

Inka Schube

Der Wille der Objekte oder die Bereitschaft zur öffentlichen Pose

*(es geht dem menschen mit
den bildern wie dem hasen
mit dem igel: „bin schon da!“)*

54 Fotografien von Männern und Frauen

Die Geschichte von mir und diesem Buch begann vor etwa einem Jahr. Ich hatte es schon nach wenigen Blicken brüskiert wieder ins Regal gestellt. Doch erappte ich mich dabei, es bei jeder Gelegenheit in die Hand zu nehmen – um es fast augenblicklich mit einer Mischung aus Wut, Belustigung und Langeweile wieder ins Regal zu stellen.

Denn das Buch „MannFrau“ der Angela Fensch¹, die fotografische Arbeit und ihre Präsentation, sind auf untypische Weise typisch für Aspekte der gegenwärtigen öffentlichen Behandlung des Ost-West-Deutschlandthemas und einem häufigen, fast unausweichlichen Verhalten in dieser.

Jedoch nicht in dem Sinne, wie es das Begleitwort des Buches vorgibt: „Angela Fensch ist es in einem geschichtlich bedeutsamen Moment gelungen, durch ihren thematischen Versuch ein Dokument eben dieser Zeit (‘...in denen gerade ihre langen Träume von Freiheit endgültig zur Realität gelungen waren und sie sich nun in diesem neuartigen Zustand zurecht finden mußten...’) vorzulegen, das gerade durch seine unspektakuläre Art, präzise Stimmungen einer sich im Umbruch befindlichen Gesellschaft transparent werden läßt.“² – Dieses Buch ist weder präzise noch unspektakulär.

Typisch an ihm ist die vorbehaltlose Eintaktung der Kommunikation über „Befindlichkeit“ in den neuen Bundesländern in das bestehende öffentliche Kommunikationssystem, das Tradition hat in den alten Bundesländern, über die neuen Bundesländer quasi hereingebrochen ist.

Es wäre sicher eine Untersuchung wert, in welchem Kontext von „Öffentlichkeit“ die Sozialisation der Bewohner der neuen Bundesländer stattfand. Das vorliegende Buch „MannFrau“ der Fotografin Angela Fensch kann als Quelle dienen, widmet man sich der Frage, was die Folgen sind eines solch radikalen Bruches. Da meine Erkenntnisse hier rein empirischer Natur sind, versteht sich dieser Text v.a. als Gesprächsangebot. Denn was zu sagen sein könnte, betrifft auch uns, Sie und mich, unser Gespräch miteinander, betrifft auch meine Bedenken, mich zum Thema „Befindlichkeiten in der DDR, in den neuen Bundesländern“ zu äußern – in einem Heft, das das „Getto DDR“ erneut festschreibt.³ Dies schon offenbart, daß ein selbstverständlicher Umgang miteinander, eine selbstverständliche Integration von Haltungen, Denkweisen in das bestehende gesellschaftliche System nur schwer möglich ist.

Es bleibt oft unbedacht, daß dieser jetzige „Sonderstatus“ der neuen Bundesländer auch und vor allem darin besteht, daß ihre Geschichte, eine Gesellschaft in all ihren Abgründen, *exemplarisch* aufgedeckt wird.

Von Interesse für mich ist demzufolge ein Gespräch miteinander, wenn keine vergleichende Betrachtung so doch die Klärung gemeinsamer Relationen. Dies scheint mir in einem solchen „Getto“ kaum möglich zu sein.

Als Gesprächsgrundlage biete ich hier dieses Buch an, daß insofern „untypisch“ ist, als in ihm dieses Getto auf besonders süffisante und durchschaubare Weise geboten wird. Eigentlich wäre es nicht der Rede wert: Ich bin diesen Bildern weitaus mehr ab als zugeneigt. Doch bin ich eben in gewisser Weise betroffen. Die Fotografin auf der einen Seite, die Modelle auf der anderen, bin ich eingeklemmt dazwischen, bin ich ein Teil dessen, was da dokumentiert wird. Es ist ein Buch einer ostdeutschen Fotografin über ostdeutsche Paare und manche der Fotografierten sind mir bekannt, unsere Wege könnten sich jederzeit kreuzen.⁴

Übereinkünfte

Angela Fensch arbeitete für „MannFrau“ mit Menschen, deren Erfahrungen im Umgang mit dem Medium Fotografie jeweils andersartig geprägt sind. Mit ihnen mußte sie während des „Bildermachens“ Übereinkünfte treffen.

Hier setzt mein eigentliches Interesse an den Fotografien der Angela Fensch ein.

1. Der begehrende Blick

Angela Fensch sagt über ihre Arbeit: „Es ist meine Absicht, meine Faszination für Menschen auf den Betrachter zu übertragen. Wenn ich merke, daß mir das gelingt, dann habe ich mit meinen Bildern erreicht, was ich wollte.“⁵ Die Fotografin wählt die Mittel einer Bildinszenierung.⁶ In ihrer Tätigkeit als Model gesammelte Erfahrungen bringt sie ein.⁷ Es werden Situationen und Posen erarbeitet, das Make up wird beeinflusst.⁸ Kleidung bekommt attributiven Charakter, die Art, sie zu tragen, soll Auskunft geben über die Träger. Angela Fensch hat professionelle Erfahrung im Umgang mit den visuellen Ausdrucksformen von Erotik, und so ist anzunehmen, daß sie die Frauen zumindest animierte, sich ihrer zu bedienen.⁹

Andererseits sind da Bilder, die in ihrer „Schlichtheit“ etwas von den Knipsbildern eines beliebigen Familienbildes haben. Dies betrifft wenige ältere Paare eindeutig ländlichen Habituses. Und es wirkt, als wären sie beigelegt, um die anderen Fotografien quasi kontrapunktisch zu betonen.¹⁰

Angela Fensch verschafft den Betrachtern aber auch das Gefühl, in die Wohn- oder Schlafstuben ganz bestimmter Personen hineinzuschauen: Name, Alter, Beruf, beinahe die Adresse¹¹ werden mitgeliefert. Nicht irgendwer, sondern Frau K. G., Tänzerin, 37, wohnend in Berlin Lichtenberg, und Herr H. B., Designer, 40, wohnhaft in Berlin Mitte, die Kunstmalerin P. F., 36, Berlin Prenzlauer Berg, sind gemeint. Angela Fensch rechnet mit dem in uns schlummernden Voyeur, mit der Neugier an der intimen Sensation der anderen.

Doch sucht sie nicht das „andere“, sie nutzt vorproduzierte Bilder.

Insgesamt entsteht der Eindruck einer absichtsvoll inszenierten optischen Attraktivität der Fotografien, die vor allem die Frauen zu transportieren haben. Sie ist genau kalkuliert, wenn auch technisch nicht professionell umgesetzt. Angela Fensch benutzt das Instrumentarium der szenischen Modelfotografie. Hier wie dort sind die Modelle die Träger von Kleidung und Posen und damit verbundener Vorstellungen von Jugend, Schönheit, Sexualität. Frauen sind willfähige Objekte erotischer Augenlust oder werden mystifiziert zu mittels ihrer latent dominanten Erotik herrschenden Wesen.

Angela Fensch appelliert an einfachste Assoziationsketten – und wählt damit recht unkomplizierte, in Werbung und Unterhaltungsindustrie verwendete psychologische Reizwerte. Die Würdeformel, die sie beizugeben versucht, ist die Ernsthaftigkeit der Gesichter, die ausgestellte „Befindlichkeit“. „Posieren“ gewinnt an Bedeutung, die Situationen erheben den Anspruch symbolhafter Zeichen.

Doch an der Sache ist ein Haken: Die Modelle sind keine Models, Erfahrungen hinsichtlich ihrer eigenen Fotogenität können sie selber kaum einbringen.

Und daher erzählen dann die Bilder doch Geschichten. Weniger die von jeweils zwei Menschen, als die von der Verfügbarkeit der Menschen gegenüber dem öffentlichen Blick:

2. Der Wille der Objekte

Es ist davon auszugehen, daß die Fotografierten einen solchen Kontext zumindest solange nicht wahrnehmen, wie sie die Serie in ihrer Gesamtheit nicht kennen. Für sie ist das Fotografiertwerden eine vereinzelte Begegnung zwischen sich und der Fotografin. Doch kann davon ausgegangen werden, daß sie sich – zumindest in der Mehrzahl – des öffentlichen Blicks bewußt sind, der sich auf sie richtet. Wissen um das geplante Buchprojekt kann vorausgesetzt werden.

Sich fotografieren lassen, ein „Bild“ von sich machen lassen, verbindet sich mit der Vorstellung von der Magie des Augenblicks in seiner überzeitlichen Dauer. Es versichert der eigenen momentanen Existenz einen Anspruch auf Bedeutung. Man wird angesprochen, fühlt sich ein bißchen geschmeichelt oder weiß zumindest nicht, warum man etwas dagegen haben sollte. Mitunter erwartet man von einem Bild auch Erkenntnisse, die man im Spiegel nicht gewinnen kann – darüber, wie einen die anderen sehen, darüber, ob man es unter „Kontrolle“ hat, wie einen die anderen sehen etc. Letztendlich „repräsentieren“ Fotografien, schaffen öffentliche Bilder, die eine Positionsbestimmung innerhalb des gesellschaftlichen Lebens demonstrativ ermöglichen.

Die Erwartungen sind jeweils abhängig vom Umgang der/des Einzelnen mit sich und den Erfahrungen hinsichtlich der „Bilder“, hinsichtlich der Möglichkeiten von Porträtfotografie, hinsichtlich der Möglichkeiten, sich visuell darzustellen.

Mann/Frau läßt sich auf die Pose ein. Inwieweit dies ursächlich auf die offenbar große Suggestionskraft der Fotografin zurückzuführen ist, sei dahingestellt.

Was aber mögen darüberhinaus die Gründe dafür sein, daß sich die Fotografierten ihr so willfährig „fügen“, auf welche ihrer Eigeninteressen trifft dies? Einige sollen an dieser Stelle versuchsweise recherchiert werden.

a) „Es ergibt sich eben so.“ Jeder Augenblick im Bewußtsein der Anwesenheit eines/ einer Dritten, das Verharren allein zu dem Zwecke, fotografiert, gesehen zu werden, ist Pose. Herr und Frau F. (S. 93) treten der Situation souverän gegenüber. Sie sitzt am Tisch, er steht, leicht seitlich versetzt, hinter ihr, ein Handtuch um den Hals gelegt, eine Zigarette in der Hand des angewinkelten Armes. Beide schauen mit einem leichten Lächeln in die Kamera. Frau F. ist geschminkt, wirkt aber dennoch „alltäglich“ (sie ist Künstlerin, er Architekt). Sie sind sich der Situation des Fotografiertwerdens bewußt, doch suggeriert das Bild, das dies ihre Reaktion, diesen Augenblick ihres Lebens, nur unwesentlich beeinflusst hat und beeinflussen wird. Ihr „Zeitstrom“ ist durch die Anwesenheit der Fotografin nur unwesentlich unterbrochen worden.
Ein Bild ist kein Ereignis, das Ereignis bin ich.

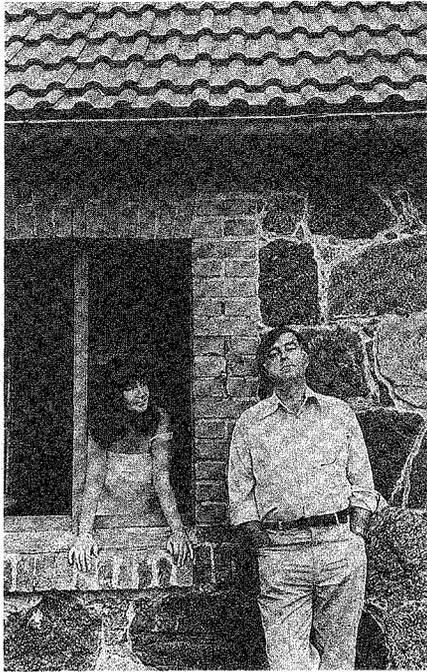
b) „Es macht Spaß!“ Frau F. (S. 65) hat sich schön gemacht. Am hellerlichten Tag trägt sie ihr liebstes Kleid und den kleinen Hut mit Federn und Schleier auf der Straße. Eben lachten sie beide noch, jetzt steht sie am rechten Bildrand sich quasi anlehnend, und schenkt den Rest ihres Lächelns sich. Auch er, Herr F., hat sich geschmückt (Seidenhemd und Lederhose – er ist Automechaniker), und scheint gerade zügigen Schrittes an ihr vorüber gehen zu wollen. Auch seine Augen, an der Kamera vorbei gerichtet, lächeln noch:

Ein Bild ist nicht mehr als ein Spiel, ein Verstecken.

c) „Machen wir ein Bild (von uns).“ Frau F. („Kunstmalerin“) und Herr Z. (Fotograf) (S. 75) leben mit dem Produzieren von Bildern. Sie machen ihre „eigenen“, sie wissen um das „Spiel“. Doch ist es ihnen ungewohnt, vor dem Objektiv zu agieren. Sie „spielen“ im Wissen um die Bedeutung des Spiels und so geben sie sich Mühe: Frau F. in Shorts und Schmuck auf der ansonsten nackten Haut ahmt die Pose der sich räckelnd zur Schau stellenden Verführerin nach. Er, gekleidet in einen kirgisischen, langen Mantel, umfaßt sie mit den Armen in der Pose des Liebhabers. Sie streckt sich in Richtung der Kamera und schaut dabei auf ihn, nicht so recht entschieden, wem dies denn nun eigentlich gilt. Er schaut sie an, als hätte ihn jemand darum gebeten. Frau F. und Herr Z. konzentrieren sich auf die Regieanweisung der das Bild Machenden mehr als auf das Bild. Sie beabsichtigen, zu zeigen, daß sie sich mögen, und sie zeigen, daß sie beabsichtigen, zu zeigen, daß sie sich mögen. Oder?

„So können wir uns sehen lassen!“ Frau S. (Ökonomin) und Herr A. (Koch) (S. 109) sind ein schönes Paar. Es ist August, sie lagern in einem Garten vor einem kleinen (Goldfisch-?) Teich und richten ihre Blicke ernst und konzentriert in die Kamera. Er sitzt, nach hinten abgestützt. Sie lagert den Kopf an seinem Oberkörper, öffnet die kräftig geschminkten Lippen leicht und senkt den Blick unter betonten Augenbrauenbögen ins Objektiv. Ihr heller Kimono/Morgenmantel ist über und unter dem gürtenden Tuch sich öffnend drapiert, zeigt Dekolleté, den schwarzen Spitzenslip und die bloßen, posierenden Beine. Frau S. und Herr A. beabsichtigen, mitzuteilen, daß es ihnen gut geht (wenn auch Frau S. nach mehr verlangt). Sie zeigen Wohlstand, Selbstbewußtsein, sexuelle Attraktivität und Bereitschaft.

Frau W. und Herr M. (S. 17) bestimmen den Eindruck ihres Bildes auf unterschiedliche Weise, doch im Einklang. Frau W. (48, Lektorin) schaut aus dem Fenster eines ländli-



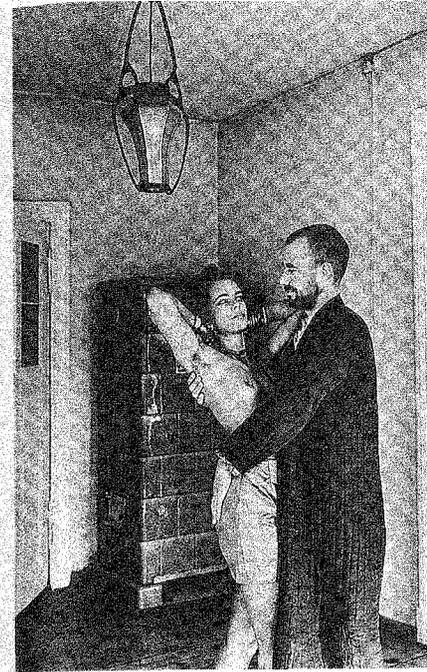
1 I. W. Lektorin (48), D. J. M. Philologe (51) Arnimswalde/UEckermark, August 1990 (Abb. 17)



2 I., K. (44) Berlin-Rauchfangswerder, September 1990 (Abb. 39)

chen Hauses. Unter einem mädchenhaften Pony blickt sie leicht lächelnd in Richtung ihres Partners (51, Philologe) der neben dem Fenster an der äußeren Hauswand lehnt. Ihre weichen, vollen Körperformen betont das Shirt, dessen einer Träger absichtsvoll von der dem Mann zugewandten Schulter gerutscht ist. Ihre Brüste markieren sich unter dem dünnen Stoff. Die anekdotisch betonte Sinnhaftigkeit und „Häuslichkeit“ steht im Gegensatz zum Bild des Mannes. Seine Erscheinung vereinigt Geistestätigkeit (der aus der Brusttasche ragende Brillenbügel), Gelassenheit (die Hände in den Hosentaschen, stehend die Beine lässig verschränkt), Überlegenheit (der etwas abwertende Blick in die Kamera, die selbstbewußte Kopfhaltung), Aktivität (die hochgekrempelte Hemdsärmel) und Weltoffenheit (er steht, im Gegensatz zu ihr,) vor dem Haus, „in der Welt“. Während seine Pose eine gewisse Selbstbestimmtheit vermuten läßt, wirkt sie, v.a. auf Grund des kokettierend drapierten Shirträgers, absichtsvoll auf ihre erotische Ausstrahlung hin arrangiert.

I. und K. (44), (S. 39, einziges Bild, bei dem auf die Beigabe von Nachnamen und Berufen verzichtet wurde) finden wir auf der Terrasse eines (Einfamilien-?) Hauses, auf dem außer ihnen eine ca. zwei Meter hohe Palme zu finden ist. Er steht leicht breitbeinig mit vor der Brust verschränkten Armen, bekleidet mit Jeans und einer recht



3 P. F. (36), Kunstmalerin G. Z. (38), Fotograf Berlin-Prenzlauer Berg, September 1990 (Abb. 75)



4 M. S. (33), Ökonomin R. A. (36), Koch Berlin-Weißensee, August 1990 (Abb. 109)

funktional wirkenden Jacke, einen Mundwinkel leicht mokant angehoben, selbstbewußt in die Kamera blickend. Sie sitzt, den Blick an uns vorbeigerichtet, zu seinen Füßen. Ihr Haar trägt sie kurz und gepflegt, das Gesicht ist stark geschminkt. Ihr langer, dunkler, gegürtet Ledermantel gibt den Blick in ein tiefes, geschmücktes Dekolleté, auf einen unbekleideten Schenkel und hohe Stiefel frei. Ihre Beine sind gespreizt. Die Pose, angestrengt, grazil und frivol gleichzeitig, zeigt ein Bemühen um die Suggestion von sexueller Attraktivität und „Haltung“.

Herr und Frau B. (S. 19, sie 34, Vertreterin; er 41, Dokumentarfilmregisseur) posieren in ihrer Wohnung uns gegenüber hinter dem großen runden Tisch. Er (offener Hemdkragen, Strickjacke) legt die Hand auf der Lehne des Stuhles ab, auf dem sie ruht. Sie ist unbekleidet, ihre Blöße ist größtenteils verdeckt durch den Tisch, doch die Arme öffnend in Richtung der Kamera ist die Pose eher ein Angebot als ein sich Abgrenzen. Auch Frau Dr. T. (27, Kinderärztin) und Herrn T. (28, Fotograf) finden wir in ihrer Wohnung (S. 107). Im Hintergrund sein Arbeitsraum, sitzt sie, die Schenkel in die Richtung der Kamera weit gespreizt, die Hände in den Schoß gelegt, in einem tief dekolletieren leopard-getupftem, langen Kleid, dessen Träger zusätzlich herabgeschoben sind. Auch sie ist stark geschminkt und zeigt unter dem hochgeschobenen

Rock ein nacktes Bein. Während sie frontal im Bild sitzt, steht er leicht schräg zu uns, neben ihr, in T-Shirt, Jeans und Stirnband. Seine Hände stecken in den Hosentaschen. Beide schauen direkt in die Kamera.

Ein Bild ist die Möglichkeit, seine „beste Seite“ zu zeigen.

d) „Mein Bild ist mein Bild.“ Frau W. und Herr S. (S. 79) inszenieren kein „Paar“. Sie steht aufrecht, und füllt mit ihrer den Betrachtern zugewandten Konzentration die linken 2/3 des Bildes, doch geht ihr Blick in Strenge an uns vorbei. Hals, Haarschopf und Gesicht (Augen und Lippen kräftig geschminkt) leuchten im verschatteten Raum.

Er steht etwas näher an der Kamera, ist vom rechten Bildrand angeschnitten. In seinem direkten Blick und den vor der Brust verschränkten Armen liegt, möchte man meinen, eine leise, abschätzige Überlegenheit. So scheint er ihre demonstrative Konzentration uns gegenüber zu kommentieren.

Ein Bild ist eine Möglichkeit der physisch-psychischen Selbstbehauptung.

Aber:

Frau W.s Versuch muß – zumindest teilweise – scheitern.

Denn ihr Bild ist Bestandteil einer Serie von Bildern. Ihr Bild ist nur ein vierundfünfzigstel des Essays. Sie kann nicht wissen, daß Frau K. und Frau R. und Frau S. und Frau N. ... so geschminkt sind wie sie, sie kann nicht wissen, daß im Zusammenhang der 54 Bilder ihre unbedeckten Arme mit dem absichtsvoll drapierten Ausschnitt der Frau R., den unbegründet nackten Beinen der Frau I. korrespondieren.

Die Beschreibung ähnlicher Bilder ließe sich fortführen. Die immer wieder auftauchende fast zynische Demonstration „ihrer“ Erotik und seiner „Tätigkeit“ zieht sich in immer neuen Varianten durch das Buch. Ausnahmen bestätigen lediglich die Regel.

Das Interesse der Fotografin (des Verlages?) ist offensichtlich. „Erotik“ verkauft sich allemal am besten. Noch dazu, wenn der Anspruch der Information über „Befindlichkeit Ost“ beigemischt wird.

Was aber ist das Interesse der Fotografierten? Warum vertrauen sie sich in der Mehrzahl selbst so wenig, vertrauen der Sprache der „neuen“ westlichen Massenmedien, die sie doch selbst nicht beherrschen?

Ist dies die Überantwortung der eigenen „Wahrheit“ an die „Wirklichkeit“ der Medien?

Das Interesse des Blickes der Dritten

Das Bild, das Frau W. von sich gibt, ist nur ein Bruchteil der Vielzahl von Bildern, in deren Kontext sie doch steht, ohne ihn beeinflussen zu können.

Doch sie kann damit rechnen, daß wir uns der Mühe unterziehen, diesen Kontext zu entziffern, nicht nur zu sehen, was uns, sondern auch, wie, mit welchem Interesse es uns gezeigt wird.

Für mich fand „Wirklichkeit“ in der DDR außerhalb ihrer Massenmedien statt.

Es gab keine „heimliche Verführung“. Jedes Tangieren „meines“ Lebens diskreditierte die Punkte der Berührung. Und auch dieses, „mein“ Leben, finde ich nun in

immer neuen Versionen im Fernsehen, gedruckt, in den Unterlagen der Staatssicherheit. Was also war die Vergangenheit? Wie weit will und kann ich mich der „Verführung“ entziehen, meine „ehemaligen Befindlichkeiten“ hineinzugeben in diese Vielzahl massenmedialer Wirklichkeiten?

Denn Frau W. und ich, wir stehen vor dem selben Problem, wir sind ohnmächtig gegenüber dem Kontext, in dem das Bild, das wir von uns geben, steht. Und wir haben zu lernen darüber, wie unsere Bilder wo funktionieren, welche Bilder vor allem.

Was also sehen sie und was sehe ich?

Anmerkungen

- 1 Angela Fensch, „MannFrau“, Fotoessay, Berlin 1991, Edition q., 54 s/w-Fotografien (Hochformate, Dreiviertel- bzw. Ganzporträts), begleitet von einer Kurzbiografie, 2 autorisierten Texten ('Die Kunst des Sehens – Ein Zuvor von Silvia Schneider', 'S. S. über A. F.') und einem Editorial.
- 2 „Ich versuche zu reagieren, auf meine Umwelt und auf mich“ S. S. über A. F. in „MannFrau“
- 3 Die Idee der Redaktion, unter dem thematischen Aufhänger „Neue Bundesländer“ ein Heft zu konzipieren, ist sicherlich Ausdruck einer guten Absicht. Aber ist „DDR“ eben doch ein *relativ* beliebiges Thema. Seine Aufarbeitung interessiert mich nur im gesamtdeutschen (noch besser internationalem) Kontext – in einem Bezugssystem, das einen Ost-West-Nationalismus, eine Gettoisierung der Aufarbeitung jüngster deutscher Geschichte in den „Osten“ ausschließt.) Mich interessieren daher die Frage, „wie das gemeinsam geschehen kann, welche Möglichkeiten uns gegeben sind, miteinander, nicht übereinander zu reden? Welche Bilder über uns haben wir bereits, wie haben wir sie mitgeformt, wer prägt sie in welchem Kontext, wie geht man/frau mit ihnen um? Welche Möglichkeiten hat das Individuum, im Moment seiner Objektwerdung die Bezugssysteme der Verhandelnden mitzubestimmen?“
- 4 Die Angaben von Namen, Beruf, Alter und Ort und die Gliederung des Buches suggerieren den Eindruck, es handle sich um einen repräsentativen Einblick in die Bevölkerungsstruktur. Real allerdings sind ca. 70% der Dargestellten zwischen 25 und 45 Jahre alt, arbeiten mehr als 60% in geisteswissenschaftlichen, künstlerisch-kreativen Berufen. Es bleibt die Frage, warum in dieser Sammlung auch wenige westdeutsche Paare auftauchen, wo doch die verschiedenen Begleitworte wert legen auf die Interpretation 'Dokument – Bewohner der neuen Bundesländer – geschichtlich bedeutsamer Augenblick' etc..
- 5 A. Fensch in „MannFrau“ S. 116
- 6 „...die Bildidee formt sich während der Arbeit mit den Modellen. ... Etwa 20 Aufnahmen werden pro Tag für ein Sujet fotografiert. Davon bleiben drei oder 4 gute Bilder, die bestehen können.“ A. F.
- 7 Siehe auch „KindFrau – Ein fotografisches Essay aus der DDR“, Benteli Verlags AG Bern 1989 sowie „Die Mädchen vom Friedrichstadtpalast“ Playboy 7/89.
- 8 Immer wiederkehrende Stereotypen lassen diesen Schluß zu.
- 9 Zu erwähnen wäre in diesem Zusammenhang eine DDR-spezifische Erfahrung mit Nacktheit. Ihre medialen Refugien hatte sie im „Magazin“ (Monats-

zeitschrift, einzige „erotische“ Zeitschrift eines DDR-Verlages, in dem Pornographie tabuisiert wurde, die Titelbilder nie Aktfotografie zeigten; der „Funzelecke“ (max. ca. 10 x 10 cm) im Satiremagazin „Eulenspiegel“; in kunsthandwerklich zu nennender Fotografie für einige wenige Kalender und den Postereditionen des Staatlichen Kunsthandels der DDR – sieht man von der Darstellung nackter Körper in der bildenden Kunst ab, wo ihr intentional immer traditionell allegorische Bedeutung zugeordnet wurde. Abgesehen von der zar-

ten Andeutung einer „Trendwende“ Ende der 80er Jahre war der nackte Körper als Ware in der visuellen Kultur der DDR nicht verankert. Dies könnte zumindest eine gewisse Unreflektiertheit in der Darstellung der eigenen Erotik erklären. Ähnliches siehe auch in: Eva Mahn „Nichts ist mehr wie es war“ Heidelberg 1990.

10 Abb. S. 53, S. 57, S. 111 etc.

11 Es sind die vollen Vor- und Zunamen gegeben, die Berufsbezeichnungen zitiere ich vollständig und unverändert.