

dem Anpassungsarbeit in einer männlich geformten Domäne leisten. Man würde ihr Outfit genau so scharf beäugen, wie ihr inhaltliches Durchsetzungsvermögen. Sie wäre mehr als jeder andere Kollege Ziel öffentlicher Kontrolle. Hätte sie bei alledem Erfolg, man würde sie sofort in das Klischee der unerbittlichen Karrierefrau verbannen. Wer möchte an ihrer Stelle sein, einer Institution vorstehen, die schon so lange in Männerhand ist, daß sie sich mit einer Frau in höchster Position erfolgreich den »besseren Mann« einhandeln könnte?

Insider der documenta haben oft und gerne die besondere Typologie der Ausstellung beschrieben, ihre Genese von der improvisierten Umsetzung einer genialen Einzelidee hin zum verselbständigten Gesamtapparat analysiert. Zu Recht haben sie den »Mythos« documenta dort diagnostiziert, wo sie durch die Perpetuierung ihrer eigenen Problematik überlebt hat. Die Situation der Frauen auf der documenta als Anwesende, aber eigentlich Abwesende ist ein Charakteristikum dieser Problematik. Mythen geben bekanntlich die Eigenschaft vor, unsterblich zu sein: Für eine d9 hieße das: 10 Prozent Künstlerinnen und kein Quant mehr – oder?

Rezension/Bücherschau

Claudia Gabriele Philipp
**Frauen in der DDR.
Fotografien von Helga Paris**

Begonnen hat die 1938 geborene, in Berlin/DDR lebende Fotografin Helga Paris als Autodidaktin mit Portraits ihrer beiden Kinder. Seit ihrem 28. Lebensjahr fotografiert sie »gezielter«, wie sie selbst den Vorgang einer strengen Konzentration auf ihr Thema – zuerst Häuser, später Menschen – bezeichnet. Der vorliegende, in Berlin/West erschienene Bildband zeigt in Duoton-Offset gedruckte Aufnahmen aus den Jahren 1981 bis 1986: Berliner Jugendliche (1981-1982), Bilder von Menschen in den Straßen der Stadt Halle (1984-1985) und Frauen in der Bekleidungsfabrik

Treff-Modelle Berlin (1984).¹ Eine Serie von Selbstportraits aus den Jahren 1981-1986 beschließt den Band.

Selten bereitete mir die Besprechung eines Buches solche Schwierigkeiten wie der Foto-band von Helga Paris. Um eine Rezension gebeten, hatte ich nach einem kurzen Blick auf die Bilder zugesagt. Geübt im Umgang mit solchen Aufnahmen – vor allem durch meine Auseinandersetzung mit August Sanders Projekt »Menschen des 20. Jahrhunderts« – glaubte ich meine Aufgabe schnell und souverän lösen zu können. Sehr bald bemerkte ich jedoch innere Widerstände, die mich vom Schreibtisch fernhielten, und es dauerte geraume Zeit, bis mir die Gründe klar wurden, die mit dem Buch selber zu

¹ Gesichter. Frauen in der DDR. Helga Paris Fotografien. Helga Schubert Vorwort. Westberlin 1986 (Verlag Das Europäische Buch, 36 DM).



tun haben und mit meiner persönlichen Reaktion darauf.

Um es deutlicher werden zu lassen: Ich mußte mir eingestehen, daß meine ursprünglich beabsichtigte pure fotografiegeschichtliche Einordnung von Helga Paris' Arbeiten eine Flucht vor der Auseinandersetzung bedeutete, warum ich mich angesprochen fühlte. Sicher: Es hat mit der spätestens seit Sanders Werk historisch legitimierten Art der Bildproduktion zu tun: Indem eine Dialogsituation zwischen Fotograf/ Fotografin und Fotografierten hergestellt wird, findet sowohl eine Ausrichtung auf die Kamera und damit auf den erwarteten Betrachter statt, als auch eine Auseinandersetzung mit dieser Situation² – davon unten mehr.

Dies ist jedoch nur die eine Seite der Medaille. Ihre andere Seite tritt in dem Vorwort zu Helga Paris' Fotoband zutage, das Helga Schubert schrieb. Ihr wohl ironisch zu verstehendes Schwanken zwischen offiziell verkündeter Staatsdoktrin von der Frauenemanzipation in der DDR aufgrund gesetzlicher Regelungen und dem real existierenden Pragmatismus der Frauen, die (wie auch in diesem unserem Lande) zwischen Familie und Beruf aufgerieben werden, teilt sich der jeweils betroffenen Leserin mit – hoffentlich auch den Lesern!

Geschrieben und veröffentlicht ist das Ganze mit Blick auf die Bundesrepublik, wie bereits der Klappentext anzeigt: »Die neue Frauenbewegung bei uns hat immer wieder mit großem Interesse Frauenliteratur und Schriftstellerinnen aus der DDR diskutiert, obwohl deren Einstellung zum Feminismus und zur Frauenemanzipation eine andere ist als die hiesige.« Auch der erste Satz des Vorwortes, das mit einer Frage beginnt, thematisiert den sensibler werdenden Sprachgebrauch im hiesigen Diskurs (dessen sprachlicher Duktus damit jedoch leider umständlich bis technokratisch wirkt): »Wer sind Sie, die Sie oder der Sie dieses Buch aufschlagen?« Unser schon zum guten Szeneton gehörendes Kauderwelsch von Leser/in, von den Fotografen/Fotografinnen usw. gründet in der spätestens seit Roland Barthes unumgänglich und zugleich »herdenhaft« gewordenen, da bereits wieder verfestigten Einsicht, daß Sprache Machtstrukturen reflektiert.³

Helga Schubert argumentiert in einer besonderen Art von Dialektik gegen zwei Seiten. Für sie nach außen gerichtet an die Adresse »der« Feministinnen in der Bundesrepublik Deutschland: »Wir sollen uns der Vorzüge unseres Geschlechts inne werden, der Gefahr, der Ausbeutung, der Unterdrückung, die vom Männlichen droht, sagen diese Frauen außerhalb.« Und nach innen, an die Ideologen im eigenen Land: »Wir sollen uns nicht in falsche feindliche Geschlechtsrollen drängen lassen, die Männer sind nicht unsere Feinde, sie sind von uns nur falsch erzogen, wenn sie verwöhnt und autoritär zu uns sind, wir nehmen nur unsere Rechte nicht wahr, die uns schon lange zustehen, wir scheuen die Verantwortung, wir haben keine äußeren Hindernisse, nur innere, die in uns selbst, sagen uns dagegen die für Ideologie zuständigen Menschen innerhalb unserer Landesgrenzen. Die so sprechen, sind meist Männer, aber das sei Zufall, genauso gut könnten sie auch weiblich sein, sagen sie.«

Damit sind gesellschaftliche Widersprüche benannt, deren Auswirkungen Helga Schubert im Laufe ihres Textes und Helga Paris in ihren Aufnahmen zeigen. Die Frauen sehen häufig nachdenklich aus, wirken skeptisch, distanziert – oder einfach müde; bei den im Bild auftauchen-

Helga Paris. Aus der Serie: Frauen in der Bekleidungsfabrik Treff-Modelle Berlin, 1984.

2 Vgl. Claudia Gabriele Philipp, Augen-Blicke. Bilder von Diane Arbus. In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, 5. Jg., Nr. 18, Frankfurt/Main 1985, S. 29-52.

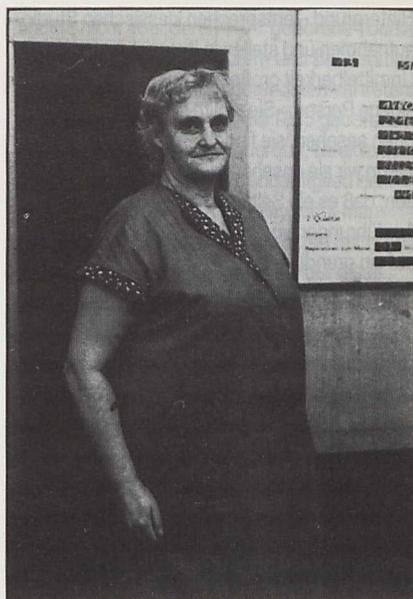
3 Vgl. Roland Barthes, Leçon/Lektion. Französisch und Deutsch. Antrittsvorlesung im Collège de France. Gehalten am 7. Januar 1977. Übersetzt von Helmut Scheffel, Frankfurt/Main 1980.

den Männern ist ähnliches zu beobachten. Sicher hat dies mit dem Eindringen der Kamera auf die Abgebildeten zu tun, mit Helga Paris' Methode zu fotografieren. Begreift man/frau den Menschen als Produkt seiner Umwelt, drängt sich jedoch die Frage auf: Wer hat das Sagen in der Gesellschaft? (Erinnert sei an Marx' Einsicht in die herrschende Meinung als der Meinung der Herrschenden.) Ein kniffliges Problem, dem sich jeder im eigenen Land, in seinen Lebenszusammenhängen zuwenden muß.

Eindeutig benennt Helga Schubert die im Alltag trotz aller Theorie (oder gar: wegen?) von beiden Geschlechtern immer noch für selbstverständlich genommene Doppelbelastung der Frauen als Mütter, Hausfrauen und Berufstätige. Sie selbst ist ebenso wie Helga Paris geschieden und hat das Sorgerecht für die Kinder bekommen; auch in der DDR die übliche Verfahrensweise, mit der wiederum die Rechte der Väter beschnitten werden, als sei es das Selbstverständlichste der Welt.

Die persönliche Situation der Fotografin Helga Paris ist seit 1975, dem Jahr ihrer Scheidung, die der selbständigen berufstätigen Frau, die sich und ihre Kinder allein ernährt – von ihrer fotografischen Arbeit, hinzu kommt die Unterhaltszahlung. Wie erwähnt, ist Helga Paris in ihrem Medium Autodidaktin; mit Portraits ihrer Kinder begann sie. Nach dem Abitur 1956 hatte sie vier Jahre an einer Berliner Fachschule Modegestaltung studiert und damals in dem Betrieb gearbeitet, in dem später ihre Bilder von Arbeiterinnen entstanden. Nach ihrem Assistentenjahr heiratete sie 1961 den Berliner Maler Ronald Paris und blieb nach der Geburt ihres ersten Kindes, des Sohnes Robert, 1962 zu Hause; die Tochter Jenny kam 1964 zur Welt.

Zu fragen ist, welchen Einfluß der Lebensweg von Helga Paris auf ihre Fotografien hat, welche Wirkung ihre Person auf ihr jeweiliges Gegenüber vor der Kamera ausübt. Denn die Begegnung von Fotografin und Fotografierten verändert durch die bewußte Konfrontation mit der Kamera – im Gegensatz zur unbemerkten Schnappschußfotografie – die ursprünglich vorgefundene Situation. Es entsteht ein Dialog zwischen den Beteiligten, wie er die Struktur der klassischen Portraitfotografie bestimmt.⁴ Die



Frühphase der Fotografie kann als Modellfall dieses Dialoges genommen werden, der vom optimalen Einsatz der technischen Bedingungen des Apparates, von der bewußten Reaktion auf die Anwesenheit der Kamera und vom Konsens zwischen Fotograf und Fotografierten hinsichtlich des angestrebten Repräsentationscharakters der Aufnahme bestimmt wird.

Sämtliche Aufnahmen von Helga Paris zeichnen sich aus durch die Konfrontation der Abgebildeten mit der Anwesenheit der Kamera. In besonderer Weise gilt dies für die zwischen 1981 und 1986 entstandenen Selbstportraits, die eine Art Selbstgespräch darstellen, wie Helga Schubert in ihrem Vorwort schreibt. »Bei ihren Selbstportraits hatte sie Erfahrungen gesammelt, wie nah man an ein Gesicht herangehen darf.« So nah wie sich selbst rückt Helga Paris ihren Modellen jedoch nicht auf den Leib. Dort hält sie größere Distanz, indem sie die Personen in einem größeren Ausschnitt zeigt, der fast immer die Umgebung einbezieht. Indem die Fotografin auf die Leute zugeht, sie in einer ihnen gewohnten Umgebung aufnimmt, vermeidet sie die harte Konfrontation mit der Studioatmosphäre.

Die Selbstportraits der Fotografin – angelegt als Brustbilder mit knappem, neutralem

4. Vgl. Gisbert Tönnis, Der Einfluß des Dialoges zwischen Fotograf und Fotografierten auf die Struktur der Portraitfotografie, in: Zeitschrift für Kunstpädagogik, 25. Jg., Nr. 2, Düsseldorf 1975, S. 89-97.

Hintergrund – entsprechen klassischen Studioaufnahmen und stellen in ihrer schonungslosen Unmittelbarkeit große Anforderungen an die eigene Person. »Sie wollte sich klar, frei und offen ansehen, sie findet, es war schonungslos. Wenn wir sie ansehen, dürfen wir nicht vergessen, daß es ein Selbstgespräch war.« Diese Ausführungen von Helga Schubert verweisen auf ein grundlegendes Problem der Dialogsituation in der Fotografie. Je weniger sich die Abgebildeten über Kleidung, Statusmerkmale und selbstbewußte Körpersprache definieren, desto mehr geben sie sich dem Betrachter preis.

Entsprechend unterschiedlich fallen die Selbstdarstellungen auch in Helga Paris' Aufnahmen aus. Die junge Frau in der Berliner Bekleidungsfabrik (Abb. 1) verschanzte sich hinter der Barriere eines Tisches, hält sich an ihrer Zigarette fest, schließt ihren Körper zusätzlich durch die Armhaltung zum Betrachter hin ab und blickt noch nicht einmal in die Kamera. Anders die ältere Kollegin (Abb. 2), deren Körperhaltung offener ist, mit Blick zu uns – Rückendeckung erfährt sie durch die Wettbewerbstafel rechts hinter ihr. Im Bewußtsein ihrer hübschen Aufmachung hingegen präsentiert sich eine junge Frau in den Straßen der Stadt Halle (Abb. 3). Beim Durchblättern des Buches findet man die unterschiedlichsten Varianten der Selbstdarstellung.

Um die Absichten der Fotografin und die Qualität ihrer Bilder würdigen zu können, ist nun doch die fotografiegeschichtliche Einordnung ihres Aufnahmeduktus' hilfreich. August Sander (1876-1964) dürfte Helga Paris durch die Erberezeption dieses Klassikers in der DDR sicher bekannt sein. Die vor allem in seinen Kölner Jahren während der Weimarer Republik entstandenen Aufnahmen von »Menschen des 20. Jahrhunderts« haben nach 1945 ihre Wirkung auf die Arbeitsweise verschiedener Fotografen gezeitigt, die sich teilweise ausdrücklich auf Sander als Vorbild berufen. Aus technischen und inhaltlichen Gründen geht er in den zwanziger Jahren zunehmend dazu über, seine Modelle im Atelier vor einen weißen Paravent zu stellen, der im fertigen Abzug als neutraler Hintergrund

erscheint und die Konzentration vor allem auf die Körpersprache der Abgebildeten ermöglicht.

Um bekannte und weniger bekannte Namen von Sanders Epigonen zu nennen: Richard Avedon, Irving Penn, Stefan Moses, Beate und Heinz Rose, Heinrich Riebesehl, David Attie und Nathan Farb arbeiten mit dem neutralen Hintergrund, mit dessen Hilfe sie (teilweise sogar im Freien) eine Ateliersituation inszenieren. Je weniger Verständnisbereitschaft der einzelne Fotograf jedoch für seine Modelle aufbringt, desto formalistischer benutzt er das Konzept der Isolierung. Das Ganze wird zur Masche, mit der er sein Gegenüber in die Rolle des Statisten drängt; am krassesten geschieht dies bei Irving Penn. Der Amerikaner Richard Avedon ist in diesem Zusammenhang die große Ausnahme: Seine Studioportraits zeugen seit den frühen fünfziger Jahren von der Fähigkeit, die Leute vor der Kamera lebendig bleiben zu lassen, einen fairen Dialog zu führen.

Eva Kroth, Ulrich Mack, Derek Bennett, Christine Becker und Hans Gedda verfolgen wie auch Helga Paris die andere von August Sander genutzte Möglichkeit: Die eigene Umgebung bleibt der Raum zur Selbstdarstellung. Das Werk der Amerikanerin Diane Arbus, das immer wieder mit Sander in Verbindung gebracht wird, stellt einen Sonderfall dar, da bei dieser Fotografin der Dialog zwar vorhanden, jedoch im Ergebnis des fertigen Bildes eindeutig gestört ist.

Helga Paris bemüht sich um die Auseinandersetzung mit ihrem Gegenüber, in deren Gesichter wir blicken. Es ist – wie bei August Sander – der Versuch einer ehrlichen Konfrontation aller Beteiligten. Bedingt durch das Medium Fotografie besteht jedoch zugleich die Möglichkeit der Distanz, die den Abgebildeten ihre Würde beläßt und uns den Dialog ermöglicht. Ganz anders als bei den zahllosen Bänden zu Aktfotografien, die wie Helga Paris' Buch auf der Frankfurter Buchmesse 1987 allenthalben zu sehen waren. Was sich dort als nackte Tatsachen präsentiert, hat meines Erachtens mehr mit Voyeurismus zu tun als mit Offenheit. Doch dies wäre ein anderes Thema.