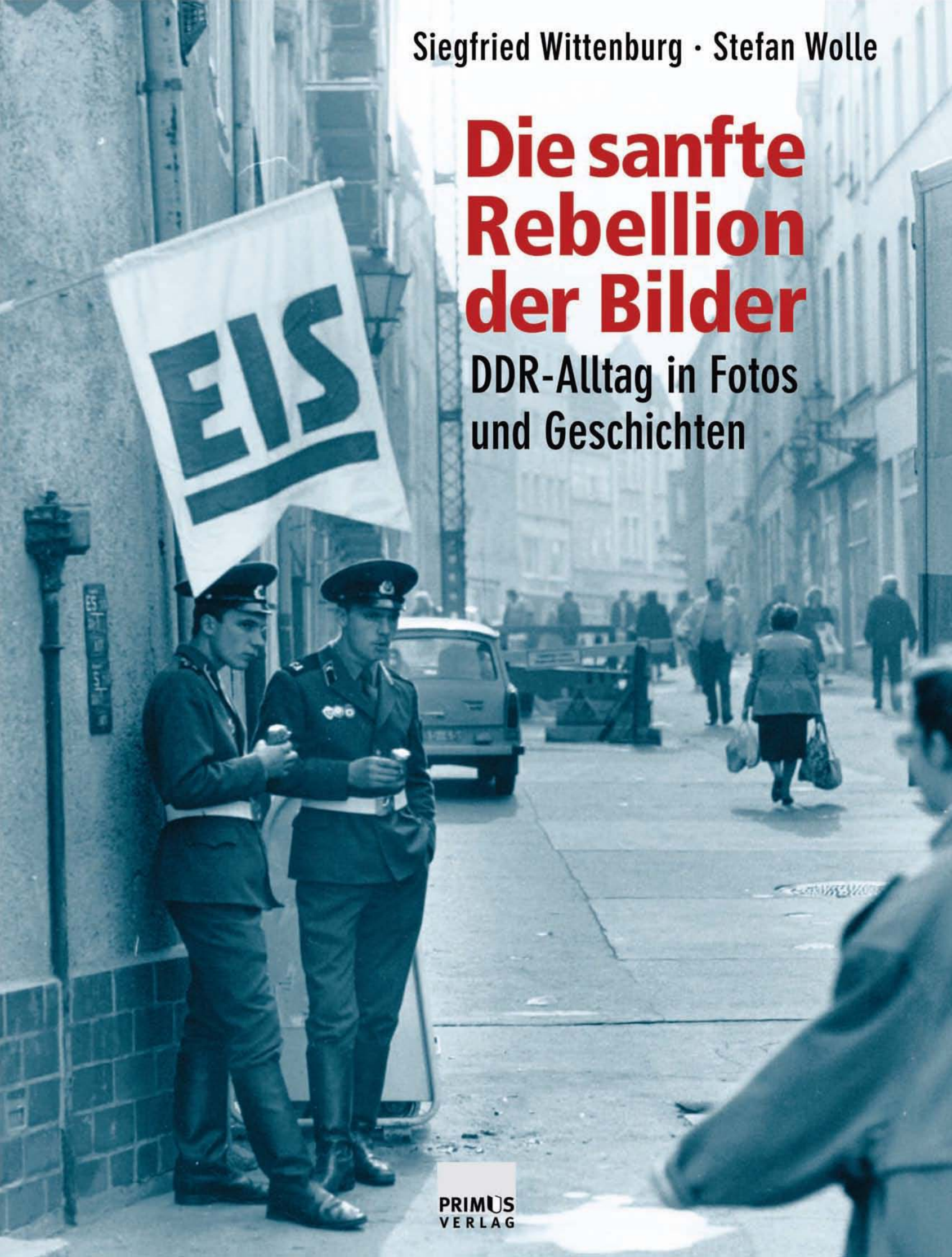


Siegfried Wittenburg · Stefan Wolle

Die sanfte Rebellion der Bilder

DDR-Alltag in Fotos
und Geschichten



PRIMUS
VERLAG



Die neuen Häuser in den Altstadtvierteln waren mit Ofenheizungen ausgestattet. Die Braunkohle wurde vor die Tür geschüttet und musste von den Anwohnern in den Keller geschaufelt werden. Dieser Vorgang war mühsam und hinterließ viel Kohlendreck auf den Straßen.

SIEGFRIED WITTENBURG • STEFAN WOLLE

Die sanfte Rebellion der Bilder

DDR-ALLTAG IN FOTOS
UND GESCHICHTEN



PRIMUS
VERLAG

Impressum

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© 2008 by Primus Verlag, Darmstadt

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Einbandgestaltung: Jutta Schneider, Frankfurt

Einbandmotiv: Wismar 1990, Stadtzentrum (Siegfried Wittenburg)

Redaktion: Kathrin Friedrich, Darmstadt

Gestaltung und Satz: Anja Harms, Oberursel

Printed in Germany

www.primusverlag.de

ISBN 978-3-89678-363-9

Inhalt

Die Welt der verlorenen Bilder	7
BILDER UND TEXTE	
„Die Lehre von Marx ist allmächtig, weil sie wahr ist“	21
IDEOLOGIE UND STAATSMACHT	
Zwischen Stacheldraht und Gartenzwergidylle	35
KOLLEKTIVE MENTALITÄTEN	
Eine Sache des Ruhmes und der Ehre	53
ARBEIT ALS MYTHOS UND REALITÄT	
Lebenslänglich in der kleinsten Zelle	63
LIEBE, KINDER UND FAMILIE	
Der neue Mensch	75
BILDUNG UND ERZIEHUNG	
Ruinen schaffen ohne Waffen	83
DIE SOZIALISTISCHE STADT ALS PLAN UND WIRKLICHKEIT	
Zwischen Schrankwand und Antikmüll	95
WOHNEN UND FREIZEIT	
Die sozialistische Wartegemeinschaft	105
EINKAUFEN IM VOLKSEIGENEN EINZELHANDEL	
„Seid klug wie die Schlangen und sanft wie die Tauben!“	117
KIRCHE, WIDERSTAND UND OPPOSITION	
„Wer zu spät kommt ...“	123
WENDE UND ENDE	
Anhang	137
ANMERKUNGEN	
GLOSSAR DER ABKÜRZUNGEN	
VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN	
LITERATUR	



Durch die Hintertür der künstlerischen Fotografie

betrat in den Achtzigerjahren eine kritische, teilweise sogar subversive

Bildkunst die Öffentlichkeit. Diese Bilder sind leise, sanft, ironisch und

manchmal traurig. Sie klagen nicht an, schreien nicht das Unrecht in die Welt

hinaus, sondern stellen wirklich den Menschen in den Mittelpunkt. Ganz so,

wie es das Dogma des sozialistischen Realismus immer gefordert, aber nie

erfüllt hatte.

Kurz vor der Währungsunion am 1. Juli 1990 überschwemnten westliche Produkte die DDR. Die neuen Werbeplakate boten einen wirkungsvollen Kontrast zu den verblasenden Inschriften der SED-Zeit.

Die Welt der verlorenen Bilder

BILDER UND TEXTE

»D arf man über die DDR lachen?«, fragten sich manche besorgten Zeitgenossen, als 2003 der Film *Good bye, Lenin!* in die Kinos kam. Bei den Tugendwächtern der korrekten SED-Aufarbeitung gab es gerunzelte Stirnen und hochgezogene Augenbrauen. Wird hier nicht die SED-Diktatur zum Reich der Spreewaldgurken und Halberstädter Würstchen verharmlost? Auch die professionelle Kritik fasste den Film von Wolfgang Becker eher mit spitzen Fingern an. Ihr schien der Streifen ein cineastisches Leichtgewicht zu sein. Doch das Publikum strömte in die Lichtspieltheater und amüsierte sich köstlich. Der „Lenin-Film“ stieg in die schwer definierbare und noch schwerer zu erklimmende Kategorie „Kultfilm“ auf. Offenbar hatte das Kinostück jenen Nerv der Aufarbeitungs- und Einheitsdebatte getroffen, den zu finden sich die Historiker stets so schwertun.

Der Film handelt von einer DDR-Lehrerin, die nach der Flucht ihres Mannes in den Westen eine innige Liebesbeziehung mit dem Sozialismus eingeht. Am 7. Oktober 1989, dem letzten Republikgeburtstag alten Stils, gerät sie auf dem Heimweg von der offiziellen Feier in eine Auseinandersetzung zwischen Demonstranten und prügelnden Volkspolizisten. Sie bleibt bewusstlos auf der Straße liegen. Als sie aus dem Koma erwacht, befindet sich die DDR bereits in voller Auflösung. Der Arzt schärft dem Sohn ein, die Mutter vor jeder Aufregung zu bewahren, ansonsten drohe ein Rückfall ins Koma. Doch wie sollte man ihr die dramatischen Änderungen im Land verheimlichen? Hier liegt die satirische und komödiantische Potenz des Stoffs.

Wie in einem Biotop wird auf den 79 Quadratmetern der standardisierten Vier-Raum-Vollkomfortwohnung WBS 70 die DDR konserviert, behütet nun nicht mehr von der Mauer und der Stasi, sondern von einem liebevollen Sohn, der seiner Mutter das grausame Erwachen in einer neuen Welt ersparen

will. Unter wachsenden Schwierigkeiten besorgt er DDR-Produkte, inszeniert eine Geburtstagsfeier mit Jungen Pionieren und den Kollegen des Lehrerkollektivs, dreht mit der Video-Kamera sogar Szenen der *Aktuellen Kamera* nach, um das Erscheinen einer Coca-Cola-Reklame vor dem Fenster plausibel zu machen. Doch die inszenierte DDR ähnelt immer mehr jenem erträumten Sozialismus, den es nie gegeben hat. Der Film endet mit einem augenzwinkernden Schlussbild. Für die sterbende Mutter inszeniert der Sohn aus Filmschnipseln und gestellten Interviews einen „würdigen Abschied der DDR“. Die Bilder der jubelnden Menschen werden durch diesen genialen Kunstgriff einfach umgedreht. Die ausgebeuteten Massen fliehen aus der imperialistischen BRD in die sozialistische DDR. Sie haben genug von Arbeitslosigkeit und Konkurrenzdruck. Am 3. Oktober 1990 feiern die Deutschen gemeinsam den Triumph einer menschlichen Gesellschaft. So entsteht das Reich der verlorenen Bilder – eine Bilderwelt aus unerfüllten Träumen, versäumten Chancen, rückwärtsgewandten Prophetien.

Im Grunde handelt der Film von der Entsorgung der Bilderwelten, Symbole und Rituale nach einem historischen Umbruch, aber auch von deren Beharrungsvermögen, also von der Verwandlung der Bilder in visuelle Symbole, die für eine untergegangene Zeit stehen, auf die nun unerfüllte Hoffnungen projiziert werden. Die Bilderwelten haben ihre eigene Dynamik. Sie lassen sich sortieren und neu zusammenfügen wie die Schnipsel aus dem Filmarchiv.

In einer Schlüsselszene erhebt sich die Skulptur Lenins, die seit 1970 den Leninplatz in Berlin, der Hauptstadt der DDR, geziert hatte, von einem Transporthubschrauber getragen in die Lüfte. Wie ein Engel schwebt die monströse Statue über die geometrisch abgezielten Neubauviertel im Osten Berlins. Ein Bildsymbol des untergegangenen Staats

wird beseitigt und geht gleichzeitig in den Bilderschatz der visuellen Erinnerungen ein. Seitdem der Mann aus rotem Granit – anders als im Film – in Segmente zerlegt und im Tieflader abgefahren wurde, fragt niemand mehr nach der historischen Rolle des Gründers des Sowjetstaats. Das in „Platz der Vereinten Nationen“ umbenannte Rondell wirkt heute noch unbehauster als zu Zeiten der DDR. Es bildet eine der vielen Leerstellen, die nach dem Un-

Wie Lenin so erging es der gesamten DDR. Sie wurde zu einer Welt der Bilder.

tergang der DDR geblieben sind. Insofern bildet das Lenindenkmal ein treffliches Symbol für den Phantomschmerz, den gerade die Anwohner rund um den damaligen Leninplatz so liebevoll pflegen. In die Neubauten zogen seit den Siebzigerjahren vorrangig verdiente Mitarbeiter des Staatsapparats und der bewaffneten Organe ein. In der Tat kämpft eine Bürgerinitiative um die Rückführung des Revolutionärs aus seiner Verbannung in einer Kiesgrube am Großen Müggelsee am Stadtrand von Berlin, wo man ihn vergraben hat. Wie Lenin, so erging es der gesamten DDR. Sie wurde zu einer Welt der Bilder. Eine Bilderwelt freilich, die sich vom Sockel zu lösen und zu den sanften Klängen der Filmmusik zu entschweben droht.

VIRTUELLE AUFERSTEHUNG

„DDR ist Kult“, lautet der Slogan, mit dem ein bekanntes Internet-Versandhaus für sein breites Angebot an Pionierhalstüchern, FDJ-Hemden und Aktivistenabzeichen wirbt. Die Bilder- und Symbolwelt der DDR ist auch 16 Jahre nach dem Untergang des Staatswesens von ungebrochener Faszinationskraft. Genauer gesagt, die Medien inszenieren einen bunten Bilderbogen, der allmählich die Bilder der Erinnerung überlagert. Im Jahr 2004 beglückte eine Welle von Ostalgie-Shows den Fernsehzuschauer. Trotz einer fast einheitlich negativen Kritik meinten auch die öffentlich-rechtlichen Anstalten, sich diesem Trend nicht entziehen zu können.

Jeder holt sich aus dieser schönen Welt der Bilder und Symbole, was er für sein ästhetisches oder politisches Ansinnen glaubt, nutzbar machen zu können. Das sind vor allem die lustigen und harmlosen

Bilder und Bildsymbole. Nicht der Rote Stern oder Hammer und Sichel wurden zum Identifikationssymbol, sondern das Sandmännchen, der lustige Kobold Pitti Platsch oder die schwatzhafte Ente Schnatterinchen aus dem Kinderfernsehen der DDR. Was dem traurigen Mauerstaat in dessen Realgeschichte immer verwehrt blieb, erreicht die virtuelle DDR im Sturm. Das SED-System ist dabei, die letzte Schlacht des Kalten Kriegs zu gewinnen. Trotz möchte man das alte Wort vom „real existierenden Sozialismus“ aus der propagandistischen Mottenkiste holen und dieser irrealen Welt entgegensetzen.

Die Dominanz der Visualisierung ist umso erstaunlicher, als dass der SED-Staat keine Diktatur der schönen Bilder, sondern eine Diktatur der Texte war. Die totalitäre Macht war gegründet auf das Wort. Natürlich spielten in der Selbstdarstellung der Staatsmacht Bilder, Symbole, Gesänge, Liturgien, Inszenierungen, Feste und Rituale eine wichtige Rolle. Grundlegend und zentral aber waren die Texte. Aus ihnen bezog die politische Macht jene Legitimation, die ihr die eigene Bevölkerung stets verweigerte. Die Gewalt gegen die eigene Bevölkerung bedurfte der ideologischen Weihungen einer Weltanschauung, die durch kanonische Texte gegründet war.

Bilder dagegen sind unverbindlich, flüchtig, interpretierbar – auch in der Diktatur fast ein Reich der Freiheit gegenüber der streng kontrollierbaren Welt der Buchstaben. Die Fotokunst genoss zudem in den Augen der Kulturobrigkeit gegenüber den verdächtig subjektivistischen Formen der darstellenden Kunst wie Malerei oder Grafik eine deutliche Präferenz. Fotografie als Kunstform war scheinbar objektiver, also realistischer. In den Zeiten des sozialistischen Realismus war das ein nicht gering zu schätzender Vorteil.

„MATERIALISMUS UND ... ÄH ... DINGSBUMS“

Zu Beginn jedes Studienjahrs erhielten die Studenten zur Eröffnung des marxistisch-leninistischen Grundlagenstudiums eine Liste mit der Pflichtlektüre. Auf schlechtem Papier in graublauer, leicht verschwommener Schreibmaschinenschrift standen dort die wichtigsten Werke der Klassiker des Marxismus-Leninismus sowie die Dokumente des jeweils letzten SED-Parteitag und des Zentralkomitee (ZK)-Plen-

nums. Die gewissenhaften Studenten marschierten mit dieser Bücherliste in die Buchhandlung, um diese durchaus wohlfeilen, weil stark subventionierten Werke in Broschürenform zu erwerben. Ständig verlangt wurde eine Schrift von Lenin, an deren Titel viele scheiterten. Während sie verzweifelt nach der Liste kramten, verlangten sie: „Materialismus und ... äh ... Dingsbums.“ Nur wenigen ging es flüssig über die Lippen: *Materialismus und Empirio-kritizismus. Kritische Bemerkungen über eine reaktionäre Philosophie*

Zitat: „Empfindungen, Wahrnehmungen und selbst Begriffe, Urteile und Schlüsse sind ‚Abbilder‘ der objektiv existierenden Dinge. Sie sind adäquate Wiedergaben der an sich seienden Welt, man kann auch sagen Kopien oder Fotografien.“

Die Abbildtheorie war ein zentraler und folgenreicher Teil der marxistisch-leninistischen Erkenntnistheorie, das heißt jenes Teils der Ideologie, der sich mit der Grundfrage der Philosophie beschäftigt. Das Fortschreiten der relativen Erkenntnis der Welt

Auf dem Ost-Berliner Alexanderplatz wirbt ein Plakat für die Fotoausstellung „Erreichte Ziele 1945 bis 1987“.



von W. I. Lenin, *Gesammelte Werke*, Band 14 oder als Einzelausgabe in rotem Kunstleder für vier Mark achtzig.

Wie viele das Buch Lenins voller Haarspaltereien und Invektiven gegen längst vergessene Kampfgenossen und deutsche Physikprofessoren wirklich gelesen haben, sei dahingestellt. In meinem antiquarisch erworbenen Exemplar hat irgendein Vorbesitzer die wichtigen Stellen mit Fünffarbenkugelschreiber und Lineal sorgfältig unterstrichen: rot, grün, blau, schwarz, lila. Rot unterstrichen und mit der Randglosse „Abbildtheorie“ versehen ist das

zur absoluten Wahrheit manifestiert sich in einer immer genaueren Abbildung der Wirklichkeit. Wo sollte diese Abbildung genauer und präziser sein als in der Fotografie? Sie stand für das Objektive gegenüber der Subjektivität der Malerei und der Dichtkunst. Die Fotografie erreicht die Massen, sie ist mit einfachen Mitteln produzierbar und beliebig reproduzierbar. Ein Fotozirkel ließ sich in jedem Dorfkлуб organisieren. Die „Arbeiterfotografie“ blühte in Sowjetrussland und anderswo. Das Foto war Waffe im Klassenkampf. In der Kunst der Fotomontage waren progressive und kommunistische Künstler wie John

Die Bilder der Ausstellung bewegen sich noch ganz im Rahmen der offiziellen Ästhetik.



Traktoristin auf einem Plakat zum X. Parteitag der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands.

Die Genossenschaftsbäuerin auf dem Mähdrescher oder anderen Maschinen gehörte zum Bilderkanon der sozialistischen Fotokunst.

Heartfield beispielgebend gewesen. Lenin hatte zwar gemeint, die Filmkunst sei die wichtigste aller Künste, doch dieses Diktum lässt sich auf die Fotokunst ausdehnen. In der Tat besaß die Fotografie als Kunstform wie als Agitationsmittel einen hohen Stellenwert.

Die Ikonen der Macht waren ihrem Wesen nach „textualisierte“ Bilder, ganz im Sinn der ostkirchlichen Ikonenmalerei. Der Bildinhalt war streng kanonisiert, mehr Dogma als Widerspiegelung irgendeiner irdischen Realität, also auch ohne Perspektive. Das Bild war nicht allein Darstellung, sondern Gegenstand des Kults. Am Anfang der sozialistischen Bilderwelt in Deutschland stand eine säkularisierte Ikone. Der autobiografische Bericht des

Schriftstellers Uwe

Das Foto war Waffe im Klassenkampf.

Johnson über die Nachkriegszeit in Mecklenburg be-

ginnt mit dem Kapitel „Zwei Bilder“. Er meint damit die Porträts des Führers Adolf Hitler und des „größten Menschen aller Zeiten“ – Josef Wissarionowitsch Stalin. Das Hitlerbild im Wohnzimmer seiner Eltern

wurde, wie Johnson berichtet, erst im Mai 1945 abgehängt. „In der Stadt“, schreibt er, „erschien das zweite Bild. (...) ein fülliger Mann mit frappierend glatter Uniformbrust, an einen Harnisch gemahnend, mit wenig Hals im verzierten Kragen und einem straffen Gesicht (keinerlei Pockennarben), das merkbar wurde durch die behagliche Behaarung über Stirn und Schläfen, über den Augenbrauen und unterhalb der Nase. Der Mann, dargestellt in der Verfassung eines fünfzigsten Lebensjahres, tatsächlich den Siebzig nah, (...) im Halbprofil, den satt glänzenden Blick abwendend auf etwas Erheblicheres als den Betrachter, mit auffällig senkrecht hängenden Armen, als sei er schon längere Zeit unbeweglich und werde so verbleiben, einem Denkmale zu Lebzeiten gleich.“

Die offizielle Fotografie in den sozialistischen Staaten erstarrte förmlich im Stereotyp. Das Typische darzustellen forderte der sozialistische Realismus. Es galt die Parole: Im Mittelpunkt steht der Mensch. „Im Mittelpunkt steht der Mensch – nicht der Einzelne“, paraphrasierte der Schriftsteller Rainer Kunze die Parole und traf damit den Kern der

Sache. Die Kunst, auch die Fotokunst, sollte das Typische darstellen, nicht das Konkrete, das Individuelle oder gar Subjektive.

Die Botschaft der Bilder ist immer die gleiche: In der sozialistischen DDR herrschen Schönheit, Harmonie, Sauberkeit und eben Geborgenheit. Die Visualisierung dieser Schlüsselbegriffe der Parteidiktatur schuf ein Bildprogramm von der strengen Regelmäßigkeit eines orthodoxen Ikonostas. Alles war Symbol und alles hatte seinen festen Platz – in der Gesellschaft wie im Bildprogramm. Die geschlossene Gesellschaft produzierte eine geschlossene Bilderwelt. Der Arbeiter in seiner blauen Joppe hielt in seiner kräftigen Hand den Hebel einer Maschine oder stand vor dem Feuer speienden Hochofen, die Genossenschaftsbäuerin sitzt fröhlich lachend auf dem Mähdrescher, der Angehörige der werktätigen Intelligenz blickt mit konzentriertem Blick auf das Reagenzglas oder eine Rechenmaschi-

ne, der Geistes- und Kulturschaffende im dunklen Anzug und Schlips erklärt seinen Studenten ein Werk des humanistischen Erbes, der Grenzsoldat steht ernst und entschlossen am Waldesrand, um die Errungenschaften des Sozialismus zu schützen. Natürlich gab es Variationsmöglichkeiten. Entscheidend aber war der Grundgestus. Der Arbeiter war stets kraftvoll, die Genossenschaftsbäuerin 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. Wenn eine der führenden Persönlichkeiten der Partei- und Staatsführung den Werktätigen wichtige Hinweise gab, lauschten alle Anwesenden mit einem Ausdruck verklärter Hingabe. Traten sie mit einem Gast aus der Sowjetunion in Erfahrungsaustausch, so erhellte ein glückliches Lächeln die Gesichter der Menschen.



Vertreter eines Kollektivs der sozialistischen Arbeit demonstrieren am 1. Mai 1984 mit einem Porträt ihres staatlichen Leiters und Mitglieds der Stadtverordnetenversammlung.

Die Sprache der Propaganda wimmelte nicht zufällig von Metaphern der Liebe. Von der ewigen Treue zur Partei, der Liebe zur Sowjetunion, der Hingabe an die Ideale des Sozialismus war oft die Rede.

Diese kollektiven Liebesschwüre spiegeln sich adäquat im Bildprogramm der SED-Propaganda.

Die Bilderwelt war zum Klischee erstarrt. Bilder waren die Transmissionsriemen der totalitären Ideologie. Die Grundmuster der visuellen Erfahrung sind irrational, oft auch anti-rational. Bilder sind fast wie Musik. Sie schaffen Eintracht, seelische Übereinstimmung, Gemeinschaftsgefühl – die Bilder der Erinnerung, die ein solches Gefühl hervorrufen, stiften Identität. Die Ikonografie des Einverständnisses war so armselig wie die Sprache der Propaganda.

**Alles war Symbol und alles
hatte seinen festen Platz
– in der Gesellschaft
wie im Bildprogramm.**

ALS DIE BILDER LAUFEN LERNTEN

Lange ehe die Bilder der Macht der totalen Kontrolle entglitten, gab es eine parallele und sogar alternative Fotokunst. Die Voraussetzungen hierfür waren nicht schlecht. In der DDR blühte eine fest etablierte Kunst der Fotografie. So gab es einen eigenen Verlag für fotokünstlerische Editionen, den Volkseigenen Betrieb (VEB) Fotokinoverlag in Leipzig, Zeitschriften, Kunstausstellungen und eigene Sparten im Kulturbund mit entsprechenden Finanzmitteln. Die Grenzen zwischen der staatsnahen Propagandafotografie und der kritischen Wahrnehmung waren nicht nur fließend, sie wurden bewusst unklar gehalten, um sie besser überschreiten zu können. Die künstlerische Fotografie schlüpfte gerne unter den Schutzmantel der parteiamtlich geförderten Agitationsfotografie. Sie schuf sich in diesem Schutzraum geduldete Freiräume, diente aber gleichzeitig dem Legitimationsbedürfnis des Staats – ein Mechanismus, wie er auch auf anderen Gebieten, beispielsweise in der Wissenschaft, funktionierte. In dem programmatischen „Ausblick“ eines repräsentativen Bands über DDR-Fotografie heißt es in jenem unnachahmlichen Parteideutsch: „Auch weiterhin sind die Fotoschaffenden gefordert, das geistig-kulturelle Leben in unserer Republik mit Bildern zu bereichern, die, wie es

Erich Honecker formulierte, ‚den Sozialismus stärken, die Größe und Schönheit des oft unter Schwierigkeiten Erreichten bewusst machen‘.“ So fehlen in dem Buch nicht die ewig wiederkehrenden Ikonen der DDR-Geschichtspropaganda, wie der historische Händedruck zwischen Wilhelm Pieck und Otto Grotewohl auf dem Vereinigungsparteitag am 20. April 1946 oder die Demonstration anlässlich der Gründung der DDR am 12. Oktober 1949. Der Bilderreigen wird beschlossen durch ein Bild von Erich Honecker. Gleichzeitig aber sind aus allen Epochen der DDR auch kritische und nachdenkliche Fotos ausgewählt worden. Vor allem Bilder, welche die Poesie des Alltags einfangen. Die Grenzen zwischen offizieller und unabhängiger Fotografie waren so fließend geworden wie in der bildenden Kunst oder der Literatur.

KONTRÄRE BILDERWELTEN

Gewissermaßen durch die Hintertür der künstlerischen Fotografie betrat eine kritische, teilweise sogar subversive Bildkunst den eingeschränkten, streng kontrollierten, aber doch vorhandenen öffentlichen Raum. Diese Bilder sind leise, sanft, ironisch, traurig. Sie klagen nicht an, schreien nicht das Unrecht in die Welt hinaus, sondern stellen wirklich den Menschen in den Mittelpunkt.

Die zwischen 1980 und 1990 entstandenen Bilder des Rostocker Fotografen Siegfried Wittenburg lassen eine verschollene Welt wieder auferstehen. Man sieht die DDR-typischen Plattenbauten, Schaufenster von fast rührender Trostlosigkeit, verfallene Altbauviertel, Straßenszenen mit dem bespötelten und geliebten Trabant und schließlich die von Demonstranten besetzten Stasi-Zentralen und Berge von Aktenordnern. Vor allem aber sieht man Menschen, die allen Alltagsschwierigkeiten zum Trotz den Mut nicht verloren, die auf ihre Weise dem System widerstanden und es am Ende in einer friedlichen Revolution beseitigten. Auf eine sanfte, ironische aber eindringlich kritische Weise bilden die Fotos einen ästhetischen Kontrapunkt zu der offiziellen Bilderwelt des SED-Systems.

Die Bilderwelt der DDR war so vielschichtig und widersprüchlich wie die politische Wirklichkeit im Mauerland. Die wichtigsten Schichten der visuel-



Auf der wöchentlichen „Donnerstagsdemo“ fordern Bürger vor dem Gebäude der Bezirksverwaltung des Ministeriums für Staatssicherheit Demokratie und Menschenrechte. Hinter dem Plakat mit dem Text von *We shall overcome* sieht man einen Schmetterling als Symbol der Gewaltlosigkeit.