

# Die **DDR** im Bild



Zum Gebrauch der Fotografie im  
anderen deutschen Staat

Herausgegeben von  
Karin Hartewig  
und Alf Lütke

## **Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek**

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2004

[www.wallstein-verlag.de](http://www.wallstein-verlag.de)

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond

Umschlaggestaltung: Basta Werbeagentur, Steffi Riemann

Lithographien: Schwab Scantechnik, Göttingen

Druck: Hubert & Co, Göttingen

ISBN 3-89244-790-X

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung  
der Stiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur, Berlin

# Die DDR im Bild

*Zum Gebrauch der Fotografie  
im anderen deutschen Staat*

Herausgegeben von  
Karin Hartewig  
und Alf Lütke



WALLSTEIN VERLAG

# Inhalt

KARIN HARTEWIG	
Einleitung . . . . .	7
SUSANNE REGENER	
Bilder   Geschichte	
Theoretische Überlegungen zur Visuellen Kultur . . . . .	13

## BILDPROGRAMM

KATHARINA KLOTZ	
Foto – Montage – Plakat	
Zur politischen Ikonographie	
der »sozialistischen Sichtagitation« in der frühen DDR . . . . .	29
ALBRECHT WIESENER	
Halle an der Saale – Chemiemetropole oder »Diva in Grau«?	
Zur bildlichen Repräsentation einer Stadt im Sozialismus . . . . .	51
STEFAN SCHWEIZER	
Täve Schur und das Bild	
der »Diplomaten im Trainingsanzug«	
Zur bildlichen Inszenierung von Spitzensportlern in der DDR . . . . .	69

## ÖFFENTLICHKEIT UND GEHEIMNIS

ELENA DEMKE	
Mauerfotos in der DDR	
Inszenierungen, Tabus, Kontexte . . . . .	89
AXEL DOSSMANN	
Transit	
Die Autobahn im Blick von Polizei und Staatssicherheit . . . . .	107
KARIN HARTEWIG	
Botschaften auf der Haut der Geächteten	
Die Tätowierungen von Strafgefangenen in Fotografien	
der Staatssicherheit . . . . .	125

## ARBEIT: EINBLICKE

DIETRICH MÜHLBERG  
Rekonstruktionsversuch einer ergebnislosen  
Betriebsreportage von 1956 . . . . . 147

PETRA CLEMENS  
»Betriebsgeschehen« im VEB Forster Tuchfabriken –  
in Fotos und beim Fotografieren  
Oder: Über die Zähigkeit von *Fotofreunden* . . . . . 169

## WIRKLICHKEIT – MIT DOPPELTEM BODEN

BERND LINDNER  
Ein Land – zwei Bildwelten  
Fotografie und Öffentlichkeit in der DDR . . . . . 189

ROLF SACHSSE  
Ostkreuz versus Bilderberg  
Ost- und westdeutscher Bildjournalismus im Vergleich . . . . . 207

ALF LÜDTKE  
Kein Entkommen?  
Bilder-Codes und eigen-sinniges Fotografieren;  
eine Nachlese . . . . . 227

Die Autorinnen und Autoren . . . . . 237

der inneren Sicherheit nutzten die Fotografie als Medium der visuellen Überwachung und Kontrolle in der DDR. Film und Video kamen erst in den 80er Jahren und nur ausnahmsweise ins Spiel.

Die Autorinnen und Autoren des vorliegenden Bandes fragen nach Bildern, die Geschichte machten, nach repräsentativen Bildern, die den Konsens des Sozialen ausdrücklich und ganz augenfällig visualisierten, aber auch nach Bildern »ohne Auftrag«, die diesen Konsens unfreiwillig oder absichtsvoll unterliefen und schließlich nach den Sichtweisen der Betrachter auf solche Fotografien. Die Generalfrage, die mich selbst beim Anschauen von Fotos aus der entschwundenen DDR zunehmend bewegt, lautet: Kann man Gesellschaft sehen? Dahinter steht die Frage, wie sich soziale Beziehungen und Emotionen im Medium der Fotografie ausdrückten und wie es um den affektiven Mehrwert der Auftragsfotografie und ihrer Gegenbilder stand.

Die Herausgeber danken der Stiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur, Berlin dafür, daß sie die Veröffentlichung der Beiträge durch einen Druckkostenzuschuß ermöglichte.

Göttingen, im Mai 2004

SUSANNE REGENER

## Bilder | Geschichte

### Theoretische Überlegungen zur Visuellen Kultur

#### Einleitung

Nach dem Mauerfall ist der Blick auf die DDR nicht mehr der, der er noch zu Zeiten der DDR war; nicht nur die politische Welt, sondern auch die Bilderwelten haben sich verändert. »Auf *Erinnerung*, Dokumentation und Wahrheit der Bilder ist nicht mehr zu bauen.«<sup>1</sup> Fotografien, die in der DDR entstanden sind, gehören einer speziellen Periode bild-dokumentarischer Produktion an: DDR-Fotografie ist analoge Fotografie. Das Ende der DDR fällt bildtheoretisch mit dem so genannten Ende der Fotografie zusammen. Aber auch die digital-elektronischen Bilder stehen wie die analogen für eine spezifische historische Wahrnehmung von Realität.

Diese Statements stehen für zwei Thesen einer bildwissenschaftlichen Herausforderung, die ich mit dem interdisziplinären Forschungs- und Lehrgebiet *Visuelle Kultur* verbinde: 1. die historische Bilderwelt ist nur vom gegenwärtigen Blick aus und vor dem Hintergrund unserer medialen Erfahrung erfassbar; *Visuelle Kultur* beschäftigt sich nicht allein mit einzelnen Bildern, sondern mit der in der Moderne und Postmoderne vorherrschenden Tendenz, Dasein und Existenz überhaupt zu visualisieren.<sup>2</sup> *Visuelle Kultur* ist nicht linear strukturiert, sondern *Visuelle Kultur* ist wie ein Netzwerk von Interfaces und kommunikativen Beziehungen durchdrungen. 2. Der Tod der Fotografie oder die »Fotografie nach der Fotografie«<sup>3</sup> führt uns zu einem Überdenken des Bildbegriffs und des

1 Wolfgang Hagen: Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung, in: Herta Wolf (Hg.): Paradigma Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. 1, Frankfurt am Main 2002, S. 195-235, hier: S. 235.

2 Siehe Nicholas Mirzoeff: An Introduction to Visual Culture, London / New York 1999, S. 5. Exzellent wird das in einer Fotoserie von Martin Heidegger deutlich, die 1968 von Digne Meller Marcovicz ausgeführt, aber von Heidegger choreografiert und inszeniert wurde. Siehe dazu: Wolfgang Ullrich: Heidegger im Bild, in: Ders.: Verwindungen. Arbeit an Heidegger, Frankfurt a.M. 2003, S. 9-44.

3 So lautete der Titel einer Ausstellung. Siehe Fotografie nach der Fotografie. Hg. v. Hubertus von Amelnunxen, Dresden / Basel 1995.

Glaubens über eine Realität hinter den Bildern; der virtuelle Status der Fotografie heute bringt eine große Popularisierung von Bildern, neue Zugangsmöglichkeiten und umfassende Selbstdarstellungen mit sich. *Visuelle Kultur* debattiert das Bild in seiner quasi interaktiven Funktion und in der kulturellen Praxis, und das kann sie nur, weil *Visuelle Kultur* ein transdisziplinäres Forschungsfeld ist.

In diesem Beitrag geht es um theoretische Überlegungen zur kulturwissenschaftlichen Analyse von Bildern und ihrer möglichen oder unmöglichen Funktion, Beweismaterialien für Geschichte bereitzustellen. Das Realismus-Versprechen war bereits zum Zeitpunkt der Erfindung der Fotografie ein Mythos, ein Mythos über die objektive Reproduktion. Das ist – so könnte man meinen – eine längst bekannte Tatsache. In einer aktuellen Debatte um »Historische Bildwissenschaft«, die derzeit im Internet-Forum von *Humanities. Sozial- und Kulturgeschichte* von HistorikerInnen, PädagogInnen, KunsthistorikerInnen geführt wird, werden allerdings Begriffe von Referenz und Realität wieder bedeutsam: »Bilder stehen in einer visuellen Relation zur Realität, die stets auch mit der Frage nach der Ähnlichkeit zur Wirklichkeit verbunden ist«<sup>4</sup>, heißt es dort zum Beispiel oder: Fotografien seien Objekte eines »visuellen Wirklichkeitsbereiches«, »ihr Abbildungscharakter [prädestiniert] die Fotografie für realgeschichtliche Untersuchungen«<sup>5</sup>. Solche Aussagen – die neue bildwissenschaftliche Arbeiten oder eine neue Disziplin kennzeichnen sollen<sup>6</sup> – sind mir zusätzlicher Anlass einer kritischen Betrachtung jener in der Überschrift gezeichneten Relation von Bildern und Geschichte.

Ich werde zunächst exemplarisch auf die verschiedenen Sichtweisen bzw. Diskurse zur Ontologie der Fotografie eingehen und in einem weiteren Schritt erörtern, wie man unter dem Dach *Visuelle Kultur* eine neue Form des Umgangs und der Analyse von Bilderwelten entwerfen kann.

4 Habbo Knoch: Renaissance der Bildanalyse in der Neuen Kulturgeschichte, in: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/id=393&type=diskussionen> (10.3.04).

Ulrike Mietzner und Ulrike Pilarczyk: Fotografien als Quellen in der erziehungswissenschaftlichen und historischen Forschung, in: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/id=394&type=diskussionen> (10.3.04).

6 Siehe Klaus Sachs-Hombach: Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen, in: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/id=372&type=diskussionen> (10.3.04).

## Realität, Mimesis, Code, Index

War die eine, analoge Periode der Fotografie eng mit dem Realismus-Begriff verbunden, so kann in der gegenwärtigen anderen, digitalen Periode der Fotografie Realismus nur noch als *Erscheinungsweise* angesehen werden.<sup>7</sup> Die beiden begrifflichen Pole analog und digital implodieren heute, ebenso wie die von *real* und *fiction*. Wir haben es mit einer Art von »phantastischem Zusammenstoß« zu tun, die beiden Bereiche können nicht mehr auseinander gehalten werden.<sup>8</sup> Die Betrachter sind an diesem Wahrnehmungsprozess sowohl passiv als auch aktiv beteiligt. Realismus der Fotografie zu konstatieren, gehörte in der Wissenschaft wie in der Alltagswelt zum 19. und 20. Jahrhundert. Unter »derselben positivistischen Herrschaft der Vernunft, unter dem Banner des REALEN«<sup>9</sup> wurden die Repräsentationsmaschinen Geschichte und Fotografie erfunden, so lautet John Taggs Aufnahme von Roland Barthes These aus dessen Buch *Die helle Kammer*.<sup>10</sup> Für Barthes ist Geschichtsschreibung »ein nach positiven Regeln konstruiertes Gedächtnis«; sie ist mithin nicht in gleichem Maße authentisch wie die Fotografie, die er als »ein sicheres, jedoch vergängliches Zeugnis« beschreibt.<sup>11</sup> Die Kamera als aufzeichnender Historiker? Als authentischer Zeitzeuge?

Im 21. Jahrhundert sind wir im Alltag an die große Palette der Bearbeitung von fotografischen Bildern und die Vermischung von verschiedenen Genres sukzessive gewöhnt. Uns bleibt nur noch der Glaube an eine (wie auch immer gestaltete) Realität. Die neue Erfahrung mit digitalen Bilderwelten hat Einfluss auf die Wahrnehmung jener alten Bilderwelten. Denn die Kenntnis von der »Fotografie nach der Fotografie« führt zu einem Überdenken des Begriffs von Fotografie. Barthes weiter denken, hieße, die Fotografie neigt zur historischen Imagination.

7 Siehe die gründliche Auseinandersetzung mit den Mythen der Fotografie Lars Kiel Bertelsen: *Fotografiets graa mytologi. Historier paa kanten af et medie*, Kopenhagen 2000; Rosalind Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998; Abschnitt 2: Von den analogen zu den digitalen Bildern der Anthologie; Herta Wolf (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 2002, S. 134-235.

8 Siehe Jean Baudrillard: *Agonie des Realen*, Berlin 1978, S. 51.

9 John Tagg: *Der Zeichenstift der Geschichte*, in: *Fotogeschichte* 49 (1993), S. 27-42, hier: S. 28.

10 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*, Frankfurt a. M. 1985, S. 104: »Ein Paradox: dasselbe Jahrhundert hat die GESCHICHTE und die PHOTOGRAPHIE erfunden.«

11 Ebd.

Einer solchen historischen Imagination könnte der Umstand Vor-schub leisten, der an das Bildkonvolut »DDR im Bild« Vorstellungen von Index und Realität knüpft, gerade weil für diesen Bereich ein weitgehend analog produziertes Material vorliegt. Damit stellt sich auch eine allgemeine Frage, ob wir historische Bild-/Fotoquellen unter anderen Voraussetzungen analysieren als jene Quellen, die unter dem Eindruck und dem Einfluss von digital-elektronischen Medien entstehen.

»Die Fotografie«, so schreibt der amerikanische Kunsthistoriker Victor Burgin, »entstand im neunzehnten Jahrhundert zu einer Zeit, als der Westen Grenzen zog – denken wir z. B. an die Berliner Konferenz von 1884, bei der vierzehn Nationen den Raum Afrikas untereinander als ihre Kolonien aufteilten. Die digitale Fotografie erscheint andererseits in einer Periode der Verschiebung und des Verschwindens der Grenzen.«<sup>12</sup> Ist es Zufall oder nicht: zeitgleich mit einschneidenden gesellschaftspolitischen Veränderungen in der DDR und Osteuropa entsteht die digitale Fotografie und im Zusammenhang mit dem Internet eine globale Verbreitungsmöglichkeit der Bilder.

Im Westen wurde die technische Entwicklung vorangetrieben: In den 1980er Jahren werden von global agierenden amerikanischen Firmen Experimente mit der Still Video Camera gemacht, bei der analoge Videosignale auf Disketten gespeichert werden – ein erster Schritt in Richtung einer Digitalisierung. 1990 entwickelt Kodak mit der *DCS-100* eine erste Digital-Kamera mit Bildspeicherung auf DSU (Digital Storage Unit), ein fünf Kilo schweres und teures Gerät. 1991 dann wird mit dem Gerät *Fotoman* der Firma Logitech die Digital-Fotografie für den populären Markt erschwinglich und in den folgenden Jahren wird die preiswerte Digital-kamera sukzessive für verschiedene Ansprüche von Amateur- und Profi-Usern weiterentwickelt.<sup>13</sup> Zur Zeit des Mauerfalls entsteht eine Bildtechnologie, mit der man sich in spezifischer Weise an diese Ereignisse heften wird, die Bilder von der Geschichte/den Geschichten global vermarktet und auch das »alte« analoge Material einer neuen Bearbeitung zuführt.<sup>14</sup>

12 Victor Burgin: Das Bild in Teilen, in: Fotografie nach der Fotografie, S. 30. Burgin bezieht das auf die Felder: Geo-Politik, Genre, Medienverflechtung, Epistemologie.

13 Siehe <http://www.digitalkamera.de/Info/News/15/95.htm> (1.3.2004).

14 Ein anderes Beispiel für die Verflechtung von politischen Ereignissen mit medialer Macht ist die rumänische Revolution im Dezember 1989: die Übernahme der Fernsehanstalt und die Live-Übertragung der Hinrichtung von Nicolai und Elena Ceaușescu durch die Opposition erst hat den Umsturz sichtbar und damit zum geschichtlichen Ereignis werden lassen. Siehe die Dokumentation: Huber-

»Es gibt die Wirklichkeit wohl nicht mehr, von der diese Wörter einmal sprachen«<sup>15</sup>, schreibt Klaus Theweleit in seiner Reflexion über Bild- und Textproduktionen nach den Ereignissen von *Nine-Eleven*. Allerdings war das dokumentarische Bild, das jetzt in Frage gestellt wird, fototheoretisch schon immer von umstrittener Evidenz. Man kann deshalb auch das in der DDR produzierte Bildmaterial nur als eine oder mehrere *Erscheinungsweisen* von Realität begreifen.

Was verändert sich eigentlich mit der digitalen Fotografie? Aufgenommen wird die Fotografie mit einem Fotoapparat und einem Objektiv. Das Bild erscheint auf dem Display, aber es wird erst zu einem Bildobjekt durch die digitale Verarbeitung mit den Bildverarbeitungs- und Bilddarstellungsprogrammen des Computers und der digitalen Speicherung des Ergebnisses. Hier ist dann auch nicht mehr zu unterscheiden, ob ein Foto mit einer Digital- oder Analog-Kamera hergestellt, ob es eingescannt oder schon im Internet vorgefunden wurde.

Heute gehen Amateure wie selbstverständlich mit beiden Techniken um und haben zudem die Möglichkeit, ihre Bilderwelten im Netz selbst zu präsentieren. Was bedeuten die neuen Techniken der Herstellung und Darstellung von Bildern für unsere Wahrnehmung von Bildern der DDR? Die gerechneten Bilder lassen sich von den analog fotografierten nicht unterscheiden. Paul Virilio sieht in der Folge der digitalen/elektronischen Technologien eine »relativistische Fusion/Konfusion des Faktischen (oder, wenn man es will, des Operationalen) und des Virtuellen«<sup>16</sup>. Diese Auffassung einer Bild-Verunsicherung im Sinne einer unmöglichen Definition des Bildstatus führt uns zur Aufgabe von *Visueller Kultur*: hier konzentriert man sich auf die Veränderungen des Bildes, die es im Verlauf von gesellschaftlichen und technischen Prozessen durchmacht im Verhältnis zu angenommenen Realitäten und Ereignissen. Das Forschungsfeld *Visuelle Kultur* befasst sich mit verschiedenen Konstruktionsversuchen von Realität, wobei zunächst zu klären ist, inwieweit Begriffe wie Wirklichkeit, Wahrheit, Objektivität sinnvoll mit Fotografie in Beziehung gesetzt werden können.

Fotos gelten für die meisten Menschen – wie Fingerabdrücke am Tatort – noch heute als verlässliches, genaues, objektives Zeugnis von Ge-

tus von Amelunxen /Andrei Ujica (Hg.): Television / Revolution. Das Ultimatum des Bildes, Marburg 1990.

15 Klaus Theweleit: Der Knall. Der 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell, Frankfurt a.M./Basel 2002, S. 79.

16 Paul Virilio: Die Sehmaschine, Berlin 1989, S. 138.

genständen oder Vorgängen des Alltagslebens, des Real-Life.<sup>17</sup> Das ist eine Nobilitierung des Mediums, die aus den Anfängen der Fotografie stammt. Die Fotografie wurde gefeiert, »da in der europäischen Tradition der distanzierte Blick in der Hierarchie am höchsten stand, die meisten Metaphern des Erkenntnisprozesses visuell geprägt waren und deswegen das Auge auch gleichzeitig als gefährlichstes Organ galt, das den Menschen Illusionäres glauben läßt«<sup>18</sup>. Das Paradigma ist historisch: Die Natur malt die Bilder mit Licht, und die Natur spiegelt sich im Bild selbst – das sind die klassischen Mythen, die u. a. mit dem Fotopionier William Fox Talbot geboren wurden. Im 19. Jahrhundert ist die Zuordnung ganz eindeutig: die Fotografie gehört zur Dokumentation, sie ist Spiegel der Wirklichkeit, sie ist konkret. Die Malerei hingegen zieht sich zurück vom Zwang zur Ähnlichkeit. Neben der Fotografie – die den Part der Mimesis aufgedrückt bekommt – ist die Malerei jetzt künstlich und imaginär. Allerdings ist die Auffassung, die Fotografie spiegele die Wirklichkeit wieder, keineswegs auf das 19. Jahrhundert beschränkt. Der französische Medienwissenschaftler Philippe Dubois systematisiert in seinem *Buch L'Acte Photographique*<sup>19</sup> die verschiedenen Phasen einer Auseinandersetzung mit der Ontologie der Fotografie. Ich will diese Auffassungen kurz rekapitulieren, um dann eine Kritik anzuschließen.

Philippe Dubois unterscheidet den Diskurs der Mimesis, »die Fotografie als Spiegel des Wirklichen«, von dem Diskurs der Codes und der Dekonstruktion: »Die Fotografie als Transformation des Wirklichen«. Diese Phase hebt sich wiederum von jener ab, die vom Diskurs des Index und der Referenz gezeichnet ist: »Die Fotografie als Spur eines Wirklichen«.<sup>20</sup>

Vielleicht erscheint heute die erste Einschätzung, nach der Fotografie und Realismus zusammenfallen, befremdlich, aber die fotografische Apparatur (und davor die Camera Obscura) entfaltete eine »Phantasmagorie des technischen Geräts«<sup>21</sup>, die bis weit ins 20. Jahrhundert den Diskurs der Mimesis virulent hält. Der französische Fototheoretiker André Bazin schreibt 1945: »Die Originalität der Fotografie im Unterschied zur Male-

17 Siehe William J. Mitchell: »Digitale Bildmanipulation«, in: Spektrum der Wissenschaft, 4 (1994), S. 84.

18 Florian Rötzer: Betrifft. Fotografie, in: Fotografie nach der Fotografie, S. 13-25, hier: S. 15.

19 Philippe Dubois: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv (= Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, hg. v. Herta Wolf, Bd. 1), übers. v. Dieter Hornig, Amsterdam / Dresden 1998.

20 Siehe ebd., S. 27-57.

21 Bernd Busch: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie, München / Wien 1989, S. 230.

rei besteht also in ihrer Objektivität.«<sup>22</sup> Nach Bazin entsteht eine Fotografie automatisch, der Mensch ist nicht beteiligt. Und auch Roland Barthes knüpft in seinem 1961 erschienenen Aufsatz »Die Fotografie als Botschaft«<sup>23</sup> an ein angenommenes mimetisches Wesen der Fotografie an. Hier verleiht er dem fotografischen Bild einen Sonderstatus, er sagt, »es ist eine Botschaft ohne Code«. Die Fotografie würde als mechanisches Analogon des Wirklichen auftreten. Vilém Flusser spricht von einer automatisch abgelichteten Welt – die Demokratisierung des Bildes liege in einfachen Zugangsweisen und Umgangsweisen mit den Apparaten –, Bilder, von denen man meint zu wissen, was sie bedeuten.<sup>24</sup>

Das zweite Paradigma – die Fotografie als Transformation des Wirklichen – setzt sich im 20. Jahrhundert durch. In erster Linie sind es die strukturalistischen Ansätze von Siegfried Kracauer, Christian Metz, Pierre Bourdieu, Umberto Eco, die die Semiotik, die sozialen und kultur-anthropologischen Gebrauchsweisen der Fotografie, die Technik und technischen Effekte in den Blick nehmen. Dieser Diskurstyp ist von einem tiefen Misstrauen gegenüber Objektivität, Neutralität und Natürlichkeit des Mediums Fotografie im Akt seiner Reproduktion von empirischer Wirklichkeit gekennzeichnet und stellt die hochgradige Codierung von Bildern heraus.

Wenn wir den dritten Diskurs, den von Index und Referenz betrachten, dann geht es hier nicht mehr – wie in den vorangegangenen Konzepten – um Ähnlichkeit (Ikon) oder Symbol, sondern darum, dass eine physikalische Kontiguität zwischen dem Zeichen und seinem Referenten angenommen wird. Mithin wird die Fotografie als Spur eines Wirklichen, als Objekt mit indexikalischem Wert gelesen. Roland Barthes Buch, *Die helle Kammer*, hat zunächst erst einmal verblüfft, hatten wir doch durch Barthes gelernt, dass Codes sich immer einschreiben. Trotzdem beharrt er, wie schon 1961, darauf, dass Fotografie *Botschaft ohne Code* sei, weil sich ein Referent darin befindet; ein Vorgang, der wie eine quasi natürliche Einschreibung aussieht. Dies ist aber nur ein Moment der fotografischen Produktion, denn davor und danach gibt es kulturelle Bedingungen und codierte Entscheidungen, die dem fotografisch Erfassten Bedeutung und Sinn verleihen.

22 André Bazin: Ontologie des fotografischen Bildes, 1945, zitiert nach Dubois, Akt, S. 38.

23 Roland Barthes: Die Fotografie als Botschaft (1961), in: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt a. M. 1990, S. 11-27.

24 Siehe Vilém Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie, 6. Aufl., Göttingen 1992, S. 54.

Vilém Flussers Überlegungen zum Apparatekontext der Fotografie sind für einen kulturwissenschaftlichen Blick auf den Komplex Bilder/Geschichte(n) von Bedeutung. Denn hier wird die Anregung gegeben, den Akt der Bilderherstellung und seine kulturellen Bedingungen in den Vordergrund zu rücken. Der Fotograf/die Fotografin kann nicht frei auswählen, was er/sie abbilden möchte, sondern ist dem Programm der Apparatur unterworfen.<sup>25</sup> Alles, was auf der Fotografie erscheint, sind Kategorien der Kamera, zugleich ein kulturell bedingter Zustand der Objekte und Techniken.

Ähnlich argumentiert auch François Lyotard. Im Umfeld seines Begriffs der »Bildkapazität«, erscheint der Amateur lediglich als Objekt von Industrieinteressen: »So ist das Amateurfoto auf den ersten Blick nicht viel mehr als die Konsumtion der im Apparat enthaltenen Bildkapazität, und in der unendlichen Dialektik der sich verwirklichenden Ideen ist es zugleich die Konsumtion eines Stands der Objekte und Kenntnisse [...]«. <sup>26</sup> Flusser und Lyotard interessieren sich nicht mehr für die Fotografie als Spur des Wirklichen. Ihre Ideen eröffnen vielmehr ein Feld der Betrachtung von Bildern, das von sozialen und politischen Interessen geprägt ist und sich durch die Verflechtung von technischen, künstlerischen, wissenschaftlichen und populären Diskursen auszeichnet. Hierin sehe ich einen bildwissenschaftlichen Ansatz, den ich unter dem Begriff der *Visuellen Kultur* als Form einer erweiterten Bildanalyse und Bildbetrachtung fasse.

### Visuelle Kultur

Wenn von *Visueller Kultur* als (neuer) Forschungsperspektive gesprochen wird, dann sind die Gegenstände Bildkomplexe, die nur in inter- oder transdisziplinärer Betrachtung verstanden werden können. Gerade die Position des/der gegenwärtigen Forschers/in im visuellen Untersuchungsfeld (ähnlich zur ethnologischen Feldforschung) ist von großer Bedeutung: man muss zunächst seine eigene Frage an den Untersuchungsgegenstand benennen und das heißt auch, sich außerhalb dessen zu positionieren, das man untersuchen will. Der Kulturtheoretiker Mikhail Bakhtin hat dafür den Begriff »creative understanding«<sup>27</sup> geprägt. Darunter wird eine

25 Ebd., S. 31-37.

26 François Lyotard: Immaterialität und Postmoderne, Berlin 1985 [zusammen mit J. Derrida, F. Burkhardt, C. Daghini, B. Blistène, Th. Chapus und dem Team des CCI] S. 95.

27 Mikhail M. Bakhtin: Speech, Genres and Other Late Essays (1986), zit. n. Paul Willemen, The National, in: Leslie Devereaux/Roger Hillman (Hg.): Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography, Berkeley/Los Angeles / London 1995, S. 21-34, hier: S. 30.

dialogische Annäherung an Kulturen verstanden, bei der es um ein Konzept von Unterscheidung, von »otherness« geht und nicht um eine projektive Aneignung (»projective appropriation«) oder gar eine bauchrednerische Identifikation (»ventriloquist identification«) mit anderen Kulturen.

Auch im Untersuchungskomplex »DDR im Bild« ist in diesem analytischen Sinne eine andere Kultur zu konstatieren, über die nur etwas zu erfahren ist, wenn man sich einer doppelten »outsideness« stellt: Als Analysierende muss ich mich zu meiner eigenen Situation als eine Andere verhalten, indem ich einfache Identifikationen mit vorgegebenen soziokulturellen Kategorien zurückweise. Gleichzeitig sollte ich einer Identifikation mit Gruppen anderswo widerstehen, solange das Studienobjekt die dynamischen Verbindungen jener Prozesse betrifft, die zu einer sozialen Formation verbunden werden.<sup>28</sup> Fotografien von arbeitenden Frauen in der DDR beispielsweise sind sowohl als Gegenbild im Vergleich zur BRD zu betrachten als auch als Ausdruck von gelungener Gleichstellung in Frage zu stellen. Meine eigene Vorstellung von emanzipierter Frau im Bild sollte hinterfragt werden. Schließlich sind diese Bilder von anderen »umstellt«, die die Mutterfigur idealisieren und die Mehrfachbelastung der Arbeiterin (als Ehefrau und Mutter) kritisch visualisieren. Das Bild der Frau als Werkkräftige ist Teil einer sozialen Formation, d.h. eines Prozesses verschiedener Bildwerdungen, die unter den Vorzeichen einer bestimmten Propaganda, einer privaten Verarbeitung oder eines kritisierenden Blicks entstehen und sich aufeinander beziehen.

»Die DDR lebt weiter ... auf 79 qm ... Ehrlich!«<sup>29</sup> Dieser Slogan zum Film *Good Bye Lenin* ist Versprechen an eine echte, authentische Bilderwelt. Der Film ist ein sehr gutes Beispiel zum Thema »DDR im Bild«

28 Siehe Willemen, S. 33. Wie schwierig es ist, eine solche Position zu vertreten, wurde mir im Diskussionsverlauf der Tagung »Die DDR im Bild« bewusst, welche die Herausgeber vom 24. bis 26. Mai 2003 an der Arbeitsstelle für Historische Anthropologie des MPI für Geschichte an der Universität Erfurt veranstalteten. In Erfurt kamen ForscherInnen aus zwei unterschiedlichen Kulturen zusammen: durch entweder starke Identifikationen oder mangelndes Einfühlungsvermögen, so wurde jeweils kritisiert, hat man sich verschiedentlich als West- bzw. Ostdeutsche/r geoutet. Was im Sinne von *creative understanding* durchaus ein Ausgangspunkt für die reflektierende Position von *otherness* und *outsideness* ist, wurde hier als Konfrontation gesehen, weil man eine soziale Kategorisierung vornahm: »Die Westperspektive ist eine andere und kann die Ostperspektive nicht verstehen.«

29 Good Bye Lenin, R: Wolfgang Becker (D 2003).

und zu den Herausforderungen des Forschungsfeldes *Visuelle Kultur*. Längst haben wir es nicht mehr nur mit einem Film zu tun, den wir im Kino sehen, sondern in der DVD-Fassung auch mit spezifischen Hintergrundinformationen, im Bereich der Internetvermarktung mit interaktiven Angeboten und Merchandising. Der Kinofilm spielt mit verschiedenen Bildtechniken, und sein Plot selbst besteht unter anderem in einer Rekonstruktion Ostberliner Lebenswelt. Metatheoretisch gesehen, zeigt der Film, womit man heute rechnen muss, wenn es um Images geht: mit Bilderwelten öffentlicher und privater Art, die diffus miteinander verbunden sind; mit Fake-Footage-Elementen, historischen TV-Aufnahmen und mit Rekonstruktionen und Visualisierungen von »Speichergedächtnis«, jenem Amalgam aus Informationen, Daten, Erinnerungen, Bewusstsein und Unbewusstem.<sup>30</sup>

Unter *www.good-bye-lenin.de* können in einem Online-Spiel die Artefakte einstiger DDR-Kultur, wie sie im Spielfilm vorkommen, erraten werden. In einem Forum kann man dort Erinnerungsbilder einsetzen: Filmfans haben mit einem Sinn fürs Museale ihre eigenen Wohnzimmer mit Fund- und Erinnerungsstücken aus der DDR dekoriert, ein *Good Bye Lenin*-Plakat hinzugefügt, das Ensemble abfotografiert und das Bild ins Netz gestellt. Der User wird damit auf eine Wiederholungsspur gebracht: er/sie inszeniert ein Bild aus der Vergangenheit, aber so, dass eine Verbindung zu den Spielfilmbildern wahrnehmbar wird. Diese Bilder, die in und um den Film *Good bye Lenin* produziert werden, zeigen ausschließlich familiäre, häusliche Umgebungen. Aus dem Bauch privater Erinnerungen entstehen die schönsten nostalgischen Bilder über Alltag in der DDR.

Der mediale Zusammenhang von Spielfilm, Internetdokumentation und interaktiver Kommunikation erst macht die klischierten Bilder vom Innenleben der einst beliebten WBS 70-Wohnungen zu erfolgreichen Bildern über Wohnen, Leben und Konsum in der DDR. Hinzu kommen Geschmacks- und Produktdesign-Erinnerungen, wenn es um Spreewälder Gurken, Halberstädter Würstchen und Rotkäppchen Sekt geht.

*Good Bye Lenin* macht deutlich, dass Bilder immer nur in einem Bilderszusammenhang als Bilderwelten untersucht werden können, die in größeren Kontexten verschiedener Zugangs- und Rezeptionsweisen stehen. Es geht der *Visuellen Kultur* gerade nicht darum, diese Vielfalt der Visualisierung von Geschichte in »Sinneinheiten« zu zerlegen und im Bild nach jeweiligen »Verkörperungen« zu suchen, die die Bilder wieder von-

30 Siehe Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999, S. 133-137.

einander abgrenzen.<sup>31</sup> Im Gegenteil: gerade das visuelle Ereignis, bestehend aus Informationen, Meinungen, Vergnügen, vom Konsumenten in einem Interface mit visuellen Technologien hergestellt<sup>32</sup>, ist ein komplexer Interaktionsprozess zwischen Images und Betrachtern. Für die *Visual Culture*, die aus den angelsächsischen *Cultural Studies* hervorgegangen ist, ist es kennzeichnend, dass es keine Qualifizierung der Objekte gibt. Die Trennung von hoher und niedriger (Volks-)Kunst hat lange – und leider voneinander abgegrenzt –, die Disziplinen Kunstgeschichte und Europäische Ethnologie beschäftigt. Für das neue Feld *Visuelle Kultur* gehören disziplinär getrennte Wege der Vergangenheit an, weil wir es mit einer komplexen Visualisierung von Kultur zu tun haben, die uns mehr und mehr auf den Leib rückt, wie die Allgegenwart optischer Überwachung, der Voyeurismus des Internets und das Ineinanderfließen von Spielfilm-, Kriegs- und Katastrophen-Bildern im Fernsehen. Interdisziplinarität besteht nicht darin, dass man um einen Forschungsgegenstand, ein Thema, zwei, drei, vier verschiedene disziplinäre Zugänge arrangiert<sup>33</sup>, sondern neue Objekte kreiert, die keinen exakten Platz mehr haben. Unter dieser Perspektive ist *Visual Culture* eher eine Idee über das »making«, über Herangehensweisen an Phänomene und Forschungsgegenstände, als ein fest umrissenes Forschungsfeld.<sup>34</sup>

Ein solcher inter- oder trans-diziplinärer Ansatz negiert eine kunstgeschichtliche Auffassung, man müsse die Bilder mit »geschulten Augen« analysieren, um zu verhindern, dass man den Mythen und der Macht der Bilder erliegt.<sup>35</sup> Darin scheint eine disziplinäre Allmachtsfantasie auf, die glauben machen will, eine *Wahrheit* der Repräsentationen erschließen zu können. Das gibt es im Konzept *Visuelle Kultur* nicht, in dem die Effekte der Repräsentationen und ihre Politiken (*politics of representation*) unter-

31 Das ist ein Ansatz, den Habbo Knoch als These einer »Neuen Kulturgeschichte« vertritt, siehe Knoch, Renaissance.

32 Siehe Nicholas Mirzoeff: What is Visual Culture?, in: Ders. (Hg.): The Visual Culture Reader, London 1998, S. 3-13, hier: S. 3.

33 Im Internet-Forum von *Humanities* wird von Sachs-Hombach, Bildwissenschaft, eine solche Vorgehensweise vertreten. Interdisziplinarität kann sich nicht entfalten, wenn man, wie hier, einen übergeordneten Theorierahmen vorschlägt (»Allgemeine Bildwissenschaft«) und darunter alle Wissenschaften, die mit Bildern arbeiten, einbeziehen will.

34 Siehe Mirzoeff, What is Visual Culture? S. 6. Die Vorstellung von Interdisziplinarität folgt der von Roland Barthes.

35 Diese Ansicht vertritt Oliver Grau: MedienKunstGeschichte: Für eine transdisziplinäre Bildwissenschaft, in: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/id=400&type=diskussionen> (10.3.04).

sucht werden und ein Rückbezug auf das gesellschaftlich Imaginäre unerlässlich ist.<sup>36</sup>

Was wir gegenwärtig erleben, ist eine Krise des Dokumentarischen: Vergessen wir den Index! »All das, was die Fotografie zum Index macht, trägt dazu bei, der Fotografie das zu verleihen, was Bazin als ein irrationales Vermögen bezeichnete, das uns zu Gläubigen macht. Ein solches irrationales Vermögen hat zweifelsohne auch Barthes in seiner ganzen ›Hellen Kammer‹ gelenkt.«<sup>37</sup> In der Fototheorie scheint man längst durchschaut zu haben, dass die Suche nach dem Index eine Imagination von etwas Wirklichem darstellt. Der Dokumentationsdiskurs ist brüchig und der dokumentarische Anspruch der Fotografie nicht erst mit der digitalen Fotografie in Frage gestellt.<sup>38</sup>

Aber in neueren Konzepten einer bildwissenschaftlichen Auseinandersetzung werden Bilder mit der »Frage nach der Ähnlichkeit zur Wirklichkeit«<sup>39</sup> verbunden, ohne dass erklärt würde, welche Wirklichkeit gemeint ist und wie man sie überhaupt feststellt, so dass das Bild in Relation dazu gesehen werden könnte.

Was sehen wir, wenn wir – konkret – Fotografien aus der DDR, über die DDR zur Hand/zur Forschung nehmen? Nach Roland Barthes wird die Fotografie durch das Hier-gewesen-sein bestimmt.<sup>40</sup> »Der Name des Noemas der PHOTOGRAPHIE sei also: ›Es-ist-so-gewesen‹ oder auch: das UNVERÄNDERLICHE.«<sup>41</sup> Mit der Fotografie lässt sich nicht leugnen, dass die Sache da gewesen ist. Bei ihm verbinden sich auf diese Weise: Realität und Vergangenheit oder Bilder und Geschichte(n).

36 Vgl. Robert Pfaller: Die sichtbaren Sachen und das gesellschaftlich Imaginäre, in: Peter Mörtenböck / Helge Mooshammer (Hg.): Visuelle Kultur, Wien / Köln / Weimar 2003, S. 163-173.

37 Dubois, Der fotografische Akt, S. 85.

38 Ein Beispiel für die Dekonstruktion des dokumentarischen Anspruchs von Dorothea Langes Foto *Migrant Mother* (1936) gibt Helmut Lethen: Nicht dahinter. Auf der Suche nach dem Ereignis unter der Oberfläche der Medien, in: Malte Hagener / Johann N. Schmidt / Michael Wedel (Hg.): Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne, Berlin 2004, S. 64-78.

39 Knoch, Renaissance.

40 Siehe auch Herta Wolf: Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes' Die helle Kammer, in: Dies. (Hg.): Paradigma Fotografie, Frankfurt a. M. 2002, S. 89-107, die verdeutlicht, dass sich diese Haltung Barthes zur Fotografie durch das Gesamtwerk zieht.

41 Barthes, Die helle Kammer, S. 87.

Aber beginnt hier an diesem Punkt nicht erst das Spannende? Was uns Barthes aufgibt, ist eine Auseinandersetzung mit der uns eigenen subjektiven Wahrnehmung von Fotografien. *Studium* (das beflissene Erkunden) ist nichts objektives, es wird ständig durch das *punctum* (das Zufällige, das mich trifft) aus dem Gleichgewicht gebracht, wie Barthes selbst formuliert.<sup>42</sup> Das Es-ist-so-gewesen der Fotografie ist für mich die Aufforderung zur Produktion einer Geschichte. *Es-war-einmal*, *studium* und *punctum* der Fotografie zusammengedacht, bilden den Anfang einer Erzählung, und die Bildlegende schon ist ein Schritt in die Bildgeschichte.

Es-ist-so-gewesen ist nicht mehr als ein Realismus-Versprechen. Jetzt, im Zeitalter der digitalen Fotografie, werden wir darauf gestoßen, die analoge Periode neu zu denken. Hatten wir es nicht immer schon mit einer *fotografischen Performativität* zu tun? Denn auch in der analogen, papiernen Phase der Fotografie gab es viele Arten der Bearbeitung: von der Wahl des Apparates und der Gestik zu Belichtung, Ausschnitt, Nachbearbeitung und Archivierung. Auch der Aufzeichnungsakt ist nicht passiv, sondern er besteht aus der Art und Weise, wie Informationen verarbeitet werden und wie das Material verarbeitet wird. Jacques Derrida schreibt: »Auf jeden Fall, in dem Maße, wie sie [die FotografInnen] das Bild *produzierten* und *Bilder* konstituierten, modifizierten sie die Referenz selbst, führten sie hierin Vielheit, Teilbarkeit, Ersetzbarkeit, Austauschbarkeit ein.«<sup>43</sup> Bei Derrida gibt es keine Logik der Referenz – sie muss ständig neu verhandelt werden.

Ich kehre zum Anfang meiner Ausführungen zurück, indem ich ein Plädoyer für die Fotografie als eine Erscheinungsweise von Realität halten will. *Visuelle Kultur* ist das Feld, in dem »the-world-as-a-picture«<sup>44</sup> in seiner Komplexität erforscht wird.

Es genügt uns nicht der Index, wir müssen den fotografischen Einschreibungs- und Archivierungsapparat hinzuziehen, d. h. die Performativität und Initiativen der Bilderproduzenten berücksichtigen. Es genügt nicht, einer Ikonografie / Ikonologie zu folgen, gefragt sind auch eine Theorie des Bildes und eine semiotische Analyse. Ferner ist das Verhältnis von Bildern | Geschichte im Konzept von *Visuelle Kultur* durch eine Aus-

42 Ebd., S. 36.

43 Jacques Derrida: Die Fotografie als Kopie, Archiv und Signatur – Im Gespräch mit Hubertus von Amelunxen und Michael Wetzler, in: Fotografie nach der Fotografie, S. 280-296, hier: S. 283.

44 Eine idealtypische und historisch gemeinte Unterscheidung zu »world-is-a-text«, siehe Mirzoeff, Introduction to Visual Culture, S. 7.

einandersetzung mit spezifischen kulturhistorischen Wahrnehmungsweisen und ihrer Theorien bzw. Wissensordnungen zu erschließen, ebenso wie Fragen nach Archiv, Tradierung, musealer Vermittlung (Umgangsweisen mit den Fotografien) und Fragen der Darstellungsweisen (Inszenierungen) wichtig sind. *Visuelle Kultur* wird aber erst zu einem spannenden transdisziplinären Projekt, wenn Begriffe, die konstituierend sind, wie Kultur und Sehen, in Frage gestellt werden, wenn Grenzen überschritten werden, wie die zwischen Populärkultur und Kunst, Wissenschaft und Alltag, und wenn Fragen gestellt werden, die nicht nur auf die Interpretation eines Bildes zielen, sondern die etwas über sein soziales Umfeld, seine Imaginationskraft, sein Gedächtnis, seine Identifizierungsangebote und sein Kommunikationsvermögen ermitteln wollen. *Visual Culture* fragt danach, wie Macht und Wissen historisch und gegenwärtig visualisiert werden und wie Individuen selbst an der Visualisierung ihrer sozialen Identität beteiligt sind.<sup>45</sup>

Im Film *Good Bye Lenin* werden, entsprechend der These von der Konfusion des Faktischen oder der Implosion von real und fiktiv, viele verschiedene Bilder vermengt. Solcherart Bricollage, die noch durch parallel entstehende Medienangebote, wie Ostalgie-Shows und Warenangebote durch Ostprodukte-Shops<sup>46</sup> unterstützt wird, stiftet *Erinnerungs-Fiktionen*. Ein vielschichtiger Kommunikationsprozess über »Die DDR im Bild« und ihre sozialen Konstruktionen ist noch zu erschließen.

45 Vgl. W. J. T. Mitchell: Interdisziplinarität und visuelle Kultur, in: Herta Wolf (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. 2, Frankfurt a. M. 2003, S. 38-50, hier S. 48 f.

46 Siehe <http://www.ddr-zeitzeugen.de/ddr/Ostalgie-Shows/ostalgie-shows.html> (10.3.04); <http://www.zdf.de/ZDFde/inhalt/18/0,1872,2060018,00.html> (20.3.04); <http://www.sz-online.de/nachrichten/artikel.asp?id=514842> (20.3.04); <http://www.ostprodukteshop.de/> (20.3.04).