



Arno Fischer, Berlin, Berliner Ensemble, 1962

# Sibylle

Modedefotografien 1962–1994

Herausgegeben von Dorothea Melis

Mit Fotografien von Sibylle Bergemann,  
Arno Fischer, Steffi Graenitz,  
Karol Kállay, Ute Mahler, Werner Mahler,  
Sven Marquardt, Peter Meißner,  
Roger Melis, Günter Rössler,  
Wolfgang Wandelt und Michael Weidt

Lehmstedt

## Einleitung

Das Buch erscheint aus Anlaß der Ausstellung  
»SIBYLLE. Modefotografie und Frauenbilder in der DDR«  
im Haus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte  
in Potsdam, 13. Mai bis 22. August 2010.

Bildredaktion: Mathias Bertram, Dorothea Melis  
Buchgestaltung: Mathias Bertram  
Herstellung: Westermann Druck Zwickau GmbH

© Lehmann Verlag, Leipzig 2010 (für diese Ausgabe)  
© Dorothea Melis (für das Vorwort)  
Die Bildrechte liegen bei den Fotografen.

Alle Rechte vorbehalten. Printed in Germany  
ISBN 978-3-937146-87-4  
Verlagsinformationen: [www.lehmann.de](http://www.lehmann.de)

Wer von der Modefotografie der DDR spricht, denkt zuerst an die Fotos in »Sibylle«, der Zeitschrift für Mode und Kultur. Gegründet 1956 als eine Frauenzeitschrift, war sie in den ersten Jahren ein belangloses, ziemlich unzeitgemäßes Heft, mit biederer heimischer Mode und daneben Berichten von der Pariser Haute Couture – wie widersinnig in einer Zeit, in der es noch Lebensmittelkarten gab, Wohnungsnot herrschte und viele Frauen im Dreischichtsystem arbeiteten.

Als Studentin der Hochschule für bildende und angewandte Kunst in Berlin-Weißensee erhielt ich 1961 den Auftrag, in meiner Diplomarbeit die Zeitschrift zu analysieren. Ich nahm kein Blatt vor den Mund. Glücklicherweise hatte die Zeitschrift kurz zuvor eine neue Chefredakteurin bekommen, Margot Pfannstiel. Als Wirtschaftsjournalistin hatte sie zwar keine Ahnung von Mode, aber sie war eine kluge Frau. Sie las meine Arbeit, teilte meine Einschätzung und stellte mich als Moderedakteurin ein. Sie ließ mir freie Hand, um Gleichgesinnte zu finden, die

gemeinsam mit mir die »Sibylle« verändern und zu einer zeitgemäßen Zeitschrift machen wollten. Ich bat Arno Fischer, damals Oberassistent für Fotografie an der Kunsthochschule und Mentor meiner theoretischen Diplomarbeit, Mode zu fotografieren. Von nun an arbeiteten Kommilitonen als Layouter, Designer, Fotografen und Texter im neuen »Sibylle«-Team.

Sie kamen alle von der Kunsthochschule Weißensee, die 1947 von den Bauhäuslern Botjes van Beck und Mart Stam gegründet worden war und trotz aller Beschränkungen und Einflußnahmen der SED immer noch den Geist des Bauhauses atmete. Alles, was wir taten, sollte sinnvoll, erklärbar und vernünftig sein. Für uns war Mode keine geheimnisvolle Wolke, deren neueste Gestalt stets ergründet werden mußte. Wir empfanden uns nicht als abgehobene Modeschöpfer, sondern als industrielle Formgestalter.

Nicht zu vergessen ist, daß alle, die an der Umwandlung der »Sibylle« in eine moderne Zeitschrift mitwirkten, in den fünfziger Jahren begierig die kul-

turellen Anregungen der noch nicht eingemauerten Stadt Berlin in sich aufgenommen hatten. Regelmäßig besuchten wir Ausstellungen und Theater in Westberlin, es gab Kontakte zur Hochschule der Künste in Charlottenburg, in den Kinos am Ku'damm sahen wir die französischen und italienischen Avantgarde-Filme. Dies alles trug zu einer beinahe kosmopolitischen Bildung bei. Und auf dem Gebiet der Mode waren wir mit den Entwicklungen in Frankreich, England und Italien gut vertraut.

»Sibylle« sollte keine bloße Modezeitschrift mehr sein, die über Rocklängen und Kragenformen informiert, sondern eine anspruchsvolle »Zeitschrift für Mode und Kultur«, wie der Untertitel lautete. Die Hälfte des Heftes war der Kultur vorbehalten, berichtete also über Theater, Film, Literatur, Malerei, Grafik, Architektur und Formgestaltung. Die Mode wurde als Teil dieser Kultur begriffen und auch so dargestellt. Der Maßstab, an dem alles gemessen wurde, war der Alltag.

Arno Fischer, unser Lehrer, Freund und Berater, begründete mit den ersten Serien, die er für »Sibylle« fotografierte, eine ganz neue Art der Modefotografie, die genau dieser Sichtweise entsprach. Er schaffte zuerst die Puppenposen ab und zeigte stattdessen moderne, selbstbewußte, unabhängig wirkende Frauen in Alltagssituationen. Ihm zur Seite stand zunächst vor allem Günter Rössler, der in den sechziger Jahren wohl der leidenschaftlichste Modefotograf war. Durchgestaltet und genau überlegt, schlossen seine Fotos jede Zufälligkeit aus. Die Fotomodelle auf Rösslers Fotos erweckten persönliches Interesse, man konnte sich mit ihnen identifizieren, weil sie natürlich, sportlich, charmant und selbstbewußt auftraten. Rössler beeinflusste mit seinen Bildern

maßgeblich die Vorstellungen von einem neuen Frauentyp. Fischer dagegen interessierte die konkrete Mode weniger. Doch wie er sie ins Bild setzte, war für ihn entscheidend. Mit Günter Rössler und Arno Fischer fanden die Life-Fotografie und der Typ der attraktiven berufstätigen Frau in der Mode ihren Durchbruch. So wie Arno Fischer in den sechziger Jahren bei Modeaufnahmen auf der Straße von Leserinnen für seine »Sibylle«-Fotos beglückwünscht wurde, konnten sich viele noch zehn oder zwanzig Jahre später an einzelne Fotos von Günter Rössler erinnern.

Nachdem mich die Chefredakteurin beauftragt hatte, neue, unverbrauchte Fotografen für »Sibylle« zu gewinnen und ich bei Roger Melis wunderbare Dichterporträts und Reportagen über den Kaukasus und Moskau entdeckt hatte, wurde er von Margot Pfannstil und dem Layouter Axel Bertram bestärkt, seine fotografische Sicht konsequent auf die Modefotografie zu übertragen. Ende der sechziger Jahre begann Melis dann bei »Sibylle« seine strengen, am Porträt orientierten Bildvorstellungen umzusetzen und die Kleinbildfotografie zu nutzen. Seinen kühlen, etwas distanzierenden Stil in der Modefotografie hat er sich bis in die neunziger Jahre bewahrt. Roger Melis war ein sensibler Beobachter von Situationen, Gesten und Haltungen, der dem Abgebildeten nie zu nahe kommen wollte und der mit menschlichem Anstand Realität abbildete, ohne sie zu manipulieren. Seine Modefotos sind eindeutig in ihrer klaren Bildsprache. Sie haben im Bildaufbau und in der Lichtführung etwas Klassisches. Roger Melis brauchte keine außerordentlichen Konstruktionen, verwendete keine Tricks. Angestregtes Bemühen um Originalität hielt er schlichtweg für unmodern.

Karol Kállay, weltgewandt, charmant und kultiviert, brachte der DDR-Modefotografie einen Hauch Internationalität. Kállay ist kein Ungar, wie der Name vermuten läßt, sondern Slowake. Er konnte schon zu Zeiten ins westliche Ausland reisen, als das für DDR-Fotografen noch völlig unmöglich war. Kállay fotografierte Städte, Landschaften und beobachtete die Menschen mit großer Zuneigung, nie entlarvend. Seine Vorstellungen von Chic und Eleganz teilte er überzeugend durch seine Modefotos mit.

Die Mannequins, mit denen wir arbeiteten, waren junge, große, schlanke, schöne Frauen. Selbstverständlich verkörperten sie auch, wie es nun mal die Aufgabe von Mannequins ist, Idealvorstellungen von Schönheit und Charme, vor allem aber wurden sie als Persönlichkeiten geschätzt, deren Temperament, Sensibilität und Stilgefühl die Wirkung der Fotos maßgeblich mitbestimmten. Unser Credo galt der Natürlichkeit: Kunstvolle Frisuren, maskenhafte Schminke, exaltierte Posen, überhaupt das Image der unnahbaren Lady – dies alles wurde ein für alle Mal abgeschafft. Die Fotomodelle waren meistens Schülerinnen, Studentinnen oder standen bereits im Berufsleben. Die Redakteure und Gestalter hatten sie auf der Straße, im Café, in der Universität oder im Theater entdeckt. Als Models arbeiteten sie oft nur nebenberuflich. Ihre Honorare entsprachen damals nicht einmal dem Durchschnittseinkommen eines Facharbeiters; pro Foto gab es 15 bis 20 Mark, für ein Titelfoto 50 Mark, für einen ganzen Fototag 100 Mark, jeweils abzüglich 20 Prozent Honorarsteuer. Deutlich besser konnte man dann in den achtziger Jahren auf Modenschautourneen verdienen – es gab Mannequins und Dressmen, die mehr Geld einnahmen als ein Chefarzt oder ein Hochschulprofessor.

In der »Sibylle« korrespondierten die Modefotos immer wieder mit den Porträts bekannter und unbekannter Frauen, auch älterer Frauen, die in den Kulturbeiträgen vorgestellt wurden und ein bemerkenswertes Selbstwertgefühl präsentierten. Ob Schauspielerin, Dichterin, Sängerin oder Malerin, Wissenschaftlerin, Ärztin oder Lehrerin, sie alle waren Orientierung und Vorbild für Frauen in der DDR. Diese Symbiose von Mode- und Porträtfotografie prägte die »Sibylle« über Jahrzehnte hinweg. So wurde die Zeitschrift ein Forum für ästhetisch anspruchsvolle, an der Wirklichkeit orientierte Fotografie, in dem die Fotografen ihre Vorstellungen von der Zeit, den Frauen und dem alltäglichen Leben formulieren konnten. Etwas Vergleichbares gab es weder in Ost noch in West.

Seit Mitte der siebziger Jahre bestimmten ambitionierte Frauen wie Sibylle Bergemann und Ute Mahler den fotografischen Stil der Zeitschrift. Eine ganz eigene Bildsprache entwickelten auch Wolfgang Wandelt, Peter Meißner, Rudolf Schäfer, Werner Mahler. Später kam der stets provokante Sven Marquardt dazu, schließlich Steffi Graenitz, die ihre erste Modeserie für das letzte Heft von »Sibylle« fotografierte, bevor die Zeitschrift 1995 eingestellt wurde.

In den siebziger und achtziger Jahren wurde die Modefotografie in ihren Sichtweisen nicht nur vielfältiger und differenzierter, auch ihre Ausrichtung wandelte sich allmählich. Mit der internationalen Anerkennung der DDR kamen auch mehr Informationen über internationale Trends über die Mauer, zudem sahen die Kulturfunktionäre nun auch die Modefotografie entspannter. Man vermutete nicht mehr hinter jedem ungewöhnlichen Motiv ein Komplott des Klassenfeindes und behinderte die Fotografen bei ihrer

Arbeit seltener durch ideologische Einsprüche. Das anfangs streng gesellschaftsbezogene Denken in der Modefotografie lockerte sich, und die Fotografen nutzten nun Mode und Mannequins als Mittel der Verständigung über Vergnügen, Ironie, Erotik, über Träume und Sehnsüchte.

Sibylle Bergemann machte sichtbar, was verborgen war. Auch in den Gesichtern von Frauen entdeckte sie das Besondere, Schöne, Unverwechselbare, Geheimnisvolle. Ihre Bilder lassen dem Betrachter viel Raum für Ergänzungen und Interpretationen. Sie stellte Impressionen von Modeinhalten dar. Ihre Fotos erscheinen mitunter skurril, romantisch, merkwürdig und erschließen sich dem Betrachter häufig erst im Verlauf einer geistigen Zwiesprache.

Ute Mahler sagte einmal in einem Interview: »Modedefotografie war für mich immer auch Porträtfotografie. Die Mode selbst hat mich nie so recht interessiert, die Gesichter, die Persönlichkeiten dafür um so mehr.« Dabei nutzte sie lustvoll die Inszenierung und wurde zur Regisseurin unter den Fotografen. Viele ihrer Bilder wirken wie Szenen aus Filmen. Ihre feine Darstellung der Erotik war damals unerreicht.

Auch die Fotos von Sibylle Bergemann und Ute Mahler stellen selbstsichere Frauen, Persönlichkeiten dar. Meist wirken die Abgebildeten nachdenklich und distanziert, selten fröhlich und unbeschwert. Sie sollten die Betrachterin nicht für die Mode vereinnahmen und sie zum Konsum verleiten, vielmehr diene die Modedefotografie in der DDR und besonders die der beiden Fotografinnen der Interpretation eines Lebensgefühls und demonstrierte mitunter Distanz bis hin zur Ablehnung staatlicher Vorgaben.

Rudolf Schäfer belebte Ende der siebziger Jahre die etwas schläfrig und belanglos wirkende Modefoto-

grafie durch eine gewisse Unbefangenheit und durch seinen unübertroffenen selbstsicheren Habitus. Schäfer, der Perfektionist, der mit ungewöhnlicher Lichtführung, merkwürdigen, geheimnisvoll anmutenden Bildmotiven und technischer Brillanz provozierte, arbeitete immer unter Hochspannung, bis ihn das Modemetier ab Mitte der achtziger Jahre nicht mehr interessierte. »Für mich bestand die größte Einschränkung in der Begrenztheit der Mittel«, erklärte Schäfer in einem Interview. »Im Rückblick wird vieles in der Modedefotografie der DDR dämonisiert und politisch ausgelegt. Heute kann auch keine Modepublikation ohne Taktik, Diplomatie und Rücksichtnahme auf Werbekunden und Geldgeber existieren.«

Wolfgang Wandelt machte jeden Fotoauftrag zu seiner ganz persönlichen Angelegenheit. Mode mußte bei ihm funktionieren. Er weigerte sich, nur Oberflächen oder Hüllen zu fotografieren. Im Atelier zu experimentieren, Ungewöhnliches zu gestalten, gewagte Anschnitte, markantes Licht, dynamische Bewegungen – dies alles war für ihn Herausforderung. Wandelt liebte die Inszenierung. Seine Aufnahmen, die wie Standfotos aus Filmen wirken, tragen mit ihren theatralischen Lichteffekten, aggressiven Posen und absurden Motiven seine unverwechselbare Handschrift.

Peter Meißner, umsichtig und verlässlich, verzichtete auf oberflächliche Effekte und große Gesten. Er beherrschte die Technik perfekt. Konzentriert und immer hervorragend organisiert setzte er seine Bildideen um. Die Serie »Bürokleider«, in kargen Behördenfluren mit einem selbstsicheren und femininen Mannequin aufgenommen, setzte Maßstäbe für die Darstellung alltäglicher Kultur. In einem Gespräch meinte er: »Ich habe fast zwanzig Jahre meine Ein-

drücke und Erlebnisse als Reporter in die Modedefotografie eingebracht. Ich denke, eine Form gefunden zu haben, die es den Leserinnen ermöglichte, sich mit der Mode zu identifizieren.«

Werner Mahler, versiert und technisch perfekt, hatte schon längere Zeit für »Sibylle« kulinarische Stillleben und Accessoires fotografiert, ehe er für die Modedefotografie gewonnen wurde. Seinen Fotos ist das Vergnügen, in dem Metier zu arbeiten, anzusehen. »Modedefotografie war für mich immer Spaß und Ausgleich zur alltäglichen Arbeit. Die Möglichkeit, einen Freiraum zu nutzen und neue Techniken zu erproben, und die entspannte Atmosphäre im Redaktionsteam machten den Reiz dieser Arbeit aus.« Die Herausforderung, trotz der begrenzten technischen Möglichkeiten immer wieder elegante Lösungen zu finden, hat er gern angenommen.

Steffi Graenitz, Absolventin der Kunsthochschule und Meisterschülerin für Fotografie bei Roger Melis, hatte schon bei ihrer Abschlußarbeit ihren ganz eigenwilligen Stil gefunden. Sie ließ sich nie nur auf die Modedefotografie festlegen. Alltagsreportagen und Porträts von Künstlerinnen gehörten schon zu ihren frühen Arbeiten. Ihr Diplom bekam sie unter anderem für eine Bildserie über ein Frauengefängnis. Zu ihrer Arbeit als Modedefotografin befragt, gab sie zu Protokoll: »Ich entdeckte bei der Modedefotografie ein Vergnügen an der Inszenierung und die Möglichkeit, eigene Bildvorstellungen umzusetzen. Modedefotografie wurde für mich zu einem Zusammenspiel von Erfindung und Vorgefundenem, von Vorgedachtem und von den Akteuren Eingebrachtem.«

In den sechziger Jahren fehlte der abgebildeten Mode noch weitgehend die materielle Basis. »Sibylle« informierte eher über Trends als über konkrete An-

gebotskollektionen. Es gab sie nicht, und die Leserinnen mußten sich meist selber helfen. Man unterstützte sie dabei mit Schnittmusterbögen. In der Textilindustrie herrschte das Diktat kurzfristiger, inkompetenter Ökonomen. Typisch für die landläufige DDR-Konfektion war Mode nach Plan, ohne daß man die Bedürfnisse, Wünsche und Ansprüche der Käufer bedachte. Was zählte, waren Mengen und Planvorgaben, nicht Qualität. Das Ergebnis dieser sozialistischen Planwirtschaft lag staubig in den Schaufenstern und türmte sich in Lagern. Das schürte den Unmut in der Bevölkerung. Man hatte Geld, aber es gab kaum etwas zu kaufen. Daher wurde 1970 noch unter der Ulbricht-Regierung »zur Versorgung der Bevölkerung mit Bekleidungserzeugnissen mit hohem Gebrauchswert und moderner Gestaltung im oberen Preisgenre« das Volkseigene Produktions- und Handelsunternehmen »Exquisit« gegründet.

Artur Winter, ehemals künstlerischer Leiter des Modeinstituts, wurde der erfolgreichste Modemanager der DDR. Er ging von der Position aus, wie sie auch die »Sibylle« vertrat, und wußte sie mit diplomatischem Geschick, gewinnenden Umgangsformen und einer fast rücksichtslosen Energie in die Praxis umzusetzen. Es herrschte Aufbruchsstimmung. Man stellte bei »Exquisit« die besten Gestalter des Landes ein. 1970 waren es fünf, 1989 dreißig. Und sie waren begeistert, an einem so ungewöhnlichen, zukunfts-trächtigen Modeprojekt mitwirken zu können. »Exquisit« hatte Sonderkonditionen. Dazu gehörten qualifizierte, durch sichtbare Erfolge motivierte Mitarbeiter, die es nicht störte, niedrigere Gehälter als ihre Kollegen vom Modeinstitut zu beziehen. Dafür gab es Devisen für den Import von Stoffen, Maschinen, ja selbst von Ladeneinrichtungen. Viele staatli-



che Normen wurden außer Kraft gesetzt. »Exquisit« war die Ausnahme von der realsozialistischen Moderegel.

Die Gestaltungskonzepte der »Exquisit«-Kollektionen entstanden im Team von Mode- und Textilgestaltern unter dem konsequenten Regime von Artur Winter. Aus heutiger Sicht erscheint es kaum vorstellbar, daß die unterschiedlichen kreativen Temperamente der Gestalter, ihre originellen Ideen, die klugen, durchdachten Konzepte und hervorragenden gestalterischen Leistungen bis weit in die achtziger Jahre hinein anonym blieben – sie gingen namenlos in sozialistischen Kollektiven unter.

Internationale Modeideen wurden nie ungefiltert übernommen, sondern auf ihre Verwendbarkeit für die meist berufstätigen Frauen der DDR geprüft, denn inzwischen waren mehr als 90 Prozent der Frauen im arbeitsfähigen Alter berufstätig. Mit anspruchsvollen Wertvorstellungen verzichtete man auf kurzlebige Gags und extravagante Einfälle. So erreichte »Exquisit« Mitte der achtziger Jahre mit etwa 300 Filialen einen Jahresumsatz von drei Milliarden Mark und deckte 30 Prozent des gesamten Bekleidungsangebots der DDR ab. Das »Exquisit«-Angebot prägte das gesamte Bekleidungsverhalten des Landes. Die Beiträge über die »Exquisit«-Trendkollektionen, die in »Sibylle« veröffentlicht wurden, gehörten zweifellos zu den Höhepunkten der Zeitschrift.

Bei einem Rückblick auf die Mode der DDR muß auch die Arbeit des Modeinstituts gewürdigt werden. 1952 gegründet, wurden hier Musterkollektionen entwickelt, die der Industrie als Anregung und Anleitung dienen und den Stil der gesamten Mode in der DDR prägen sollten. Unter welchen absurden Bedingungen gearbeitet werden mußte, welche unüberwindlichen

Schwierigkeiten die Planwirtschaft erzeugte, welche Hindernisse der Produktion einer modernen Bekleidung entgegenstanden, läßt sich erahnen, wenn man das Interview mit dem Direktor des Modeinstituts, Walter Kahl, liest, das 1974 in »Sibylle« erschien: »Die vom Modeinstitut vertretende Modelinie für das jeweilige Jahr und für die entsprechende Saison wird gemeinsam mit der Industrie und dem Handel erarbeitet. Die Generaldirektoren aller beteiligten Industriezweige bestätigen die vorliegenden Ergebnisse, und wir verteidigen sie vor dem Minister. Diese umfassenden Vorbereitungen auf die Modelinie sind dann Grundlage für eine für alle verbindliche Richtlinie. Das heißt, die Verbindlichkeit ist von allen Beteiligten beschlossen. Zu diesem Kreis der Fachexperten zählen neben Industrie und Handel an hervorragender Stelle die Vertreter des Amtes für Standardisierung, Messwesen und Warenprüfung sowie des Instituts für industrielle Formgestaltung.«

Auch wenn die Ideen und die Forschungsarbeit des Modeinstituts nicht in der zunehmend verkrusteten Bekleidungsindustrie wiederzuerkennen waren, entstanden hier ästhetische, intelligent konzipierte Kollektionen für Kinder, Jugendliche, Männer und Frauen, für unterschiedliche Zielgruppen, in differenzierten Gestaltungsrichtungen. Arbeitsbekleidung, Trikotagenkollektionen, Accessoires von der Tasche bis zum Hut, vom Schuh bis zum Schmuck gestaltete man in eigenen Ateliers. Den Gestaltern des Instituts standen eigene Werkstätten und eine hervorragend sortierte Fachbibliothek zur Verfügung. Sie konnten ohne jeglichen kommerziellen Druck gestalten und experimentieren. Allerdings standen ihnen ausschließlich landeseigene Technologien und Materialien zur Verfügung. Das Modeinstitut hatte schließ-

lich die Bekleidungs- und Textilindustrie anzuleiten, zu beraten und zu informieren. Doch neue Gestaltungsideen durchzusetzen, war unendlich schwierig. Im Räderwerk arbeitsteiliger Prozesse zwischen Produktidee, Produktion und Produktverwertung lagen oft mehr als zehn verschiedene Entscheidungsebenen, die einzeln und selbständig abrechneten. In der Mühsal solcher Auseinandersetzungen ging häufig die ursprüngliche Idee verloren, und manchem Gestalter, der für die Industrie arbeitete, kamen im Laufe der Zeit alle seine Ideale abhanden. Es gab unlösbare Widersprüche zwischen den Interessen der Betriebe, vernünftigen Gestaltungskonzeptionen für ihre Produkte und den Wünschen der Käufer. Tatsächlich maß die Bevölkerung aus Unkenntnis der staatlichen Zwänge des planwirtschaftlichen Wirtschaftssystems die Arbeit des Modeinstituts an den Produkten der DDR-Konfektionsindustrie, und die waren miserabel. Niemand konnte ahnen, daß unter diesen Verhältnissen die Kreativität der Gestalter und der produktive Fleiß der Modellnäherinnen und der Konstrukteure wirkungslos bleiben mußten.

Der dauernde Mangel an allem, was Spaß macht, die Erziehung zum Verzicht, die Verbote und Reglementierungen, die Forderung, mit fadenscheinigen Argumenten immer wieder Einsicht und Beschränkung abzuverlangen, erzeugte das Gegenteil, denn: »Keiner tut gern, was er darf, was verboten ist, macht uns gerade scharf«, wie es in Biermanns Lied so treffend heißt. So entlud sich der Mangel an Vergnügen, Genuß und Individualität in den achtziger Jahren in einer ungeheuren Produktivität der Laiengestalter. Die Lücke an unaufwendiger Kleidung wurde auf jedem Wochenmarkt gefüllt. Handgefärbte, selbst genähte, liebevoll bestickte, sorgfältig applizierte Klei-

der, Röcke, Blusen, Jacken waren eine Alternative zum tristen Angebot der staatlichen Handelsorganisation.

Modenschauen hatten einen ungeheuren Unterhaltungswert. Sie wurden zu gesellschaftlichen Höhepunkten bei festlichen Veranstaltungen in Kulturhäusern, Interhotels und bei Brigadefeiern. Modenschauen mit selbst produzierten, unverkäuflichen Unikaten sorgten für Vergnügen und Abwechslung im langweiligen grauen Alltag. Es formierten sich Modenschaugruppen, die das Land von Nord nach Süd und von Ost nach West mit ihren Modespektakeln durchzogen.

Etwas ganz Besonderes und Außergewöhnliches, das sich davon weit abhob, entstand mit der Gruppe CCD (chic, charmant und dauerhaft) und später mit Allerleirauh. Verkleiden war ein Partyspaß, ein Ausstieg aus dem Alltag. Wir trafen uns im Fontane-Schloß in Hoppenrade. Arno Fischer und Sibylle Bergemann hatten Räume restauriert und als Wochenenddomizil angemietet, sonst stand das Schloß wohl weitgehend leer. Hierher kamen Freunde und Bekannte, die Boheme von Berlin: Schauspieler, Dichter, Fotografen, Maler, Modedamen und Mannequins, um Party zu machen. Und unsere Kinder waren immer dabei. Es war nicht verwunderlich, daß sie als Jugendliche erst spaßhaft und schließlich professionell dem Verkleiden und der Mode als Camouflage frönten. »Die jungen Leute«, sagt Frieda von Wild, »wollten nicht provozieren, sondern ihr Ding machen, Spaß haben, angetrieben von einer Sucht nach Sinnlichkeit in dieser tristen, prüden Gesellschaft.« Es galt sich zu verbergen wie Allerleirauh in Grimms Märchen, aber auch zu parodieren und ironisieren, eine verrückte Show abzuziehen. Die Show mit den selbst genähten

oder zusammengetragenen Outfits lief erst ganz privat in großen Altbauwohnungen, später öffentlich für ein breites Publikum, das immer wieder von den wundersamen Inszenierungen und witzigen, unkonventionellen oder zauberhaften Kreationen gefesselt wurde.

Sven Marquardt war lange Zeit der jüngste unter den Modefotografen, ein Repräsentant der Punker, der kaum geduldeten Subkultur. Seine Fotografien bestanden aus Zitaten und Anspielungen, die die Sehnsucht nach persönlicher Freiheit und Selbstverwirklichung offenbarten und sich konsequent von den alten sozialistischen Lebensmustern lösten. Die Verweigerung und die Verletzlichkeit der ganz Jungen wurden hier auf anrührende Weise sichtbar. »Meine Fotos waren immer inszeniert«, sagte Marquardt in einem Interview, »auch die Porträts meiner Freunde, die den gleichen Spaß wie ich am Verkleiden und Verwandeln hatten. Ich wurde der Fotograf der avantgardistischen Modeszene.« Und die Moderedakteurinnen von »Sibylle« gewannen schon bald den jungen, unkonventionellen Fotografen für ihre Zeitschrift.

In kulturgeschichtlichen Betrachtungen spielt Modefotografie meistens keine Rolle. Sicher zu Unrecht. Wer die Abbilder der Schönheitsideale, der Sehnsüchte und geheimen Wünsche, aber auch den Einfluß der Fotografen und Gestalter entschlüsseln kann, entdeckt bislang Verborgenes, Unbekanntes und Vergessenes einer Alltagskultur. Mode wurde von Fotografen und Redakteuren in bester Absicht und mit hohem Anspruch vermittelt. Sie waren der Meinung, Mode im weitesten Sinne sei für alle individuellen Lebensbedürfnisse da, Mode sei ein Teil der Alltagskultur.

Für die Modefotografie gab es in der DDR andere Ausgangspositionen als im Westen Deutschlands, wo die Fotografen stets im Spannungsfeld von Kunst und Kommerz standen. In der DDR war es keine vor dingliche Aufgabe, den Absatz von Kollektionen zu fördern. In den sechziger Jahren sollte die Modefotografie vielmehr zu kultiviertem, menschlichem Verhalten anregen. Mitte der siebziger Jahre war die Zeit der Sendungsbewußten, der Weltverbesserer vorbei und Begriffe wie Individualität, Genuß, Spaß und Experiment bekamen in der DDR eine neue Bedeutung. Es ist bemerkenswert, daß trotz aller technischen Schwierigkeiten und mancher gesellschaftlichen Zwänge eine ästhetische, vielschichtige Modefotografie entstand, eine Modefotografie, die eigene Vorstellungen von Schönheit formulierte und Bilder von attraktiven, selbstbewußten Frauen zustande brachte.

Die Skala der fotografischen Ausdrucksformen umfaßte ein breites Spektrum. Die Fotografen konnten durchaus ihre individuellen Gestaltungswünsche ausleben. Reglementierungen und Beschränkungen sind nicht ohne weiteres zu erkennen. Mode schien den Regierenden zu unwichtig, war für sie zumindest in den späten siebziger und achtziger Jahren kein bevorzugtes Feld ideologischer Auseinandersetzungen mehr. Probleme gab es vor allem durch das parteihörige, übereifrige Verhalten vieler staatlicher Leiter und durch dogmatische Einsprüche der Parteisekretäre in Redaktionen und Modeunternehmen. Die Entwicklung einer eigenständigen, selbstbewußten und vielfältigen Sprache der Modefotografie in der DDR haben sie aber nicht verhindern können.

Die Modefotografie in der »Sibylle« wirkte auf den ersten Blick realistisch. Sie gab vor, das alltägliche Um-

feld abzubilden. Aber das täuschte. Die graue Wirklichkeit wurde nur allzu gern ausgeblendet. Man zeigte lieber eine harmonische Welt, sauber und freundlich, und eine Mode, die unter den Bedingungen des rauhen Alltags in der DDR kaum trag- und realisierbar war. Viele Beiträge der »Sibylle« dienten eher der Erbauung als dem praktischen Nutzen. Wie in westlichen Journalen vermittelte auch die Modefotografie in der DDR die Illusion, daß Träume erfüllbar wären, und auch die Leserinnen diesseits der Mauer nutzten gern die Möglichkeit, dem Alltag zu entfliehen und in schöne Bildwelten abzutauchen.

1995 wurde die Zeitschrift eingestellt. Damit endete die ostdeutsch geprägte Art und Weise, Mode zu fotografieren. »Sibylle« hatte zwar nach der Wende im westlichen Teil Deutschlands neue Leserinnen gefunden, Leserinnen, die begeistert waren von dem anspruchsvollen Konzept der Zeitschrift. Dafür waren ihr aber viele frühere Leserinnen untreu geworden. Allzu lange hatte man ihnen westliche Journale vorenthalten, so daß sie einen großen Nachholbedarf hatten und sich nun auf die jahrzehntelang vermißten Zeitschriften stürzten. Für sie hatte »Sibylle« ihren Zauber verloren.

Dorothea Melis