen Produktion

Abbildung 9: Fabrikarbeiterin[257]

Vor-ikonographische Beschreibung

Abbildung 8 zeigt eine Frau im Profil von der Hüfte aufwärts. Ihr Körper füllt die gesamte linke Bildhälfte aus. Sie trägt ein großes, unsauberes Hemd, über das eine Arbeitsschürze gebunden ist. Helle Haare lugen unter einem um ihren Kopf gebundenen Tuch hervor. Ihre mit Handschuhen geschützten Hände bearbeiten mit zwei Stäben ein Loch in einer Platte vor ihr. Im Hintergrund lässt sich leicht verschwommen im rechten hinteren Bildsektor eine Art Säule oder Eisenrohr erkennen.

Ikonographische Analyse

Durch die geringe Tiefenschärfe ist der Hintergrund unscharf. Dadurch heben sich die Umrisslinien des Frauenkörpers sehr stark vom Hintergrund ab. Die scharfen Konturen und der verschwommene Hintergrund führen dazu, dass sich der Blick des Betrachters einzig und allein auf die Frau fixiert. Auch der helle, fast weiße, Bereich im hinteren Bereich des Raumes verstärkt diesen Effekt.

Ort der Aufnahme ist mit Wahrscheinlichkeit eine Produktionsstätte in einer Fabrik. Das im Hintergrund unscharf zu erkennende Rohr könnte ein Teil eines

[257] Bundesarchiv, Bild 183-B0405-0019-001, Foto: Eckleben, Irene, 5. April 1963.

Ofens oder einer Maschine sein.

Das Gesicht der Frau ist ohne speziellen Ausdruck und doch wirkt sie konzentriert und in ihre Arbeit vertieft. Präzise und bedacht führt die Arbeiterin die Werkzeuge die sie in den Händen hält. Das Bild ist in sich ruhig und vermittelt eine friedliche Stimmung.

Ikonologische Interpretation

Die Gleichberechtigung der Frau spielte eine große Rolle im Programm der SED-Politik. Jedoch bildete sich die Vorstellung heraus, dass die Gleichberechtigung der Frau durch die „Möglichkeit der gleichberechtigten Teilhabe am gesellschaftlichen Prozeß der Produktion“[258] erreicht war und damit auch endete.

Der beigefügte Bildtext („Trotz der nicht leichten Arbeit in der Silit-Fabrik im VEB Elektrokohle Berlin und als Mutter von 2 Kindern, findet Frau D. R.[259] noch Zeit, sich in der Betriebsberufsschule zum Facharbeiter für techn. [Anm.: technische] Kohle zu qualifizieren.“[260]) stellt neben der technischen Qualifikation auch die Mütterlichkeit und damit verbundene Fraulichkeit in den Vordergrund. Trotzdem ist es fast so, als würde die Arbeiterin ihre Feminität verlieren, ihr Körper und ihre weiblichen Züge sind unter großer und weiter Arbeitskleidung verborgen. Einzig und allein das Kopftuch bleibt als Identifikationsmerkmal bestehen.[261]

Die Bildunterschrift bezeichnet die Tätigkeit, welche die abgebildete Arbeiterin ausübt, als „nicht leichte Arbeit“. Damit wird zwar ein gewisser Grad an technischem Wissen vorausgesetzt, jedoch handelt es sich um keine „schwere Arbeit“. Schwere Arbeit verrichten in der DDR nur Männer, so scheint es.

Auch das Bild der arbeitenden Frau veränderte sich im laufe der Zeit: „an die Stelle der mütterlichen Fachfrau tritt ein engagiertes junges Mädchen.“ [262] Charakteristisch für diesen neuen Typ Frau ist das Auftreten in Blaumann und Wattjacke, ein zufriedenes Lächeln im Gesicht und das vermittelte Gefühl, dass

[258] Gibas, „Vater Staat und seine Töchter“, S. 313.
[259] Der Name wurde vom Bundesarchiv aus Gründen des Persönlichkeitsrechts anonymisiert.
[260] Bildtext von Bild 183-B0405-0019-001 unter www.bild.bundesarchiv.de.
[261] Vgl. Merkel, *...und Du, Frau an der Werkbank*, S. 78 und 81.
[262] Merkel, *...und Du, Frau an der Werkbank*, S. 90.

sie auf eigenen Beinen fest im Leben stehen. Das „studierte Arbeitermädchen“ war eine weiter neue Darstellungsform im Bereich der Frauenbilder und verkörperte ein „Markenzeichen für die Chancengleichheit in der neu aufzubauenden Gesellschaft.“[263] Auch die langsam ansteigende Technisierung in den Bildern sollte die Frauenarbeit aufwerten und den Gedanken der Gleichstellung bestärken.[264]

5.3.2 Die Frau als Hausfrau und Mutter

Abbildung 10: Frau bei Näharbeiten[265]

Vor-ikonographische Beschreibung

Abbildung 10 zeigt in der rechten Bildhälfte eine Frau auf einem breiten Stuhl, der nur teilweise auf dem Bild mit abgebildet ist, sitzen. Sie hantiert mit einem großen Stück Stoff, welches über ihren Schoß liegt und bis zum Boden hinunter verläuft. In der linken Bildhälfte befindet sich ein kleiner, mit Spitzendecke bedeckter Tisch, auf dem eine niedrige, rustikale Stehlampe mit großem Lampenschirm steht. Neben ihr auf dem Boden ist ein aufgeklappter Nähkasten, welcher horizontal den gesamten unteren Bildbereich einnimmt. Im Hintergrund

[263] Merkel, *...und Du, Frau an der Werkbank*, S. 94.
[264] Vgl. Merkel, *...und Du, Frau an der Werkbank*, S. 90ff.
[265] Die Frau von heute*,* Heft 47/1957, zit. n. Merkel, *...und Du, Frau an der Werkbank*, S. 99.

ist ein Kamin zu erkennen auf dessen Sims eine Blumenvase mit Blumen ruht.

Ikonographische Analyse

Die abgebildeten Objekte lassen darauf schließen, dass der Ort dieser Aufnahme wahrscheinlich das Wohnzimmer der abgebildeten Frau war. Wie die Arbeiterin im vorherigen Bild ist auch diese Frau in ihre Arbeit vertieft. Auch bei den Hausarbeiten ist die Frau mit ihrem Werkzeug – der Nähkasten am Boden als „Werkzeugkasten der Frau" – abgelichtet. In Ruhe und mit Sorgfalt verrichtet sie ihre häuslichen Pflichten.

Die Umgebung scheint von besonderer Wichtigkeit zu sein, da ihr sehr viel Platz im Bild überlassen wird. Die Frau hingegen ist an den rechten Bildrand gedrängt und wird von dem großen Stoffläufer bis zur Hälfte verdeckt. Durch den Tisch links, der Lehne des Stuhls rechts und dem offenen Nähkasten vor ihr wirkt sie förmlich in die Ecke gedrängt.

Durch den Tisch, die Tischdecke, die Stehlampe, den Nähkasten und der Vase auf dem Kamin wirkt das Bild überladen und dadurch auch in gewisser Weise inszeniert. Alle Möbelstücke und Wohnaccessoires sind schön drapiert und in den Bildausschnitt gerückt worden, um sie alle im Bild mit abbilden zu können.

Ikonologische Interpretation

Diese Bild wurde 1957 in der Monatszeitschrift *Die Frau von heute* mit folgendem beistehenden Text abgedruckt: „Erika meistert nicht nur die Technik und die Leitung des Betriebes, sondern auch das Nähwerkzeug. Fast alle ihre Kleider sind selbst entworfen und geschneidert."[266] Wie bei *Abbildung 9* wird auch bei diesem Bild auf das „andere" verwiesen. Man sieht eine Hausfrau bei Näharbeiten, wird aber durch den Bildtext daraufhingewiesen, dass dieses Frau eben nicht nur Hausfrau ist sondern auch „Meisterin der Technik" und „Leiterin eines Betriebes". Dadurch wird die Gleichstellung der Frau angesprochen und thematisiert.

Für das propagierte Frauenbild war es wichtig, die arbeitenden Frauen auch in ihrer häuslichen Umgebung abzulichten, um die Vereinbarkeit von ihren beiden „Arbeitswelten" aufzuzeigen. Sie sollten als Vorbild fungieren und andere Frauen

[266] Merkel, *...und Du, Frau an der Werkbank*, S. 99.

und Mädchen dazu ermutigen ebenfalls Fuß in der Arbeitswelt zu fassen.

5.4 Sport im Bild

5.4.1 Der Sportler als „Diplomat im Trainingsanzug“[267]

Abbildung 11: Friedensfahrt 1952[268]

Vor-ikonographische Beschreibung

Das Erste was bei diesem Bild ins Auge sticht, ist das große „Tor“ aus Holz in der Mitte des Bildes auf dem der Schriftzug „Sportler kämpfen für Frieden und Völkerverständigung“ angebracht ist. Auf dem oberen Balken des über einer breiten Straße aufgestellten Holzbogens sind unterschiedliche Fahnen montiert. Auf der linken und rechten Seite der Straße stehen Menschenmassen, die Radfahrern, welche auf der Straße, durch das Tor hindurch fahren zujubeln. Im Bildhintergrund erkennt man mehrere Fabrikschlote, die von Rauch umgeben sind.

Ikonographische Analyse

Blickpunkt dieses Bildes ist der große, weiße, fast horizontal durch das Bild laufende Schriftzug auf dunklem Hintergrund. Durch den hohen Kontrast sticht er stark hervor und hebt sich von den restlich abgebildeten Objekten ab. Die Zuschauer am Straßenrand bilden eine homogene schwarze Masse. Und auch

[267] Diese Bezeichnung soll angeblich von Walter Ulbricht stammen. (siehe: Michaelis, „Der Leistungssport der DDR im Spannungsfeld der Systemauseinandersetzung in den 50er und 60er Jahren“, S. 431).
[268] Bildarchiv des Deutschen Historischen Museums, ohne Neg. Nr. (Quelle: Zentralbild), zit. n. Stoecker, „’Stalin, das ist der Frieden!’“, S. 403.

die Radfahrer sind anonym und eher dunkel, nur ihre hellen Felgen und Radhelme bilden einen sichtbaren Kontrast.

Es stehen also nicht speziell die abgebildeten Radfahrer im Mittelpunkt des Bildes, sondern sowohl die Sportler als auch das Ereignis im Allgemeinen. Die Rolle und Aufgabe eines Sportlers in der DDR wird durch den Schriftzug definiert. Er ist eine Art Missionar für den Frieden und dadurch auch für den Sozialismus und die DDR (Frieden stellt im Glauben der sozialistischen Ideologie die logische Konsequenz dar).

Ikonologische Interpretation

Die fünfte „Internationale Radfernfahrt für den Frieden“ spielte eine wichtige Rolle in der Friedenspropaganda-Kampagne im Jahre 1952. Durch das Einbeziehen der Massen in dieses gesellschaftliche Großereignis sollte in erster Linie die Verbundenheit der Bevölkerung zum neu gegründeten Staat gefestigt werden.[269] So heißt es im Organisationsplan für die fünfte Friedensfahrt:

> „Ziel der Friedensfahrt ist es, sämtliche Werktätige, Jugendlichen, Jungen und Mädel aus den Schulen unserer Republik im Rahmen dieser Radfernfahrt für den Frieden für eine verstärkte Durchsetzung unserer politischen Ziele [...] zu mobilisieren.“[270]

Abbildung 11 verbindet gleich mehrere wichtige Aspekte der SED-Propaganda miteinander. Einerseits wird der Sport als gemeinschaftstiftendes Ereignis inszeniert. Durch den Effekt der Massenverbundenheit wird, wie oben angesprochen, ein Gefühl der Zusammengehörigkeit erzeugt. Die rauchenden Schlote im Hintergrund stehen für die produktive und fortschrittliche Wirtschaft in der DDR. Und die Wichtigkeit von Sport und die Verbundenheit von Sport und Politik werden durch den Schriftzug, durch welchen den Sportlern eine politische Funktion zugeschrieben wird, hervorgehoben.

Trotz der starken Aussagekraft dieser Fotografie wurde nicht das ganze, sondern nur ein kleiner Ausschnitt des Bildes in der Tageszeitung *Neues Deutschland* veröffentlicht. Das Bild legt den Fokus auf die Radfahrer und bildet

[269] Vgl. Stoecker, „’Stalin, das ist der Frieden!’“, S. 402.
[270] Organisationsplan für die V. Internationale Friedensfahrt Warschau-Berlin-Prag, Anlage Nr. 8 zum Protokoll Nr. 152 vom 7.4.1952, in: SAPMO-BArch, DY 30/J IV 2/3-281, Bd.2, zit. n. Stoecker, „’Stalin, das ist der Frieden!’“, S. 402.

nur einen kleinen Teil des Schriftzuges ab.[271]

5.4.2 Der Sportler als Held

Abbildung 12: Goldmedaillengewinner bei einem Umzug in Erfurt 1961[272]

Vor-ikonographische Beschreibung

Die vorderste Bildebene zeigt neun Männer und Frauen in Trainingsanzügen im Gleichschritt eine Straße entlang gehen. Diese im Vordergrund abgebildeten Personen gehen eng nebeneinander und bilden eine horizontale Menschenreihe, welche die untere Hälfte des Bildes ausfüllt. Die zweite, vierte, sechste und achte Person von links trägt einen helleren Sportanzug auf welchem auf der linken Seite der Jacke auf Brusthöhe die Buchstaben „DDR“ eingestickt sind. Die übrigen Frauen und Männer tragen dunklere Anzüge ohne Schrift. Auf der linken Seite ist eine Tribüne aufgebaut, auf der Menschen den auf der Straße marschierenden Sportlern zujubeln und zuwinken. Drei der in der Mitte abgebildeten Sportler winken mir ausgestrecktem rechtem Arm zur Tribüne zurück, eine davon mit Luftballon in der Hand. Am Boden verlaufen in Gehrichtung zwei Paar Straßenbahnschienen.

Hinter ihnen gehen mit etwas Abstand weitere Menschen, welche jedoch durch die Entfernung nicht mehr als Individuen, sondern als anonyme Menschenmasse wahrgenommen werden. Aus dieser Masse ragt auf der mittleren Bildebene auf der linken Seite ein großes Bild eines Mannes hervor. Die hintere Bildebene

[271] Vgl. Neues Deutschland, Jahrgang 7/Nr. 109, 09.05.1952, S. 2.
[272] Bildarchiv des Deutschen Historischen Museums, ohne Neg. Nr., zit. n. Michaelis, „Der Leistungssport der DDR im Spannungsfeld der Systemauseinandersetzung in den 50er und 60er Jahren“, S. 429.

bilden die links und rechts neben der Straße nach hinten verlaufenden Häuserfronten.

Ikonographische Analyse

Das Geschehen lässt sich eindeutig einer Parade oder einem Umzug zuordnen. Der Fokus liegt auf der Menschenreihe in der vorderen Bildebene. Sie tragen alle die gleiche „Uniform“ und der Gleichschritt aller neun Sportler fällt sofort ins Auge und erinnert an eine militärische Parade. Blickpunkt bilden jedoch die drei winkenden Sportler. Ihre extrem konforme Körperhaltung und die Geste des Winkens, die sie von den anderen Personen der Reihe unterscheidet, hebt sie von der restlichen Umgebung ab.

Das Foto vermittelt den Eindruck, als würde der Festzug nur der Sportler wegen stattfinden. Sie werden gefeiert und bejubelt wie Helden. Durch den Bildausschnitt erkennt man nicht, ob vor ihnen noch andere Personen gehen oder ob sie den Umzug anführen.

Die Fotografie weist eine zentralperspektivische Raumkonstruktion auf, auch wenn die Häuserfronten nicht ganz gleichmäßig nach hinten verlaufen. Die Straßenbahnlinien verstärken jedoch die Perspektive und die Raumtiefe. Das Bild wirkt sehr offen und weitläufig, es beinhaltet viele kleine Flächen und Details.

Ikonologische Interpretation

Die SED erkannte,

> „daß auf sportlichem Gebiet etwas zu erreichen war, was [...] auf anderen Gebieten ein unerfüllbarer Traum bleiben mußte: eine Spitzenposition in der Welt“[273]

und sich daher „die Überlegenheit der sozialistischen Gesellschaft auch in den sportlichen Erfolgen äußern müsse.“[274] Aus diesem Grund nahmen Sportler in der DDR einen Sonderstatus ein, denn Sport brachte der DDR internationale Beachtung und staatliche Anerkennung. Oft wurden Sportler als „Helden“ in den staatseigenen Medien inszeniert und präsentiert. Sei es mittels Fotografien von

[273] Michaelis, „Der Leistungssport der DDR im Spannungsfeld der Systemauseinandersetzung in den 50er und 60er Jahren“, S. 425.
[274] Schweizer, „Täve Schur und das Bild der ‚Diplomaten im Trainingsanzug’“, S. 72.

auf Siegerpodesten stehenden Sportlern oder Athleten umgeben von jubelnden Menschen.

Auf dem Bild erkennt man erst beim zweiten Hinsehen das Portrait Walter Ulbrichts im Hintergrund. Das tragen von Konterfeis von wichtigen Politikern war fester Bestandteil bei Umzügen in der DDR (siehe 5.1.5.). Bei dieser Fotografie steht es jedoch nicht im Mittelpunkt der Inszenierung, trotzdem vermittelt es die stetige Präsenz des Generalsekretärs. Er ist allgegenwärtig. Er steht „hinter ihnen“ (hinter den Sportlern auf der Fotografie und den DDR-Sportlern im Allgemeinen), unterstützt und beschützt sie. Tatsächlich war es auch so, dass sich Ulbricht „gerne als Mäzen der sportlichen Erfolge darstellen und feiern“[275] ließ.

5.5 Visualisierung der Mauer

Bilder von der „Berliner Mauer“ waren in der DDR nicht erlaubt. Die meisten bekannten Fotos von der Mauer sind von westlicher Seite her aufgenommen. Auf Seiten der DDR wurde ein Fotografieverbot verhängt, da man der Meinung war, dass Bilder von der Grenzanlage und der Mauer Hilfsmittel zur Flucht sein könnten.[276]

Nach dem 13. August 1961 nahm der Medienkrieg zwischen Ost und West neue Formen an. Es entwickelten sich ganz eigene, spezifische West- und Ost-Bildmotive, welche „die Anklage bzw. Rechtfertigung des Mauerbaus“[277] visuell darstellten. Manchmal wurden sogar gleiche Bilder, jedoch mit entgegengesetzten Bildunterschriften, in den Zeitungen veröffentlicht.[278]

[275] Michaelis, „Der Leistungssport der DDR im Spannungsfeld der Systemauseinandersetzung in den 50er und 60er Jahren“, S. 425.60er Jahren“, S. 433.
[276] Vgl. Demke, „Mauerfotos in der DDR“, S. 90.
[277] Demke, „Mauerbilder in Ost und West“.
[278] Vgl. Demke, „Mauerbilder in Ost und West“.

5.5.1 Politiker besuchen den antifaschistischen Schutzwall

Abbildung 13: Russische Delegierte besichtigen die Grenzanalage[279]

Vor-ikonographische Beschreibung

In der Mitte des Bildes steht ein Mann im langen Mantel und Polizeikappe am Kopf. Er zeigt mit seiner rechten Hand auf etwas das sich vor ihm, außerhalb des Bildes befindet. Neben ihm auf gleicher Höhe stehen links und rechts jeweils ein Mann im Anzug, welche ihre Blicke nach rechts richten. Auf der mittleren Bildebene, knapp hinter den drei Männern in erster Reihe, sind vier weiter männliche Personen zu erkennen, welche ebenfalls auf das vor ihnen, also auf das was sich hinter der Kamera befindet, blicken. Im Hintergrund erkennt man drei Säulen sowie den oberen Teil eines angeschnittenen Steintores.

Ikonographische Analyse

Der Bildausschnitt ist sehr klein gewählt, wodurch wenig Umgebung mit abgebildet ist. Dies würde normalerweise die örtliche Lokalisation erschweren, jedoch kann hier aufgrund der DDR als zeitlicher Rahmen in Verbindung mit dem klassizistischen Säulen, zweifelsohne das Brandenburger Tor in Berlin als Ort der Aufnahme bestimmt werden. Obwohl anzunehmen ist, dass es sich um die West-Seite handelt, kann dies durch den engen Bildausschnitt und der dadurch nicht abgebildeten Quadriga, nicht eindeutig festgestellt werden.

[279] Neues Deutschland, Jahrgang 17/Nr. 280, 11.10.1962, S. 1.

Aufgrund der Anzüge und vornehmeren Kleidung scheint es sich bei den Männern um wichtige Persönlichkeiten zu handeln. Der Mann in der Mitte lässt sich aufgrund seines Gewandes als Soldat oder Volkspolizist identifizieren. Sein Gesichtsausdruck ist ernst und leicht angespannt. Das, auf was er zeigt ist nicht zu sehen. Seine Handbewegung, sein Zeigen, ist jedoch sehr bestimmt und durch den ausgestreckten Zeigefinger auch definiert. Seine Hand ist leicht angehoben, er zeigt somit auf etwas, das sich wohl weiter weg befindet. Die Blicke der Männer sind zerstreut, lediglich ein Mann blickt konkret in die Richtung, in die der Volkspolizist zeigt. Es handelt sich also wahrscheinlich um ein größeres und weitläufigeres Objekt der Betrachtung.

Ikonologische Interpretation

In der Sprechweise der DDR-Politik war die „Berliner Mauer" ein antifaschistischer Schutzwall. Als solcher diente er der DDR und ihrer Bevölkerung und war daher auch geeignet, Politikern befreundeter Staaten gezeigt zu werden. Diese Besichtigungen wurden bildlich festgehalten und in den DDR-Medien veröffentlicht.

Abbildung 13 erschien am 11. Oktober 1962 im Parteiorgan *Neues Deutschland* auf der Titelseite. Es zeigt einen Grenzoffizier, der russischen Delegierten die Grenzanlage auf der Westseite des Brandenburger Tors erklärt.[280] Es gibt eine Vielzahl solcher Aufnahmen, auf denen internationale Politiker oder wichtige und bekannte Personen die Grenzanlage in Berlin besichtigen, meistens die Anlage vor dem Brandenburger Tor.[281] Interessant ist, dass die Besucher immer von vorne, in die Kamera blickend, aufgenommen wurden, und die Mauer nie im Bild mit abgebildet war.

> „Den Adressaten dieser Bilder wurde damit die internationale ‚Vorzeigbarkeit' der Grenzanlagen, die sie einsperrten, demonstriert, und zugleich deren konkreter Anblick weitgehend vorenthalten."[282]

Anders war dies im Westen, wo die Mauer mehr und mehr zum Medienstar wurde und Politiker bei Grenzbesichtigungen immer mit der Mauer und dem

[280] Vgl. Neues Deutschland, Jahrgang 17/Nr. 280, 11.10.1962, S. 1.
[281] Siehe Digitales Bildarchiv des Bundesarchivs unter www.bild.bundesarchiv.de
[282] Demke, „Mauerbilder in Ost und West".

Todesstreifen, welche auch großen Raum im Bild einnahmen, abgebildet wurden.[283]

5.5.2 Die menschliche Mauer

Abbildung 14: Kampfgruppenmänner bewachen die Grenze zu West-Berlin[284]

Vor-ikonographische Beschreibung

Die Fotografie zeigt eine unzählbare Anzahl an Männern nebeneinander in einer Reihe stehen welche vom rechten unteren Bildrand diagonal durch das Bild und darüber hinaus verläuft. Die Männer blicken alle in die gleiche Richtung (von rechts nach links), tragen dieselbe Kleidung und jeder hält ein Gewehr schräg vor seinem Körper in den Händen. Am asphaltierten Boden unter ihnen verlaufen Straßenbahnschienen, welche – wie die im oberen Teil des Bildes sichtbare Hochspannungsleitung – parallel zur Menschenreihe verläuft. Hinter den Männern befinden sich auf mittlerer Bildebene Panzer, welche ihre Geschosse in dieselbe Richtung wie die Blickrichtung der Männer ausgerichtet haben. Auf der hintersten Bildebene erkennt man etwas weiter entfernt einen großen Häuserblock.

Ikonographische Analyse

Die Kleidung der Männer erinnert zwar an eine Soldatenuniform, jedoch

[283] Vgl. Demke, „Mauerfotos in der DDR“, S. 98f.
[284] Bundesarchiv, Bild 183-85458-0002, Foto: Junge, Heinz, 13. August 1961.

weisen kleine Details darauf hin, das es sich hier nicht um das Militär handeln kann. Die Männer tragen keine einheitlichen Schuhe oder feste Stiefel, wie man sie bei Soldaten vermuten würde, sondern ihre normalen Alltagsschuhe. Bei genauerem Betrachten erkennt man Hemdkragen unter der Uniform hervorschauen, was darauf hindeutet, dass die Männer ihre Uniform über der Zivilkleidung tragen. Auch ihre Haltung – eher zufällig und legere – wirkt sehr unsoldatisch und bestätigen die Vermutung, dass es sich hierbei um sogenannte Kampfgruppenmänner der Arbeiterklasse handelt.[285]

Die Kampgruppenmänner stehen dicht nebeneinander, wie eine menschliche Mauer, wie eine Grenze, die etwas von etwas anderem trennt, beschützt oder fernhält. Auch die Schienen wirken wie eine auf den Boden gemalte Grenze. Die Männer stehen damit sozusagen an vorderster Front, an der Grenzlinie zum Gegner, breitbeinig und entschlossen niemanden durchzulassen, kampfbereit um ihr „Land“ zu verteidigen.

Die Männer, die Stromleitungen und die Straßenbahnschienen verlaufen parallel zu einander. Die drei Linien (im Verlauf von rechts nach links) lenken den Blick des Betrachters. Durch die Parallelperspektive entsteht eine starke dynamische Wirkung, welche die Raumtiefe des Bildes verstärkt und die Menschenmauer bis ins Unendliche weiterlaufen lässt.

Ikonologische Interpretation

Dieses Bild wurde am 13. August 1961, am Tag des Mauerbaus, aufgenommen. Die Menschen*mauer* deutet bereit an was an dieser Stelle in wenigen Tagen entstehen wird. Der Bildtext („Berlin: Sicherung der Staatsgrenze am 13.8.1961 – Zum Schutz der Grenze eingesetzte Genossen der Kampfgruppen auf der Westseite des Brandenburger Tores.“[286]) betont vor allem die Sicherheit und steht jetzt schon als Erklärung oder Rechtfertigung für die später entstehende *Stein*mauer.

Die Vermenschlichung der Mauer fand noch in anderen Bildern ihren Ausdruck. Zum Jahrestag des Mauerbaus wurden regelmäßig Bilder in den Tageszeitungen veröffentlicht. Meistens waren es Fotografien von Grenzsoldaten

[285] Vgl. Demke, „Mauerfotos in der DDR“, S. 92f.
[286] Bildtext von Bild 183-85458-0002 unter www.bild.bundesarchiv.de.

oder Kampfgruppenmänner vor dem Brandenburger Tor welche Sinnbildlich für „den vermeintlichen Rückhalt der Partei in der Arbeiterschaft“[287] stehen sollten. Diese Bilder lieferten das passende „Argument dafür, daß der 13. August Wille und Tat der Arbeiter war.“[288] Es kam auch immer wider vor, das ein und das selbe Bild mehrmals an verschiedenen Jahrestagen abgedruckt wurde. Manche von ihnen avancierten sogar zu Ikonen und fanden in Schulbüchern, Ausstellungen und Bildbänden immer wieder Verwendung.[289] Auch das zuvor beschriebene Bild wurde am Jahrestag des Mauerbaus 1969 in der Parteizeitung *Neues Deutschland* als „historisches Foto“ erneut abgedruckt.[290]

5.5.3 Die dankende Gemeinschaft

Abbildung 15: Bevölkerung mit Grenzsoldaten[291]

Vor-ikonographische Beschreibung

Abbildung 15 zeigt sechs Menschen – zwei Frauen und vier Männer – von der Hüfte aufwärts im Halbkreis einander zugewendet stehen. Sie füllen fast mehr als zwei Drittel des unteren Bildabschnittes aus. Eine der Frauen steht in der Mitte des Bildes, sie trägt ein luftiges, gemustertes Sommerkleid und blickt unsicher in die Kamera während sie den zwei Männern auf der linken Seite zwei Feldflaschen reicht. Der im Vordergrund stehende Mann hält in seiner rechten Hand ein Gewehr und greift mit seiner Linken nach einer der Feldflaschen. Im rechten Teil des Bildes steht die zweite Frau zwischen den übrigen zwei

[287] Holzweißig, „SED-Argumentation im Widerspruch zwischen Einheitspropaganda und ‚sozialistischer Landesverteidigung‘“, S. 418.
[288] Demke, „Mauerfotos in der DDR“, S. 92.
[289] Vgl. Demke, „Mauerfotos in der DDR“, S. 95f.
[290] Vgl. Online Zeitungsarchiv der Staatsbibliothek Berlin.
[291] Bundesarchiv, Bild 183-85461-0001, Foto: Hannes, 15. August 1961.

Männern, ebenfalls eine Feldflasche in den Händen haltend. Der rechts vorne im Bildvordergrund stehende Mann trinkt aus einer Flasche. Im Hintergrund des Bildes lassen sich zwei unterschiedlich hohe Häuserblöcke erkennen.

Ikonographische Analyse

Der Bildausschnitt ist erneut sehr klein gewählt, die abgebildeten Menschen stehen im Mittelpunkt der Bildkomposition. Aufgrund der Rangabzeichen auf Kragen und Schulterklappen der Uniformen können diese Männer eindeutig als Soldaten – genauer als Unteroffiziere der Landstreitkräfte (Infanterie) – identifiziert werden.[292] Die Frauen tragen Alltagskleidung, wodurch anzunehmen ist, dass es sich hierbei um einfache Zivilistinnen handelt.

Das Gewehr, welches der links stehende Soldat in der Hand hält, könnte auf eine Bedrohung hinweisen, welche so gefährlich zu sein scheint, dass sie mittels Waffengewalt fern gehalten werden muss. Die Szenerie vermittelt jedoch keine bedrohliche Stimmung sondern eher das Gegenteil. Fröhlichkeit und Unbeschwertheit liegen in der Luft. Das Sommerkleid und das Verteilen von Getränken lassen auf einen warmen Sommertag schließen.

Die Häuser im Hintergrund ordnen das Geschehen einem städtischen Raum in der Nähe einer Wohnanlage zu. Das Militär ist somit an einem Ort präsent, an dem es normalerweise nur in Ausnahmesituationen – wie zum Beispiel bei Krieg – anwesend ist.

Ikonologische Interpretation

Besonders zu Jahrestagen des Mauerbaus am 13. August, aber auch zu Weihnachten und Silvester, fand die Mauer in den DDR-Medien Erwähnung. Für dieses Anlässe beliebte Motive, um die Mauer bildlich zu thematisieren, ohne sie tatsächlich abzubilden, waren unter anderem inszenierte Geschenkübergaben von Zivilisten an Grenzsoldaten.[293] Doch auch abseits der festlichen Feiertage wurden Grenzsoldaten mit der Bevölkerung in Szene gesetzt:

> „Fotos von Frauen, die ihnen Erfrischungen bringen [Anm.: siehe Abb. 15] oder in Dienstpausen in entspannter fröhlicher Atmosphäre das Gespräch suchen, von

[292] Vgl. Merta, „Uniformierung als Mittel der Politik“, S. 176.
[293] Vgl. Demke, „Mauerfotos in der DDR“, S. 98.

> Kindern, die Blumensträuße überreichen, oder von Schriftstellern, die für die kulturelle Unterhaltung der Männer in Uniform sorgen, komplettierten“ [294] das Bildprogramm.

Diese Art der bildlichen Thematisierung der Mauer sollte das Gefühl der Gemeinschaft fördern und zeigen, dass durch die Errichtung des Schutzwalls und dank der wachsamen Grenzsoldaten Sicherheit und Frieden gewährt ist.[295]

Diese Botschaft steht auch hinter *Abbildung 15* welche am 15.12.1961, zwei Tage nach dem Mauerbau, mit folgender Bildunterschrift veröffentlicht wurde: „Die Berliner Bevölkerung fühlt sich mit den bewaffneten Kräften eng verbunden, die zur Sicherung des Friedens in der Hauptstadt der DDR ihren Dienst tun. Auf unserem Foto verteilen die Arbeiterinnen Erfrischungen.“[296] Durch den Bildtext werden dem Betrachter gleich drei Impulse gegeben. Einerseits die bereits oben angesprochene Verbundenheit zwischen Militär und Bevölkerung und der ebenfalls schon erwähnte Schutz durch die Soldaten. Die Frauen werden in der Bildunterschrift verallgemeinernd mit „Arbeiterinnen“ angesprochen, womit auch die Emanzipation der Frau in der DDR in diesem Bild thematisiert wird. Die Frau wird in gewisser Weise entindividualisiert und in der Regel als Arbeiterin präsentiert. Doch trotz der immer wider propagierten Gleichstellung der Frauen, weißt *Abbildung 15* eine typisches Geschlechter-Klischee auf. Die Männer nehmen die Rolle der starken Beschützer ein während den Frauen die Aufgabe zufällt, sie zu um- und zu versorgen.

[294] Demke, „Mauerbilder in Ost und West“.
[295] Vgl. Demke, „Mauerbilder in Ost und West“.
[296] Bildtext von Bild 183-85461-0001 unter www.bild.bundesarchiv.de.

6 Zusammenfassung der Ergebnisse

6.1 Die Fotografie als Instrument des Staatsapparates der DDR

Wie in Kapitel 3 (Das Bild – ein gesellschaftliches Phänomen) gezeigt, beinhaltet die Fotografie Ausprägungen, die sich Staaten generell und die DDR im Speziellen – zu Nutze machen können. Die bildnerische Hinterlassenschaft der Deutschen Demokratischen Republik ist dementsprechend groß und bildet ein wesentliches Segment im Bereich der DDR-Forschung. Die Fotos der offiziellen Bilderwelt der DDR präsentieren das Wunschbild der Partei, dem es zu entsprechen galt. Die künstlerische Fotografie gibt einen Einblick in die Welt, die hinter den Parteilosungen und diktierten Bilder der SED existierte. Beide Fotowelten sind wichtige Quellen der Geschichtsschreibung und tragen ihren Teil dazu bei, das Gesamtbild der Vorgänge in der DDR besser skizzieren zu können.

Für die Verbreitung der Bilder bediente sich die SED in erster Linie an ihrem mächtigen Netz an Tageszeitungen und Zeitschriften (Vgl. Kapitel 4.2.1) mit Hilfe dessen die Machthaber die gewünschten Bilder gezielt einsetzen konnten. Doch auch der öffentliche Raum bot eine geeignete Plattform für die SED, um ihre Ideologie in Form von Bildern zu vermitteln. Bei politischen Veranstaltungen, Umzügen und Demonstrationen aber auch mittels Plakaten oder Wandanschlägen überschwemmte die SED ihre Untertanen mit sozialistischen Parolen und Losungen, gepaart mit aussagekräftigen Bildern.

Die Fotografie stellte sich für die Machthaber der DDR als wirksames Werkzeug im Bereich der Massenbeeinflussung und Meinungsbildung heraus. Die Möglichkeiten der Retusche, Fälschung und Inszenierung wurden genutzt, um das Wunschbild auf den Fotografien Wirklichkeit werden zu lassen. Bei jeglichen politisch oder gesellschaftlich bedeutsamen Ereignissen (wie zum Beispiel Parteitage, Staatsbesuche oder Feste und Jubiläumsfeiern) waren Fotografen anwesend, um die Begebenheiten passend ins Bild zu setzen und zu dokumentieren. Hierfür hatte die SED ihre „herangezüchteten“, linientreuen Pressefotografen, welche ständig mit der unmöglichen Aufgabe konfrontiert waren, interessante und spannende Bilder herzustellen, die aber nicht von den strengen Vorgaben abweichen durften.

Die Fotografie dokumentierte auch das gesellschaftliche Leben. Natürlich ohne

sozialkritischer Hinterfragung, sondern vielmehr, wie es nach den Vorstellungen der SED sein sollte. Fotografen gingen in Fabriken, auf die Baustellen, portraitierten Frauen in ihrem Zuhause bei ihrer häuslicher Arbeit oder begleiteten Sportler auf internationalen Wettbewerben um die lächelnden und glücklichen Menschen, die stolzen Bürger der DDR, die fleißigen Arbeiter und Arbeiterinnen in Szene zu setzen.

6.2 Die Bildsprache der SED

In diesem Abschnitt soll durch die vorhergegangene Analyse und Betrachtung der Fotografien aus den verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen stilistische und ästhetische Eigenheiten jener Bilder festgemacht werden. Es soll beantwortet werden, ob und welche Gestaltungsmuster und Stilelemente verwendet wurden und ob sich bestimmte Schemata erkennen lassen – und somit eine eigene typische DDR-Bildsprache zu erkennen ist.

Betrachtet man die zuvor besprochenen Bilder, lassen sich in jedem der ausgewählten Bereiche ritualisierte Gestaltungsmuster differenzieren und klar abgegrenzte Bildtypen bestimmen, welche in der politisch-propagandistischen Bilderwelt der DDR immer wieder auftauchen. Die Bilder, welche man unter einem bestimmten Bildtyp zusammenfassen kann, weisen inhaltlich als auch visuell nur kleine Unterschiede auf. Die Bilder sind durchzogen von immer wiederkehrenden Motiven, die immer die gleichen, wiederkehrenden Symbole und Elemente beinhalten.

> „Der Arbeiter war stets kraftvoll, die Genossenschaftsbäuerin war füllig wie ein heidnisches Fruchtbarkeitsidol, die Geistesschaffenden waren immer klug und nachdenklich, die Angehörigen der bewaffneten Organe streng und entschlossen, der Parteifunktionär gesammelt und verantwortungsvoll.“[297]

Die ideologisierten Bilder der DDR sind eintönig und folgen festgefahrenen ästhetischen und motivischen Vorgaben. Das sich bis Anfang der 60er Jahren etablierte Bildprogramm der SED veränderte sich nur minimal, die bis dahin

[297] Wolle, „Die Welt der verlorenen Bilder“, S. 344.

entwickelten Gestaltungselemente wurden seit dem beibehalten.[298]

Bei der Repräsentation von Politikern konnten fünf unterschiedliche Bildtypen ausfindig gemacht werden, welche Politiker (in erster Linie den Ersten Sekretär des Zentralkomitees Walter Ulbricht bzw. Erich Honecker) als pflichtbewusst und gewissenhaft zeigen, ihr Interesse am Volk und der Gemeinschaft darlegen, aber auch ihre unanfechtbare Macht demonstrieren sollten. Daraus ergeben sich drei Rollenmuster welche die Politiker bzw. der Generalsekretär im Bildprogramm einnehmen konnte(n): ernsthafter Staatsmann, liebender Landesvater oder verehrte Gottheit.

Ersteres erreichte man vor allem durch das oft verwendetet Motiv des Handschlags, welches nicht nur politische Verantwortung vermittelt, sondern auch das Image eines seriösen Politikers fördern sollte. Auch das Abbilden auf Rednerbühnen auf politischen Versammlungen unterstützte dieses Persönlichkeitsbild. Die Größe und Macht der Politiker wird in vielen Bildern perspektivisch verstärkt indem das Foto leicht von unten aufgenommen wurde, wodurch eine große und dominante Bildwirkung erzielt wird. Auffallend ist auch, dass Ulbricht bzw. Honecker meistens mittig abgebildet sind, entweder mittig in einer Menschenmenge oder oft sogar in der Mitte des Bildes.

Besonders Bilder des Ersten Sekretärs in Alltagskleidung verstärkten den Ruf des Landesvaters. Auch Fotografien des Generalsekretärs welche ihn mit der Bevölkerung abbilden intensivieren dieses Klischee und suggerieren gleichzeitig Nähe zum Volk.

Höhepunkt des Personenkults rund um die mächtigsten Politiker in der DDR waren die regelmäßigen Demonstrationen und Aufmärsche. Hier konnte sich die Parteispitze huldigen, bejubeln und feiern lassen. Sie thronten über ihrem Volk, blickten auf es herab und inszenierten sich selbst als übermächtige Wesen. Vor allem die eingesetzten Konterfeis waren geeignetes Gestaltungsmittel für die regelmäßig durchgeführten „Verehrungsrituale“.

Im Bereich der (männlichen) Arbeiterfotografie konnten zwei Bildtypen herausgefiltert werden. Zum einen das Einzelportrait und zum anderen das Gruppenportrait. Typisches Merkmal des Arbeitereinzelportraits ist der

[298] Vgl. Vorsteher, „Parteiauftrag“, S. 9.

bildfüllende Auftritt der dargestellten Person. Der Arbeiter besetzt den gesamten Bildraum mit seinem Körper und strahlt Selbstbewusstsein und Kraft aus.

Das Kollektivbild von Arbeitern scheint noch mehr als das Einzelbild die gewünschten ideologischen Ansichten zu vermitteln. Es existiert eine überdurchschnittlich hohe Anzahl an Bildern von Männergruppen, die miteinander über neue Arbeitsmethoden oder betriebliche Erfolge diskutieren. Charakteristisch für diese Bilder ist die Gleichstellung dieser Männer. Sie bilden eine einheitliche Gruppe ohne dass einer von ihnen sichtlich im Vordergrund steht.[299]

Allgemeines Gestaltungsmittel in Bereich der Arbeiterfotografie war unter anderem die Herstellung einer wirklichkeitsgetreuen Situation. Die Arbeiter wurden in ihrer Arbeitskleidung, an ihrem Arbeitsplatz und mit ihren Arbeitskollegen und oft auch beim Ausführen ihrer Arbeit abgebildet. Dadurch sollte Authentizität und die Echtheit dieser Bilder suggeriert werden.

Im Bereich der Frauenbilder mehrten sich in den 50er Jahren Abbildungen von arbeitenden Frauen. Diese Art der Darstellung entwickelt sich zu *dem* Bildmotiv – zum Leitbild – für Frauen in der DDR.[300] Es existieren zwei klassische Bildmotive: Die Frau „als Arbeiterin in der neuen, jetzt volkseigenen Industrie oder als Traktoristin in der kollektivierten Landwirtschaft.“[301] Sie wird als tüchtige, fleißige und sorgfältige Arbeiterin präsentiert. Das Kopftuch – das sie von ihren männlichen Kollegen mit den Schiebermützen unterschied – verbleibt „als letzte Requisite der Weiblichkeit.“[302]

Dennoch konnte die Frau aus ihrem klassischen Rollenmuster nicht ausbrechen. Sie war immer noch in erster Linie Ehegattin, Hausfrau und Mutter, die nebenbei einer Arbeit nachging. Hier spielt besonders der Bildtext eine wichtige Rolle, der die Frau immer in ihre eigentliche Funktion zurückdrängte.

Anhand der Darstellungen von Arbeitern und Arbeiterinnen lässt sich die gesellschaftliche Stellung ihrer Arbeit ablesen. Bei den männlichen Arbeitern handelt es sich immer um schwere, körperlich anstrengende und schmutzige

[299] Vgl. Merkel, *...und Du, Frau an der Werkbank*, S. 108.
[300] Vgl. Merkel, *...und Du, Frau an der Werkbank*, S. 101.
[301] Gibas, „Vater Staat und seine Töchter“, S. 314.
[302] Merkel, *...und Du, Frau an der Werkbank*, S. 78.

Arbeit, bei welcher der Einsatz der Hände von Bedeutung ist.[303] Bei der Arbeit kann der Arbeiter „Eigenschaften [..] wie körperliche Kraft, Disziplin, Leistungsfähigkeit und Potenz“[304] zu Schau stellen. Hier definiert sich ein Mann erst als Mann. „Männerarbeit symbolisiert eigentlich immer Wert-Arbeit.“ [305] Frauen hingegen werden eher im Bereich der „Hilfs- und Zuträgerarbeit, als Bedienfunktion und Anhängsel einer Maschine“[306] abgebildet.

Das Bildprogramm rund um den Sport beinhaltete zwei Hauptbildmotive. Sportler wurden einerseits gern beim Ausüben ihrer Sportart fotografiert, also in Bewegung. Dadurch sollte ihre Kraft und auch ihr Kampfgeist aufgezeigt werden. Andererseits wurden sie gerne inmitten von jubelnden Menschenmassen oder auf Siegerpodesten, als gefeierte Helden abgebildet.

Was die visuelle Darstellung der Mauer betrifft, griff die SED fast ausschließlich auf drei Bildtypen zurück. Charakteristisch für alle drei Motive war es, die Mauer zu thematisieren sie jedoch nicht tatsächlich abzubilden. Die Steinmauer wurde durch die Art der Visualisierung „menschlich“. So sah man nicht die Grenzanlage, sondern die Politiker die sie besichtigten, die Kampfgruppenmänner die sie bewachten oder die glückliche und dankbare Bevölkerung die von der Mauer vor dem Feind geschützt wurden. Dadurch wurden die Menschen in der DDR nie mit der realen Steinmauer, welche sie einsperrte und von der restlichen Welt aussperrte, konfrontiert – zumindest was die Bilder betrifft. Die Existenz und auch die alltägliche Präsenz der Mauer konnte dadurch natürlich nicht „vertuscht“ werden.

Ein weiteres oft angewendetes Stilmittel – das bei fast allen Bildtypen aus den ausgewählten Bereichen zu finden ist – ist die Einbindung von Schrift. In vielen Bildern scheinen die propagandistischen Parolen der SED als Teil der Bildkomposition mit auf. Dadurch wird die Aussage des Bildes häufig noch einmal verstärkt. (s. Abb. 4, 10, 11) Natürlich war es oft auch unvermeidbar, Schrift ins

[303] Vgl. Merkel, *...und Du, Frau an der Werkbank*, S. 106.
[304] Merkel, *...und Du, Frau an der Werkbank*, S. 106.
[305] Merkel, *...und Du, Frau an der Werkbank*, S. 106.
[306] Merkel, *...und Du, Frau an der Werkbank*, S. 111.

Bild zu rücken, da der öffentliche Raum von Spruchbannern, Plakaten, Losungen und Schriftzügen übersät war (z.B.: Abb. 5, 6, 10).

Unerlässlich war das Beifügen einer Bildunterschrift, frei nach der Devise: „Was die Darstellung im Bild nicht zu leisten vermag, muß durch Bildunterschrift ausgeglichen werden.“[307] Sie sollte den Betrachter Hilfestellung bieten, das Bild „richtig“ zu verstehen.

Am Ende stellt sich nun die Frage ob sich tatsächlich eine typische Bild*sprache* definieren lässt. Wenn der Staatsapparat der DDR die Fotografie für seine Zwecke nutze und gezielt einsetzte, entwickelten sich diese Ziele durch die Themenwahl, die Inszenierung und die Form zu einer Sprache?

Auch wenn Sprache und Bild zwei unterschiedliche Ausdrucksformen sind, soll an dieser Stelle der Versuch unternommen werden auf einfache Weise die Eigenschaften der Sprache auf das Bild zu übertragen.

Eine Sprache setzt sich aus Grammatik, Semantik und Pragmatik zusammen. Überträgt man diese Begriffe nun auf das Bild, könnte man in diesem Fall von einer Bildgrammatik, Bildsemantik und Bildpragmatik sprechen. [308] Die „Strukturen, Inhalte und Funktionen von Bildern“ können durch das Heranziehen dieser Begriffe „systematisch analysiert werden.“[309]

Die Bildgrammatik würden in diesem Fall die verwendeten Stilmittel und Motive ausmachen, wie zum Beispiel das Händeschütteln, die Untersicht-Perspektive bei Fotografien von Politikern, das Thronen der Politiker auf Podesten, der bildfüllende Auftritt der Arbeiter, das Abbilden von Frauen mit technischen Maschinen, der Sportler in Bewegung oder auch das nicht-Zeigen der Mauer.

Die Bedeutung, also das was vermittelt werden soll, bildet die Bildsemantik. Durch das Händeschütteln sollte zum Beispiel Souveränität, Brüderlichkeit und Verantwortung vermittelt werden. Die Untersicht wie auch das abbilden auf Podesten und Tribünen diente zu Demonstration der Macht und Obrigkeit. Die kräftigen und werktätigen Arbeiter, Einzeln oder im Kollektiv, repräsentierten Fleiß und Arbeitsfreude. Die Frau bei der Arbeit und beim Hantieren mit Maschinen sollte die propagierte Emanzipation und Gleichstellung der Frau in der DDR zum

[307] Merkel, *...und Du, Frau an der Werkbank*, S. 110.
[308] Vgl. Klemm/Stöckl, „Bildlinguistik“, S. 8.
[309] Klemm/Stöckl, „Bildlinguistik“, S. 8.

Ausdruck bringen. Durch die gleichzeitige Darstellung der Frau in häuslicher Umgebung wurde auch Themen wie Familie und Fürsorge angesprochen. Durch die Abbildung von Sportlern sollte Ausdauer, Disziplin aber auch Überlegenheit gegenüber dem Westen (bei Bilder von internationalen Wettkämpfen) transportiert werden. Die Bilder, welche die Mauer thematisierten, sollten Sicherheit, Frieden, Gemeinschaftlichkeit und Verbundenheit vermitteln.

Welche Handlungen, Emotionen oder Interpretationen das Bild bei dem Betrachter auslösen soll, fällt unter den Begriff der Bildpragmatik. Die verbreiteten Fotografien der SED hatten vor allem die Funktion Meinungen zu bilden und Gefühlszustände hervorzurufen. Die eingesetzten Abbildungen sollten das Vertrauen in die Führung und den Glauben an die Stärke der Führung evozieren. Sie sollten zur Bildung eines Nationalgefühls und zur Zufriedenheit in der Bevölkerung beitragen als auch Zusammenhalt vermitteln. Propagierten Feindbilder sollten Ängste erzeugen aber auch die eigene Überlegenheit aufzeigen.

Die Ausarbeitungen über das Mediensystem der SED sowie die Ergebnisse der Bildanalyse bestätigen die Anfangs angestellten Überlegungen. Die Machthaber der DDR haben sich dem Medium Fotografie auf verschiedenste Weise bedient, um die Bevölkerung zu beeinflussen und ihr Wunschbild von der DDR nach innen und auch nach außen hin zu visualisieren. Weiters kann durchaus von einer eigenen DDR-typischen Bildsprache gesprochen werden. Die Bildkomposition und die Auswahl der Motive der staatlich-inszenierten Fotografien weisen große Ähnlichkeit untereinander auf. In den meisten Fällen wird nach ähnlichen Mustern vorgegangen was eine Eintönigkeit der Bilder zu Folge hat.

Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Bachmann-Medick, Doris, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006.

Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

Behörde des Bundesbeauftragten für Stasi-Unterlagen (BStU), www.bstu.de.

Bialostocki, Jan, „'Studien zur Ikonologie' nach vierzig Jahren", in: *Studien zur Ikonologie der Renaissance,* Panofsky, Erwin, Köln: DuMont², 1997.

Brandt, Reinhard, „Bilderfahrung – von der Wahrnehmung zum Bild", in: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hg.), Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln: DuMont, 2004, S. 44-54.

Breckner, Roswitha, „Bildwelten – Soziale Welten. Zur Interpretation von Bildern und Fotografien" [November 2007], http://www.univie.ac.at/visuellesoziologie/Publikation2008/VisSozBreckner.pdf, [Online zugegriffen am 14.03.2013 um 12:40].

Bredekamp, Horst, "Bildakte als Zeugnis und Urteil", in: Flacke, Monika (Hrsg.), Deutsches Historisches Museum, *Mythen der Nationen. 1945 - Arena der Erinnerungen* [eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums, Begleitbände zur Ausstellung 2. Oktober 2004 bis 27. Februar 2005], Band 1, Mainz am Rhein: von Zabern, 2004, S. 29-66.

Bredekamp, Horst/Brons, Franziska, „Fotografie als Medium der Wissenschaft. Kunstgeschichte, Biologie und das Elend der Illustration", in: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln: DuMont, 2004, S. 365-381.

Bruhn, Matthias, *Das Bild. Theorie – Geschichte – Praxis,* Berlin: Akademie Verlag, 2009.

Bruhn, Matthias, „Spannung, Entladung. Evolutionen und Revolutionen kollektiven Sehens", in: Bruhn, Matthias/Hemken, Kai-Uwe (Hg.), *Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien,* Bielefeld: transcript Verlag, 2008.

Boehm, Gottfried, „Die Wiederkehr der Bilder", in: Boehm, Gottfried (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München: Fink, 1994, S. 11-38.

Burda, Hubert, „‚Iconic turn weitergedreht' – Die neue Macht der Bilder", in: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln: DuMont, 2004, S. 9-13.

Burke, Peter, *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quelle*, Berlin: Wagenbach, 2003.

Crary, Jonathan, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, [Aus dem Amerikanischen von Anne Vonderstein], Dresden, Basel: Verl. Der Kunst, 1996.

Demke, Elena, „Mauerbilder in Ost und West. Korrespondenzen und Kontraste“ [19.07.2011], http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/53459/mauerbilder-in-der-presse?p=all, [Online zugegriffen am 11.02.2013 um 19:30].

Demke, Elena, „Mauerfotos in der DDR. Inszenierungen, Tabus, Kontexte“, in: Hartewig, Karin/Lüdtke, Alf (Hg.), *Die DDR im Bild. Zum Gebrauch der Fotografie im anderen deutschen Staat,* Göttingen: Wallstein Verlag 2004, S. 89-106.

Derenthal, Ludger, *Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre. Fotografie im sich teilenden Deutschland,* Marburg: Jonas Verlag, 1999.

Derenthal, Ludger, „Versuchte Neuanfänge. Konstellationen künstlerischer Photographie in Deutschland von 1945 bis 1960“, in: Domröse, Ulrich (Hg.), *Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945,* Köln: DuMont, 1997.

Die Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin: Carl Heymanns Verlag, 1949.

Drechsel, Benjamin, *Politik im Bild: Wie politische Bilder entstehen und wie digitale Bildarchive arbeiten,* Frankfurt am Main: Campus, 2005.

Drommer, Günther (Hg.), *50 Jahre DDR. Der Alltag der DDR, erzählt in Fotografien aus dem Archiv des ADN*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, 1999.

Dussel, Konrad, *Deutsche Tagespresse im 19. Und 20. Jahrhundert,* Münster: Lit, 2004.

Eckert, Rainer, „Das Bildprogramm der SED-Diktatur“, in: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, *Bilder im Kopf. Ikonen der Zeitgeschichte,* [Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 21. Mai bis 11. Oktober 2009], Köln: DuMont, 2009, S. 59-69.

Eckert, Rainer, „Führer der Arbeiterklasse. Der visuelle Kult um die ‚Liebe’ der Genossen“, in: Paul, Gerhard (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, S. 56-63.

Fahlenbrach, Katrin/Viehoff, Reinhold, „Medienikonen des Krieges. Die symbolische Entthronung Saddams als Versuch strategischer Ikonisierung, in:

War Visions: Bildkommunikation und Krieg, Knieper, Thomas/Müller, Marion (Hg.), Köln 2005.

Fensch, Jürgen, „Die rolle der Fotokorrespondenten für die Bildberichterstattung“, in: Verband der Deutschen Journalisten (Hg.), *Das Bild in der Presse. Handbuch für Journalisten,* Leipzig, 1964, S. 187-192.

Geimer, Peter, *Theorien der Fotografie zur Einführung,* Hamburg: Junius, 2009.

Genette, Gérard, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [Aus dem Französischen von Dieter Hornig], Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

Gibas, Monika, „Vater Staat und seine Töchter – Offiziell propagierte Frauenbilder der DDR und ihre Sozialisationswirkungen“, in: Vorsteher, Dieter (Hg.), *Parteiauftrag: Ein neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR,* [Buch zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 13. Dezember 1996 bis 11. März 1997], München/Berlin: Koehler&Amelang, 1996, S. 310-319.

Gibas, „Symbol- und Repräsentationskultur der DDR. Die Tradition der Arbeiterbewegung und das Vorbild Sowjetunion“, in: *Flagge zeigen?: Die Deutschen und ihre Nationalsymbole*, [Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 5. Dezember 2008 bis 13. April 2009 ; im Zeitgeschichtlichen Forum Leipzig der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, 29. Mai bis 4. Oktober 2009], Bielefeld: Kerber, 2008, S. 117-127.

Glaeßner, Gert-Joachim, „Selbstinszenierung von Partei und Staat“, in: Vorsteher, Dieter (Hg.), *Parteiauftrag: Ein neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR,* [Buch zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 13. Dezember 1996 bis 11. März 1997], München/Berlin: Koehler&Amelang, 1996, S. 20-39.

Hamann, Christoph, „Fluchtbilder. Schlüsselbilder einer mörderischen Grenze“, in: Paul, Gerhard (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, S. 266-273.

Hamann, Christoph, *Visual History und Geschichtsdidaktik. Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung,* Herbolzheim: Centaurus Verlag, 2007.

Hartewig, Karin, „Einleitung“, in: Hartewig, Karin/Lüdtke, Alf (Hg.), *Die DDR im Bild. Zum Gebrauch der Fotografie im anderen deutschen Staat,* Göttingen: Wallstein Verlag 2004, S. 7-12.

Hartewig, Karin, *Das Auge der Partei. Fotografie und Staatssicherheit,* Berlin: Ch. Links Verlag, 2004.

Hoffmann, Arnold, „Der Erkenntniscarakter der Fotografie als Grundlage ihrer politisch-ideologischen Wirksamkeit“, in: Verband der Deutschen Journalisten (Hg.), *Das Bild in der Presse. Handbuch für Journalisten,* Leipzig, 1964, S. 9-15.

Holzweißig, Gunter, *Die schärfste Waffe der Partei. Eine Mediengeschichte der DDR,* Köln: Böhlau, 2002.

Holzweißig, Gunter, *Massenmedien in der DDR,* Berlin: Verlag Gebr. Holzapfel², 1986.

Holzweißig, Gunter, „Medien und Medienlenkung“, in: Kurth, Eberhard/Buck Hannsjörg/Holzweißig, Gunter (Hg.), *Am Ende des realen Sozialismus (Band 1): Die SED-Herrschaft und ihr Zusammenbruch,* Opladen: Leske+Budrich, 1996, S. 51-81.

Holzweißig, Gunter, „SED-Argumentation im Widerspruch zwischen Einheitspropaganda und ‚sozialistischer Landesverteidigung‘“, in: Vorsteher, Dieter (Hg.), *Parteiauftrag: Ein neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR,* [Buch zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 13. Dezember 1996 bis 11. März 1997], München/Berlin: Koehler&Amelang, 1996, S. 412-419.

Holzweißig, Gunter, *Zensur ohne Zensor. Die SED-Informationsdiktatur,* Bonn: Bouvier Verlag, 1997.

Jahns, Günter, *Grundregeln der fotografischen Gestaltung,* Halle (Saale): VEB Wilhelm Knapp Verlag, 1956.

Kaiser, Paul, „Arbeiterlob im Kunstkombinat. Zum Wandel eines Bildprogramms in Malerei und Fotografie“, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie,* Heft 102, 2002, S. 3-14.

Kellerhoff, Sven, „Wie Stalin und Ulbricht Bilder retuschieren ließen“ [02.01.2012], http://www.welt.de/kultur/history/article13794477/Wie-Stalin-und-Ulbricht-Fotos-retuschieren-liessen.html, [Online zugegriffen am 21.01.2013 um 13:20].

Kittsteiner, Heinz Dieter, „‚iconic turn’ und ‚innere Bilder’ in der Kulturgeschichte“, in: Kittsteiner, Heinz Dieter (Hg.), *Was sind Kulturwissenschaften? 13 Antworten,* München: Wilhelm Fink Verlag, 2004, S. 153-182.

Klemm, Michael/Stöckl, Hartmut, „‚Bildlinguistik’. Standortbestimmung, Überblick, Forschungsdesiderate“, in: Diekmannshenke, Hans-Joachim, *Bildlinguistik. Theorien, Methoden, Fallbeispiele,* Berlin: E. Schmidt, 2011, S. 7-20.

Klotz, Katharina, „Foto – Montage – Plakat. Zur politischen Ikonographie der ‚sozialistischen Sichtagitation’ in der frühen DDR“, in: Hartewig, Karin/Lüdtke, Alf (Hg.), *Die DDR im Bild. Zum Gebrauch der Fotografie im anderen deutschen Staat,* Göttingen: Wallstein Verlag 2004, S. 29-49

Knippschild, Silke, *‚Drum bietet zum Bunde die Hände’. Rechtssymbolische Akte in zwischenstaatlichen Beziehungen im orientalischen und griechisch-römischen Altertum,* Stuttgart: Steiner, 2002.

Kracauer, Siegfried, „Die Photographie“, in: Kracauer, Siegfried, *Das Ornament der Masse. Essays,* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963, S. 21-39.

Krase, Andreas, „Auftriebsfigur, Beschwerungsgestalt“, in: Immisch, Theo O./Knorr, Susanne (Hg.), *Die Andere Leipziger Schule. Fotografie in der DDR. Lehrer und Schüler der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig* [anlässlich der Ausstellung "Die Andere Leipziger Schule. Fotografie in der DDR. Lehrer und Schüler der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig" in der Kunsthalle Erfurt vom 6.12.2009 bis 31.1.2010], Erfurt Bielefeld: Kerber, 2009, S. 28-39.

Kuehn, Karl, Gernot, *Caught. The Art of Photography in the German Democratic Republic,* University of California Press, 1997.

Kuhl, Brigitte/Sander, Oliver, „‚Der Sozialismus siegt’ oder der ‚offizielle Blick’. Die Fotografische Überlieferung der DDR im Spiegel eines Bundesarchiv-Bestands“, in: *Rundbrief Fotografie. Analoge und digitale Bildmedien in Archiven und Sammlungen,* Nr. 4, 2006, S. 5-10.

Ihle, Astrid, „Fotografie als Zeitdokument. Anmerkungen zu Konzeptionen des Dokumentarischen in Deutschland nach 1945“, in: Barron, Stephanie/Eckmann, Sabine (Hg.), *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89*, Köln: DuMont, 2009, S. 186-205.

Langguth, Dieter, „Wenn man Quark im Hirn hat“, Stern Nr. 23 vom 31.Mai 1990, veröffentlicht in: Holzweißig, Gunter, *DDR-Presse unter Parteikontrolle. Analysen und Berichte des Gesamtdeutschen Instituts,* Bonn 1991, S. 55-58.

Lindner, Bernd, „Ein Land – zwei Bildwelten. Fotografie und Öffentlichkeit in der DDR“, in: Hartewig/Lüdkte (Hg.), *Die DDR im Bild. Zum Gebrauch der Fotografie im anderen deutschen Staat,* Göttingen: Wallstein Verlag 2004, S. 189-206.

McCloskey, Babara, „Dialektik im Stillstand. Ostdeutscher sozialistischer Realismus in der Stalin-Ära“, in: Barron, Stephanie/Eckmann, Sabine (Hg.), *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89*, Köln: DuMont, 2009, S. 105-117.

Merkel, Ina, *...und Du, Frau an der Werkbank. Frauenbilder – Männerbilder. Die DDR in den 50er Jahren*, Berlin: Elefanten-Press, 1990.

Merta, Klaus-Peter, „Uniformierung als Mittel der Politik“, in: Vorsteher, Dieter (Hg.), *Parteiauftrag: Ein neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR,* [Buch zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 13. Dezember 1996 bis 11. März 1997], München/Berlin: Koehler&Amelang, 1996, S. 175-186.

Michaelis, Andreas, „Der Leistungssport der DDR im Spannungsfeld der Systemauseinandersetzung in den 50er und 60er Jahren“, in: Vorsteher, Dieter (Hg.), *Parteiauftrag: Ein neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR,* [Buch zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom

13. Dezember 1996 bis 11. März 1997], München/Berlin: Koehler&Amelang, 1996, S. 424-434.

Mitchell, William, *Das Klonen und der Terror. Der Krieg der Bilder seit 9/11*, [Aus dem Amerikanischen von Michel Bischoff], Berlin: Suhrkamp, 2011.

Mitchell, William, *Bildtheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

Mitchell, William, *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, [Aus dem Englischen von Achim Eschbach, Anna-Victoria Eschbach und Mark Halawa], München: C.H. Beck, 2008.

Mitchell, William, „Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft", in: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.), *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, S. 319-327.

Moos, Norbert/Bunge, Norbert, „Interview mit Werner Mahler und Ute Mahler am 30.7.2004", in: Moos, Norbert/Bunge, Norbert (Hg.), *Utopie und Wirklichkeit. Ostdeutsche Fotografie 1956 bis 1989,* Forum für Fotografie Köln, Bönen: Kettler November 2004 bis Februar 2005, S. 15-27.

Neues Deutschland, Jahrgang 7/Nr. 109, 09.05.1952, zefys.staatsbiliothek-berlin.de.

Neues Deutschland, Jahrgang 45/ Nr. 23, 27./28.1.1990, zefys.staatsbiliothek-berlin.de.

Pilarczyk, Ulrike/Mietzner, Ulrike, *Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften,* Kempten: Klinkhardt, 2005.

Panofsky, Erwin, *Ikonographie & Ikonologie*, Köln: DuMont, 2006.

Panofsky, Erwin, *Studien zur Ikonologie der Renaissance,* Köln: DuMont², 1997.

Paul, Gerhard, „Das Jahrhundert der Bilder. Das visuelle Gedächtnis und der Bilderkanon des kulturellen Gedächtnisses", in: Paul, Gerhard (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, S. 14-39.

Paul, Gerhard, „Mushroom Clouds. Entstehung, Struktur und Funktion einer Medienikone des 20.Jahrhunderts im interkulturellen Vergleich", in: Paul, Gerhard (Hg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, S. 243-264.

Paul, Gerhard, „Von der historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung", in: Paul, Gerhard (Hg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, S. 7-36.

Rötzer Florian, *Das manipulierte Bild auf der Titelseite*, 03.04.2003, http://www.heise.de/tp/artikel/14/14526/1.html, [Online zugegriffen am 15.11.2012 um 15:00].

Sablowski, Natalie, *Her mit der Hand, für das ‚vereinigte' Land – die Zwangsvereinigung von SPD und KPD*, http://www.uni-giessen.de/cms/kultur/universum/archiv/universum-2010/symbolpolitik/zwangsvereinigung-spd-kpd, [Online zugegriffen am 17.02.2012 um 11:50].

Sabrow, Martin, *Der blasse Diktator. Erich Honecker als biographische Herausforderung*, Vortrag im Rahmen des Institutskolloquiums des Zentrums für Zeithistorische Forschung am 9. Februar 2012 in Potsdam, http://www.zzf-pdm.de/Portals/_Rainbow/images/mitarbeiter/2012_02_09_Vortrag_Martin_Sabrow_Biographie_eines_blassen_Diktators.pdf, [Online zugegriffen am 27.02.2013 um 11:20].

Sachs-Hombach, Klaus, *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft,* Köln: Herbert von Halem Verlag, 2003.

Sachsse, Rolf, „Ostkreuz versus Bilderberg. Ost- und westdeutscher Bildjournalismus im Vergleich", in: Hartewig, Karin/Lüdtke, Alf (Hg.), *Die DDR im Bild. Zum Gebrauch der Fotografie im anderen deutschen Staat,* Göttingen: Wallstein Verlag 2004, S. 207-226.

Sauerländer, Willibald, „Iconic Turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus", in: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln: DuMont, 2004, S. 407-426.

Schiermeyer, Regine, „Gold für den ‚fotoclub ferrum'. Die Erfolge der Betriebsfotogruppe des Stahl- und Walzwerks Riesa bei den Arbeiterfestspielen in der DDR" , in: *zeitenblicke* 10, Nr. 2, 22.12.2011, http://www.zeitenblicke.de/2011/2/Schiermeyer/index_html, [Online zugegriffen am 03.04.2013 um 14:30].

Schierz, Kai Uwe, „Die andere Leipziger Schule", in: Immisch, Theo O./Knorr, Susanne (Hg.), *Die Andere Leipziger Schule. Fotografie in der DDR. Lehrer und Schüler der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig* [anlässlich der Ausstellung "Die Andere Leipziger Schule. Fotografie in der DDR. Lehrer und Schüler der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig" in der Kunsthalle Erfurt vom 6.12.2009 bis 31.1.2010], Erfurt Bielefeld: Kerber, 2009, S. 6-15.

Schroeder, Klaus, *Der SED-Staat. Partei, Staat und Gesellschaft 1949-1990*, München: Carl Hanser Verlag, 1998.

Schube, Inka, „Im Auftrag des Staates. Die Gesellschaft für Fotografie im Kulturbund der DDR. Ein potent-impotentes Allmachtssystem der 1980er Jahre", in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie,* Heft 102, 2002, S. 25-30.

Schulz, Jürgen Michael, „Medien und Propaganda“, in: Vorsteher, Dieter (Hg.), *Parteiauftrag: Ein neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR,* [Buch zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 13. Dezember 1996 bis 11. März 1997], München/Berlin: Koehler&Amelang, 1996, S. 435-450.

Schweizer, Stefan, „Täve Schur und das Bild der ‚Diplomanten im Trainingsanzug’. Zur bildlichen Inszenierung von Spitzensportlern in der DDR“, in: Hartewig, Karin/Lüdtke, Alf (Hg.), *Die DDR im Bild. Zum Gebrauch der Fotografie im anderen deutschen Staat,* Göttingen: Wallstein Verlag 2004, S. 69-88.

Sontag, Susan, *Über Fotografie,* München/Wien: Carl Hanser Verlag, 2002.

Stoecker, Holger, „’Stalin, das ist der Frieden!’ – Die Stalin-Note vom 10.März 1952 und die friedenspolitische Propaganda in der DDR“, in: Vorsteher, Dieter (Hg.), *Parteiauftrag: Ein neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR,* [Buch zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 13. Dezember 1996 bis 11. März 1997], München/Berlin: Koehler&Amelang, 1996, S. 395-405.

Thomas, Karin, *Kunst in Deutschland seit 1945,* Köln: DuMont, 2002.

Verband der Deutschen Journalisten (Hg.), *Journalistisches Handbuch der Deutschen Demokratischen Republik,* Leipzig: VEB Verlag für Buch- und Bibliothekswesen, 1960.

Vorsteher, Dieter (Hg.), „Parteiauftrag: ein neues Deutschland“, in: ders. (Hg.), *Parteiauftrag: Ein neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR,* [Buch zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 13. Dezember 1996 bis 11. März 1997], München/Berlin: Koehler&Amelang, 1996, S. 9-15.

Welzer, Harald, *Das Gedächtnis der Bilder. Ästhetik und Nationalsozialismus*, Tübingen, 1995.

Wenger-Deilmann, Astrid/Kämpfer, Frank, „Handschlag – Zeigegestus – Kniefall. Körpersprache, Gestik und Phatosformel in der visuellen politischen Kommunikation“, in: Paul, Gerhard (Hg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, S. 188-205.

Wolle, Stefan, „Die Diktatur der schönen Bilder. Zur politischen Ikonographie der SED-Diktatur“, in: *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), in Zusammenarbeit mit Klaus Hannef, Rolf Sachsse und Karin Thomas, Köln: DuMont 1997, S. 174-185.

Wolle, Stefan, *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971 – 1989,* Berlin: Links, 1998.

Wolle, Stefan, „Die Welt der verlorenen Bilder. Die DDR im visuellen Bildgedächtnis“, in: Paul, Gerhard (Hg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, S. 333-352.

Filmverzeichnis

L’Arrivée d’un train en gare de La Ciotat, Regie: Auguste und Louis Lumiere, FR 1895.

Bildverzeichnis

Abbildung 1 Digitales Bildarchiv des Bundesarchiv Deutschlands, www.bild.bundesarchiv.de.

Abbildung 2 Digitales Bildarchiv des Bundesarchiv Deutschlands, www.bild.bundesarchiv.de.

Abbildung 3 Klotz, Katharina, „Führerfiguren und Vorbilder. Personenkult in der Ära Ulbricht“, in: Vorsteher, Dieter (Hg.), *Parteiauftrag: Ein neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR,* [Buch zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 13. Dezember 1996 bis 11. März 1997], München/Berlin: Koehler&Amelang, 1996, S. 322-336, hier S. 326.

Abbildung 4 Digitales Bildarchiv des Bundesarchiv Deutschlands, www.bild.bundesarchiv.de.

Abbildung 5 Digitales Bildarchiv des Bundesarchiv Deutschlands, www.bild.bundesarchiv.de.

Abbildung 6 Vorsteher, Dieter (Hg.), *Parteiauftrag: Ein neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR,* [Buch zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 13. Dezember 1996 bis 11. März 1997], München/Berlin: Koehler&Amelang, 1996, Schaukasten: Maidemonstrationen S. 136-139, hier S. 137.

Abbildung 7 Jahns, Günter, *Grundregeln der fotografischen Gestaltung,* Halle (Saale): VEB Wilhelm Knapp Verlag, 1956, S. 97.

Abbildung 8 Digitales Bildarchiv des Bundesarchiv Deutschlands, www.bild.bundesarchiv.de.

Abbildung 9 Digitales Bildarchiv des Bundesarchiv Deutschlands, www.bild.bundesarchiv.de.

Abbildung 10 Merkel, Ina, *...und Du, Frau an der Werkbank. Frauenbilder – Männerbilder. Die DDR in den 50er Jahren*, Berlin: Elefanten-Press, 1990, S. 99.

Abbildung 11 Stoecker, Holger, „'Stalin, das ist der Frieden!' – Die Stalin-Note vom 10.März 1952 und die friedenspolitische Propaganda in der DDR", in: Vorsteher, Dieter (Hg.), *Parteiauftrag: Ein neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR,* [Buch zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 13. Dezember 1996 bis 11. März 1997], München/Berlin: Koehler&Amelang, 1996, S. 395-405, hier S. 403.

Abbildung 12 Michaelis, Andreas, „Der Leistungssport der DDR im Spannungsfeld der Systemauseinandersetzung in den 50er und 60er Jahren", in: Vorsteher, Dieter (Hg.), *Parteiauftrag: Ein neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR,* [Buch zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 13. Dezember 1996 bis 11. März 1997], München/Berlin: Koehler&Amelang, 1996, S. 424-434, hier S. 429.

Abbildung 13 Neues Deutschland, Jahrgang 17/Nr. 280, 11.10.1962, ZEFYS Zeitungsinformationssystem, Digitales Zeitungsarchiv der Staatsbibliothek zu Berlin, zefys.staatsbiliothek-berlin.de.

Abbildung 14 Digitales Bildarchiv des Bundesarchiv Deutschlands, www.bild.bundesarchiv.de.

Abbildung 15 Digitales Bildarchiv des Bundesarchiv Deutschlands, www.bild.bundesarchiv.de.

Anhang

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit setzt sich mit den politischen- bzw. staatlich-inszenierten Fotografien der Deutschen Demokratischen Republik auseinander. Anhand von konkreten Bildanalysen aus ausgewählten gesellschaftlich und politisch relevanten Bereichen, wird die Bildsprache und Bildästhetik jener Fotografien untersucht.

Da Bilder die Grundlage dieser Arbeit darstellen, wird zunächst deren derzeitige Stellung im wissenschaftlichen Diskurs erläutert. Die Neuorientierung in den Kulturwissenschaften, welche sich in den letzten Jahrzehnten vollzogen hat, führte zu einer neuen Aufmerksamkeit an Bildern. In Verknüpfung daran wird der *iconic* bzw. *pictorial turn,* welcher einen Versuch darstellt eben dieses neue Interesse an Bildern begrifflich zu bannen, erläutert und näher beschrieben.

Auch die Rolle des Bildes in unserer heutigen Gesellschaft wird beleuchtet und diskutiert. Bilder gewinnen immer mehr an Bedeutung, sie beeinflussen unser Denken und unsere Wahrnehmung und haben Auswirkungen auf unser Wirklichkeitsverständnis. Großes Augenmerk wird an dieser Stelle auf die Fotografie gelegt.

Im weitern wird ein kurzer Überblick über das Mediensystem der DDR gegeben. Die Sozialistische Einheitspartei Deutschlands stellte die unangefochtene Spitze der Macht in der DDR dar. Sie hatte die Kontrolle über die Massenmedien und in Verbindung damit auch über die Fotografie. Ihr Einfluss lässt sich nicht nur im Bereich der politischen sondern auch in der privaten und künstlerischen Fotografie finden. Durch eigene Organisationen und Verbände sollten jegliche fotografische Aktivitäten in der DDR erfasst und überwacht werden. Dennoch gab es in der DDR auch Fotografen, die es schafften abseits der starren Regeln und Vorschriften ihre subjektive Sicht des Alltages und des Lebens in der DDR in sozialkritischen Bildern festzuhalten.

Durch die politisch-inszenierte Staatsfotografie konnte die SED ihre ideologischen Vorstellungen der Masse zugänglich machen. Um das Wunschbild

der Partei von Staat und Bevölkerung in gehaltvollster Weise zu illustrieren wurden die Bilder inszeniert und manipuliert, es wurden Bildausschnitte verändert und/oder Objekte und Menschen unkenntlich gemacht oder einfach wegretuschiert. Die Fotografien sollten dazu beitragen den Gauben an die Stärke der Partei zu festigen, sowie ein Gefühl von Zusammengehörigkeit erzeugen.

Die Bildanalyse umfasst fünfzehn ausgewählte Fotografien aus unterschiedlichen gesellschaftlichen und politischen Bereichen. Mittels der Bildanalysemethode nach Erwin Panofsky werden unter anderem die ästhetischen Merkmale als auch die verwendeten Gestaltungsmittel und Motive untersucht und herausgelesen.

Das Ergebnis der Analyse führte zu der Erkenntnis, dass die zur Zwecken der Agitation und Propaganda eingesetzten Bilder der SED ästhetische und kompositorische Ähnlichkeiten untereinander aufweisen. Die verwendeten Stilmittel wurden oftmals wiederholt und in verschiedensten Bildern aus unterschiedlichen Bereichen eingesetzt. Auch die Botschaft der Bilder war immer die Gleiche: in der DDR herrscht Zufriedenheit, Ordnung und Harmonie.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Vorname	Eva
Zuname	Rauer
Geburtsdatum	11.10.1986
Adresse	Grillparzergasse 2/9; 2340 Mödling
Tel.	0680 1247850
E-mail	eva_rauer@gmx.at

Schulausbildung

- September 1997 – September 2005
  Bundesrealgymnasium Untere Bachgasse
  Abschluss: Matura

- Oktober 2005 – Juni 2006
  Studium der Musikwissenschaft
  Universität Wien

- September 2006 – September 2008
  Kolleg Medientechnik und Medienmanagement
  Höhere Graphische Bundes-, Lehr- und Versuchsanstalt
  Abschluss: Diplom

Studienverlauf

März 2009 – Juni 2013
Theater-, Film- und Medienwissenschaft (Diplomstudium)

Studienschwerpunkte:
• Film- und Mediengeschichte
• Theater-, Film- und Medientechnik
• Theatergeschichte

Titel der Diplomarbeit:
„Die Macht der Bilder. Fotografie als politisches Medium in der DDR“

Auslandsaufenthalte zu Studienzwecken

Oktober 2004 – Februar 2005

Bezeichnung des Förderprogramms	ERASMUS
Gastgeberuniversität	Freie Universität Berlin