

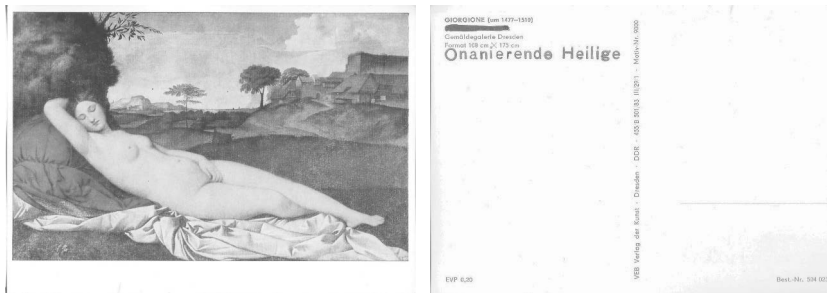
Eigenversuche

Körperlichkeit in der künstlerisch-aktivistischen Praxis Gabriele Stötzers

Luise Thieme

Anfang der 1980er Jahre erwarb Gabriele Stötzer¹ eine Postkarte mit dem Motiv der *Schlummernden Venus*², ein Gemälde mit der Darstellung der Göttin als nackte, schlafende Aktfigur. Sie übermalte auf der Rückseite der Postkarte den ursprünglichen Titel mit schwarzem Stift und stempelte als neuen Titel *Onanierende Heilige* darunter. Diese Überschreibung des Postkartenmotivs steht exemplarisch für die Entwicklung von selbstbestimmten Repräsentationsformen, die Stötzer in ihrer künstlerisch-aktivistischen Praxis verfolgte.

Abb. 1: Gabriele Stötzer, *Onanierende Heilige*, Vorder- und Rückseite, o.J.



- 1 Gabriele Stötzer wurde 1953 in Emleben, Thüringen geboren. 1973 nahm sie mit der Heirat den Namen Kachold an, unter dem sie ihre Texte veröffentlichte, ab 1989 veröffentlichte sie auch unter dem Namen Stötzer-Kachold, ab ca. 1992 als Stötzer. Die biografischen Angaben, wenn nicht anders angegeben, stammen aus Bestgen 2013.
- 2 Das Gemälde *Schlummernde Venus* von Giorgione und Tizian (1508-10) befindet sich in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/index/294844>

Im Ausgangsmotiv der *Schlummernden Venus* bilden der Schoß der nackten Göttin und ihre linke Hand, die auf diesem ruht, den optischen Mittelpunkt des Bildes. Stötzers Titel *Onanierende Heilige* bezieht sich auf die Ambivalenz, die sich in dieser Handgeste der Venus ausdrückt, welche einerseits als bedeckende und andererseits als sich selbst berührende Geste gelesen werden kann. Ihr neuer Titel lenkt den Fokus auf die künstlerische Verklärung des weiblichen Körpers als Symbol von passiver Schönheit, einer Darstellungstradition, die in der feministisch motivierten Kunst und Forschung als ein zentraler Schauplatz verhandelt wird:

»Frauen« sind insbesondere als mythologische und allegorische Gestalten und seit der Neuzeit vor allem in Aktdarstellungen unübersehbar präsent. Das Interesse kunsthistorischer Frauenforschung richtet sich daher zum einen auf den Widerspruch zwischen ihrer Repräsentanz im Bild und ihrer Abwesenheit in Öffentlichkeit und Politik.« (Schade/Wenk 2005, 165)

Im Anschluss an die Forderungen nach politischer Sichtbarkeit der Neuen Frauenbewegung, die sich um die 1970er Jahre entwickelten, wurden auch im Feld des Visuellen die Konstruktionsmechanismen von Weiblichkeit- und Körperbildern zunehmend analysiert (Brandes 2014, 133). Von weiblichen Künstschaffenden wurde vor allem die Arbeit mit dem eigenen, konkreten Körper genutzt, um den im Zitat beschriebenen Widerspruch in der Repräsentation zu thematisieren und alternative Bildentwürfe sichtbar zu machen. Im Anschluss an diese Kritik markiert Stötzers Überschreibung ein Tabu, denn die mythologische Figur der Venus repräsentiert nicht länger die Vorstellung von passiver Schönheit, sondern aktives körperliches und weibliches Begehren.

Dieser Artikel widmet sich der Bedeutung von Körperlichkeit in der Arbeitsweise Stötzers. Ich untersuche die Auseinandersetzung mit dem konkreten und eigenen Körper als eine emanzipatorische Möglichkeit der Selbstbestimmung, die Darstellungsweisen und Rezeptionsmuster aufbricht. Stötzers künstlerische Arbeiten analysiere ich im Hinblick auf eine Repräsentationskritik, die auf die Neuverhandlung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses in der Darstellung abzielt: Welcher Körper wird durch wen und auf welche Weise sichtbar gemacht sowie konstruiert? Welche Zuschreibungen und Festschreibungen erfolgen dabei?

Kritische Auseinandersetzungen verweisen auf das Unzureichende der Repräsentationsformen, die Identität als etwas Fixiertes und als scheinbar abgeschlossen abbilden. Sie öffnen ein Spannungsfeld zwischen diesen Momenten der Festschreibung sowie den Dimensionen des Unabgeschlossenen und Vielfältigen von Identität. Bei Stötzer finden sich diese Auseinandersetzungen konkret in ihren fotografischen Serien und Super-8-Filmen. Im Folgenden werden die fotografische Serie *Das Ei* (1982/83) als ein Beispiel für die gemeinsame Arbeitsweise mit anderen Frauen, die Fotoserien *Gesten* (1982) als Formen der Selbsterkundung und *Veitstanz/Feixtanz* (1988) als eine partizipative Filmarbeit mit mehreren Protagonist:innen

vorgestellt. Stötzers Vielzahl an Arbeiten, die sich dem Körper und dessen Zuschreibungen widmen, sowie ihre selbstreflexiven Texte der 1980er Jahre unterstreichen eine feministische Lesart. In der Form des Selbstporträts verhandelt sie auch den ›Bildstatus der Frau‹, der Darstellungstradition des weiblichen Körpers als Projektionsfläche auf der Leinwand (vgl. Eiblmayr 1993; Schade 1995). Ihre Arbeitsweise ist Ausdruck einer feministischen Praxis, die sich vor dem Hintergrund des staatlich propagierten Frauenleitbildes in der DDR entwickelte.

Die körperbetonte Arbeitsweise Stötzers ist eng mit ihren biografischen Erfahrungen verbunden. Im Zuge von Protesten gegen die politische Exmatrikulation eines Kommilitonen an der Pädagogischen Hochschule Erfurt, wurde sie in ihrem letzten Studienjahr vom Hochschulstudium ausgeschlossen. 1976 führte die Ausbürgerung des Liedermachers Wolf Biermann zu einer breiten Protestbewegung, in deren Zuge prominente Künstschaaffende die DDR verließen. Stötzer wurde aufgrund der Mitinitiiierung einer Unterschriftenliste zu einem Jahr Haft verurteilt und saß im Anschluss an die Untersuchungshaft sieben Monate im Frauengefängnis Hoheneck in Stollberg, Sachsen ein. Diese einschneidende Erfahrung bearbeitete sie zunächst literarisch. In der Textsammlung *Dabei sein & nicht schweigen* 1979/*Hoheneck* 1977 setzt sie sich mit dem Gegensatz zwischen der propagierten Mitgestaltung der Gesellschaft sowie der Erfahrung von Kriminalisierung und Ausgrenzung auseinander. Stötzer dokumentierte jedoch auch Momente von Solidarität zwischen den inhaftierten Frauen, die ihr »Bild von Frauen« erweiterten:

»[...] Auch wenn mein Vertrauen, das ich einst gehabt hatte, auch in die Frauen, weg war. Genauso wie mein Bild von Frauen. Es ist alles neu entstanden. [...] Ich war nicht mehr intellektuell. Es war ja nicht nur der Protest gegen die Männer, den ich damals begann – Frauen waren wichtig für mich. Ich hatte die Seele und die Leidenschaftlichkeit der Frau gesehen. Die Höhen und Tiefen – Schmerz, Sex, lesbische Liebe, das kannte ich vorher nicht. Sie sind neben Dir und unter Dir, Du wäschst Dich mit ihnen, Du lachst und weinst mit Frauen, siehst, wie sie sich schlagen. Alles, das Böse, was der Sozialismus in den Kapitalismus verlegt hatte, ist plötzlich direkt bei Dir. Und nicht nur bei den Männern, sondern auch im eigenen Geschlecht. [...]« (Schendel 2013, 76f.)

Nach der Haft entschied sie sich für den Ausstieg aus den vorgegebenen gesellschaftlichen Strukturen und für den Aktionsraum der Kunst: »Und dann habe ich auch kein Gramm mehr für die Idee investiert, nur noch in eine neue, eigenständige« (Schendel 2013, 76). Um dem Strafvorwurf des »asozialen Verhaltens«³ zu

3 Nach § 249 des StGB der DDR von 1968 konnten Personen durch den Vorwurf »asoziales Verhalten« unter anderem zu Zwangsarbeit und einer Freiheitsstrafe von bis zu zwei Jahren verurteilt werden, wenn sie keine anerkannte Arbeit vorwiesen.

entgehen, begann sie, selbst hergestellte Pullover und Wandbehänge zu verkaufen. Sie weitete ihre kreative Tätigkeit aus und fertigte Zeichnungen, Fotografien, Super-8-Filme, Kostüme und Keramik an. Fotografien fasste Stötzer zu Leporellos und Fotobüchern zusammen, die sie mit Texten und Illustrationen erweiterte und in selbst organisierten Ausstellungen zeigte. In diesen Tätigkeiten war Stötzer weiterhin mit den »zersetzenden Maßnahmen« der Staatssicherheit wie der Überwachung durch inoffizielle Mitarbeiter:innen konfrontiert (vgl. Broschüre des BStU 2014, o.S.). Dem gegenüber betonte sie in ihrer Arbeitsweise den politischen Wert des gemeinsamen Handelns. In Erfurt leitete sie den inoffiziellen Ausstellungsraum *Galerie im Flur* in einer Privatwohnung von 1980 bis zur erzwungenen Schließung im Jahr darauf, nahm an selbstorganisierten Zeichenzirkeln, Super-8-Filmfestivals und Lesungen in verschiedenen Städten der DDR teil. Anfang der 80er Jahre war sie an der Besetzung von zwei leerstehenden Häusern in Erfurt beteiligt, die als Holz-, Weberei- und Siebdruckwerkstatt sowie als Fotolabor genutzt wurden. Vor allem das fotografische und performative Erkunden der eigenen Erfahrungswelt sowie die gemeinschaftliche Arbeitspraxis, in der Stötzer immer wieder Bezüge zu anderen Frauen herstellte, wurden zu zentralen Elementen ihrer Arbeiten. Mitte der 80er Jahre gründete sie mit Freundinnen die Künstlerinnengruppe Erfurt, die sich später auch Exterra XX nannte. Die Mitglieder der Gruppe hatten keine akademische künstlerische Ausbildung absolviert, sie waren interessiert an der kreativen Arbeit im Kollektiv und realisierten bis in die 90er Jahre eine Vielzahl von Filmen und Performance-Auftritten (Stötzer 2009).

Stötzers Biografie macht feministische Arbeitsweisen sichtbar, die bisher kaum in den Narrativen zur DDR auftauchen. Im deutschsprachigen Raum entstanden erst 20 Jahre nach dem Ende der DDR punktuell Ausstellungen, die sich weiblichen Kunstschaaffenden widmeten, wie zum Beispiel *Und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR* von 2009 in Berlin oder *Entdeckt! Rebellische Künstlerinnen in der DDR*, die 2011 in Mannheim gezeigt wurde. Besonders hervorzuheben sind auch die zwei transnationalen Ausstellungs- und Forschungsprojekte *re.act.feminism*, ein mobiles Archiv, das von 2008 bis 2014 in sieben europäischen Ländern zu sehen war, sowie *Gender Check – Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, das 2009/2010 in Warschau und Wien gezeigt wurde. In der aktuellen Forschung zeichnet sich ein zunehmendes Interesse an der Kunstpraxis der Subkultur innerhalb der DDR ab, in deren Folge auch Perspektiven auf Gender verstärkt untersucht werden. Beispielhaft dafür steht das Performance-Stück *Diesen Mangel nehmen wir persönlich*, das vom Theaterkollektiv *Die Soziale Fiktion* 2019 entwickelt wurde. In diesem wird einleitend formuliert: »[...] da fehlt aber etwas, in den Büchern, den Museen, dem

Familienarchiv. [...] Welche Zukünfte sind verloren gegangen?«.⁴ Das Zitat verdeutlicht, dass mit dem Ende der DDR nicht nur Biografien unterbrochen wurden, sondern auch die damit verbundenen Visionen nicht weitergesponnen werden konnten. Das Stück nimmt diese Fäden auf, indem es Arbeiten von Stötzer re-inszeniert und mit historischen Quellen der DDR-Frauenbewegung verbindet. Dieser Bezug verdeutlicht, dass die Fragestellungen nach der Selbstbestimmung des eigenen Körpers, von Geschlecht und Identität, nichts von ihrer Aktualität eingebüßt haben.

1. Feministische Positionen in der DDR

»Also änderte sich Anfang der achtziger Jahre auch der Wahrheits- und Identifikationsbegriff in unserer Generation: Frauen definieren sich über sich selbst.« (Stötzer 1993, 137)

Stötzer analysiert in ihrem Text *Frauenszene und Frauen in der Szene* die DDR mit Fokus auf die Geschlechterverhältnisse als ein »männliche[s] System«, in dem Frauen als gesellschaftliche Gruppe nicht wahrgenommen wurden (ebd., 130). Sie beschreibt: »Frauen waren »statisch, erdig, ruhig, passiv«. Wollten sich Frauen nicht an diese Bilder halten, wurden sie für krank erklärt« (Stötzer 1993, 134). Die Akten, die die Staatssicherheit zu ihr anlegte und die Stötzer nach 1989 sichtete und in Texten verarbeitet, zeigen, wie ihre Beschäftigung mit Sexualität und Geschlecht pathologisiert wurde:

»G. Kachold [Gabriele Stötzer, L.T.] ist bisexuell und hat sehr große Kontaktschwierigkeiten auf sinnlicher Ebene. Es ist möglich, daß es eine Art Kompensation ist, sich schriftlich zu äußern.« »[...] vieles aus ihrer eigenen sexuellen Verklemmung wird bei G.K. politisiert und treibt sie sehr hektisch in solche Diskussionen. [...] [sic!] Eines ihrer Hauptthemen ist die unterdrückte Frau in der sozialistischen Gesellschaft.« (Stötzer 1993, 132, 133)

Solche psychologisierenden Ausdeutungen stellten für die Staatssicherheit die Grundlage dar, um beobachtete Personen zu beeinflussen und einzuschüchtern. Ihre Rhetorik schließt auch an historische Strategien der Marginalisierung an, mit denen Artikulationen weiblichen Begehrens, wie das Anliegen von Frauen ihre Sexualität selbst zu verhandeln, stigmatisiert wurden.⁵ Von staatlicher Seite

4 Siehe <http://sozialefiktion.org> – das Stück wurde im Rahmen der Ausstellung *Bewußtes Unvermögen. Das Archiv Gabriele Stötzer* in der Galerie für Zeitgenössische Kunst 2020 von Adele Dittrich Frydetski, Marten Flegel und Klara Lyssy aufgeführt.

5 Dem Problem der »Prekarität feministischer Kritik« widmet sich der gleichnamige Artikel von Andrea Maihofer von 2013.

wurde der Feminismus-Begriff als »kleinbürgerliche Separations-Problematik« (Mutscher 2009, 33) abgewertet und feministische Analysen als Nebenwiderspruch ausgelegt, was die Aufnahme der tatsächlichen Anliegen von Frauen, Lesben und Transgender verhinderte.

Im gesellschaftlichen Entwurf der DDR war das Prinzip der »Gleichberechtigung von Mann und Frau« ideologisch-historisch begründet. Im Anschluss an die Arbeiterbewegung sollte die Berufstätigkeit Frauen aus der Abhängigkeit gegenüber Männern befreien. Zugleich war die weibliche Arbeitskraft ökonomisch unverzichtbar für den Aufbau der geplanten sozialistischen Gesellschaftsordnung und wurde als Form politischer Teilhabe definiert, da nur die Stärkung des sozialistischen Staates die Gleichberechtigung der Geschlechter garantieren könne (Hampele-Ulrich 2000, 35f.). Diese politische Agenda hatte zur Folge, dass in der DDR wesentliche Forderungen rechtlich erfüllt wurden, die die westdeutsche Frauenbewegung noch einforderte: Bereits in der ersten Verfassung der DDR von 1949 in Artikel 7 wurde ein umfassender Gleichberechtigungsanspruch fixiert; ab den 50er Jahren wurden konkrete gesetzliche Grundlagen geschaffen, um zunächst den gleichwertigen Zugang zu Bildung und Berufen zu fördern; mit den 70er Jahren zielten die sozialpolitischen Maßnahmen auf die »Vereinbarkeit« von Berufstätigkeit und Mutterschaft ab (ebd., 36). Als wichtige Errungenschaft im internationalen Vergleich wurde 1972 der Schwangerschaftsabbruch als Fristenlösung ermöglicht. Die Frauenpolitik erhöhte die Möglichkeiten der Selbstständigkeit und prägte auf diese Weise das Verhältnis zwischen den Geschlechtern. Allerdings wurden darüber hinausreichende Themen wie Homosexualität, Gewalt in der Ehe sowie die Männerrolle nicht thematisiert und der familiäre-häusliche Bereich blieb hauptsächlich den Frauen zugeschrieben. Auch profitierten vor allem weiße Frauen von diesen Rechten.

Ungeachtet dieser Defizite galt offiziell das Ziel »[der] Gleichberechtigung der Frau [...] sowohl gesetzlich als auch im Leben als weitgehend verwirklicht«, wie Erich Honecker auf dem VIII. Parteitag der SED 1971 als Fortschritt gegenüber den kapitalistischen Ländern herausstellte (Bestgen 2012, 320). Feministische Anliegen wurden nur innerhalb des politisch vorgegebenen Gefüges zugelassen, wie durch die SED-nahe Organisation des Demokratischen Frauenbundes Deutschlands (Hampele-Ulrich 2000, 42). Konkrete Forderungen, wie sie zum Beispiel durch Einschreiben an die Partei formuliert waren, blieben oft ungehört. In dieser patriarchalen Vorstellung von Gleichberechtigung sollten die staatlichen Maßnahmen ein »frauenpolitisches Leitbild« formen, das sich über die Kontrolle der Sexualität, die Förderung von Mutterschaft und der heterosexuellen Norm sowie der Arbeitstätigkeit auszeichnete.

Auch im staatlich geförderten Kunstfeld entstanden überwiegend Arbeiten, die diese politischen Leitlinien abbildeten. In den Anfangsjahren der DDR sollte die Kunst in erster Linie das Ideal des sozialistischen Gesellschafts- und Menschen-

bildes im Bewusstsein verankern (Hessmann 2014, 242). Vor allem Männer wurden als »Helden des Aufbaus« bei intellektuellen und qualifizierten Tätigkeiten gezeigt, während Frauen häufig in passiven Rollen zu sehen waren. Zur Repräsentation von Weiblichkeit wurden sie vor allem in Verbindung mit traditionellen Idealbildern wie der künstlerischen Muse oder mit Schönheit, Lebensfreude und Mütterlichkeit assoziiert (Hessmann 2014, 243). Im Verlauf der 70er Jahre veränderten sich diese Repräsentationsformen und in der Malerei entstand mit dem »Problembild« auch eine Bildform, die die Gleichberechtigung kritisch beleuchtete, wie das bekannte Beispiel *Porträt nach Dienst* (1976) von Horst Sakulowski (Bestgen 2012, 320). Das Ölgemälde zeigt eine Ärztin, die vollkommen erschöpft in einem Sessel einschläft. Gegenüber dem proklamierten Engagement, das Erfüllung und Emanzipation durch die Arbeit versprach, vermittelt die Darstellung auch die damit einhergehende starke Belastung und die Vereinsamung der Frau (ebd.). Trotz dieses kritischen Anspruchs verbleibt die Darstellung im Symbolischen, da die Figur der Ärztin als Projektionsfläche für Fürsorge und Selbstaufgabe dient (Hessmann 2014, 243).

Die Diskrepanz zwischen den staatlichen Maßnahmen und den tatsächlichen Bedürfnissen wurden ab den 80er Jahren vermehrt von autonomen Frauengruppen, die sich in Privaträumen oder im Umfeld der evangelischen Kirche organisierten, sowie durch Schriftstellerinnen und Künstlerinnen aufgegriffen. Vor allem literarische Sichtweisen, unter anderem von Brigitte Reimann, Christa Wolf, Irmtraud Morgner und Maxie Wander, die mit dem weiblichen Blick Kritik an den bürokratischen sowie patriarchalen Machtverhältnissen übten, hatten einen großen Einfluss auf die nichtstaatlichen Frauengruppen (Nagelschmidt 2018). Eine erste Feminismus-Tagung wurde 1982 während der Evangelischen Akademie Berlin-Brandenburg mit dem Titel *Feminismus – Reizwort oder Programm* organisiert, in den kommenden Jahren fanden jährlich große Frauengruppentreffen im Kontext der Friedensbewegung statt (Hessmann 2014, 236). Diese vielfältigen Initiativen führten 1989 zur Gründung des Unabhängigen Frauenverbands als Organisation der autonomen Frauenbewegung in der DDR. Auch Stötzer begründete für den Raum Erfurt durch ihre künstlerischen Projekte sowie die Künstlerinnengruppe Erfurt einen wichtigen Anlaufpunkt für gemeinsame Aktionen von Frauen:

»Wir lernten, uns sozial frei zu bewegen, selbstständig Entscheidungen zu treffen, uns zu organisieren. Es ging um Lust und Gemeinschaftsgefühl. Wir verschoben das sozialistische Frauenbild grundlegend. ›Ich konnte öffentlich über meine Grenzen gehen und wurde durch die Gruppe geschützt. Das hinterließ ein großes Glücksgefühl, sagte eine aus unserer Gruppe und das fühlten alle.«

(Stötzer 2009, 3)

Die Künstlerinnengruppe nahm 1988 am evangelischen Kirchentag in Erfurt teil, der als Vernetzungstreffen für Frauen gestaltet wurde. Stötzer wurde 1989 bei der

Gruppe Frauen für Veränderungen aktiv und organisierte gemeinsam mit weiteren Personen aus diesem Umfeld die Besetzung der Staatssicherheitszentrale in Erfurt (Stötzer 2018, 4).

2. Körperlich-Sinnliches Erkunden

Stötzer wendete sich zunächst literarisch dem eigenen Körper zu. Die stark autobiografisch geprägten Texte entstanden ab Ende der 1970er Jahre im Anschluss an ihre Gefängnishaft und wurden von ihr unter dem Titel *Dabei sein & nicht schweigen 1979/Hoheneck 1977* zusammengefasst. Teile davon veröffentlichte sie in den inoffiziell publizierten Untergrundzeitschriften *UND* und *Mikado*. In den kurzen Prosatexten untersucht sie den Körper als Ort von Repressionserfahrung und beschreibt den Bezug zum eigenen Körper zunächst als eine Form der Entfremdung. Deutlich wird das beispielhaft in *der wecker hat geklungen* (1982), in dem die Bewegungen des Körpers im Alltag wie automatisiert erscheinen: »auf die arbeit bin ich gefahrn, durch den eingang hats mich gelaufen, eine treppe hoch, an die maschinn im großen saal« (Stötzer 1990, 7). In *bauchhöhlenschwangerschaft* (1982) schildert Stötzer die traumatische Erfahrung im Gefängnis durch die ohne ihr Wissen durchgeführte Operation aufgrund einer ärztlichen Fehldiagnose. Gegenüber der äußeren gewaltvollen Kontrolle im Gefängnis beschreibt sie ihren Körper jedoch auch als Rückzugsort:

»Eine bewußt gewollte Ignoranz umschloss mich. Sie trieb mich in eine Einsamkeit, in der ich mich in einem Übermaß mit mir selbst beschäftigte. Durch die dünn gewordene Schicht zwischen Haut und Knochen begann ich in Korrespondenz zu treten mit meiner inneren Anatomie.« (Stötzer 2005, 127)

Ihre Auseinandersetzungen gehen über die Darstellung körperlicher Erfahrung hinaus, die »Artikulation über den Körper« (Meusinger 1992, 367) wird vielmehr zu einer Möglichkeit, die eigene Sprachlosigkeit zu überwinden und zum Ausgangspunkt der Subjektbildung. Das Erkunden des körperlichen Erlebens setzte Stötzer in den bildkünstlerischen Gestaltungsmitteln fort. Anfang der 1980er Jahren begann sie, gemeinsam mit anderen Frauen, weibliche Archetypen und geschlechtsspezifische Rollenvorstellungen auszuloten, indem sie sich gegenseitig nackt und mit verschiedenen Requisiten fotografierten. Stötzer dokumentierte in tagebuchähnlichen, auf Schreibmaschine getippten Texten⁶ diese Arbeitsweise:

6 Die Texte sind teilweise datiert und mit Überschriften versehen. Auszüge wurden in der Ausstellung *Bewußtes Unvermögen – Das Archiv Gabriele Stötzer # 1* in der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig von März 2019 bis Juli 2019 gezeigt.

»ich fing einen tausch an mit den frauen, denen ich keine staatlich legalisierten papiere als fotografin oder künstlerin vorweisen konnte. ich wollte ihre leiber und konnte nichts bezahlen, mit dem leibnehmen konnte ich ihnen aber auch ihren leib zurückgeben, als erfahrung, als gefühl, als spüren, als grenzüberschreitung ihrer eigenen, nicht gestillten frage nach dem eigenen geschlecht. [...] es bedeutete mut, sich mir zu stellen, aber provozierte auch nach dem filmen eine besondere art von wärme oder glück, dem anderen in sich auf der spur gewesen zu sein.« (Stötzer 1996, 76)

Einerseits betont Stötzer den Modellstatus der Frauen, die sie fotografierte und mit deren »leibern« sie künstlerisch arbeiten wollte. Sie macht aber auch deutlich, dass ihr Ansatz ein erforschender ist, der auf einem gegenseitigen Vertrauensverhältnis zwischen allen Mitwirkenden und dem Austausch von dabei erlebten Gefühlen gründet. 1982 bis 1983 entsteht aus diesen fotografischen Serien Stötzers Fotobuch *Frauen miteinander*, das auch die Verbindung von Körper und Weiblichkeit thematisiert. Die darin enthaltene Bildserie *Das Ei* soll stellvertretend dafür betrachtet werden: Sie zeigt die Interaktion einer nackten Person – Gitti, die Stötzer für mehrere Fotoserien fotografierte – mit einem rohen, weißen Hühnerei.

In der Serie wird das Ei zunächst mittels der Handgeste der Kamera präsentiert. Daran anschließend wird Bild für Bild das Verhältnis von Ei und Körper spielerisch verhandelt: Das Ei wird auf verschiedene Weisen gehalten, es wird aufgeschlagen, es zerrinnt über dem Körper. Während die Positionierung des Eis zwischen den Beinen oder auf dem Unterleib die symbolische Verknüpfung mit Fruchtbarkeit und dem Akt der Abtreibung unterstreicht (Richter 2019, 233), erscheinen das balancierende Halten in der Achselhöhle oder in der Armbeuge wie Geschicklichkeitsaufgaben. Wenn das zerschlagene Ei schließlich über dem Körper zerläuft, werden Körper und Ei zu gestalterischen Materialien. Die Verbindung dieser beiden Elemente wird nicht festgeschrieben, sondern bleibt verhandelbar.

Die *Ei*-Serie verdeutlicht, dass Stötzers Auseinandersetzung mit dem Körper prozessual angelegt ist, da ausgehend von einer bestimmten Konstellation die sich daraus ergebenden Momente mit der fotografischen Kamera spielerisch erforscht werden. Stötzer stellt die Bedeutung des Unbewussten und die Offenheit ihres künstlerischen Vorgehens heraus: »Ich weiß genau, daß ich nicht fotografiere, indem ich etwas entdecke, dann weiterverfolge, verfestige, vervollständige, perfektioniere, formiere. Die direkte Fortsetzung interessiert mich nicht, nur die zufällige, fast unbewußte« (Stötzer 1983, o.S.). Ausgangspunkt für die körperlichen Erkundungen ist die Inszenierung des Körpers für die Kamera. Durch den weißen Hintergrund, den unbedeckten Körper sowie die wenigen und einfachen Requisiten ist der Aufnahmeraum formal reduziert und es entsteht ein bühnenhafter Eindruck. Die Interaktionen mit dem Ei geschehen dann explizit für das Kamera-Auge.

Abb. 2: Gabriele Stötzer, Das Ei, Teil des Fotobuchs: Frauen miteinander, 1982/83



Stötzers fotografische Arbeiten sind eng mit selbst gestalteten, subkulturellen Formen von Kunstproduktion und Öffentlichkeit verbunden. Sie nutzte ihre Fotografien um performative Arbeitsweisen einzufangen und diese als kleinformatige Arbeiten zu selbstorganisierten Ausstellungen und Treffen transportieren zu können. Abzüge verarbeitete sie auch zu Postkarten-Serien, die sie unter anderem als Einladungen verschickte. Die doppelte Bedeutung der Kamera als Aufzeichnungsmedium sowie als performatives Gegenüber verweist darüber hinaus darauf, dass die fotografischen Bilder nicht nur dazu dienten, die Performance zu bezeugen. Vielmehr zielte Stötzers Arbeitsweise auf das Herstellen von Bildern ab, um alternative Repräsentationsformen entwickeln zu können.

3. *Eigenversuch, Gesten*

Anfang der 1980er Jahre entstanden gemeinsam mit der befreundeten Künstlerin Cornelia Schleime in deren Dresdner Atelierraum gegenseitige Porträtfotografien.

Stötzer berichtet in einem kurzen Text, der mit *Eigenversuch* betitelt ist, wie sie selbst vor der Kamera agierte, während Schleime sie fotografierte:

Eigenversuch:

Weißer Raum, laute Musik, eine nackte Gestalt.

Dann schnelle Folgen von Körperberührung: Haut und Hände.

Es entstehen Formen, Flächen, Begrenzungen, Brüche, Räume.

Erst die Austastungsmöglichkeiten des Gesichts, dann der Körper:

Bewegungen, Krümmungen, Verstecke aufstöbern oder schaffen. Den Rücken betasten, wie weit man kommt, wie gelenkig man ist, wie sich Haut zusammenpressen lässt, wie sich Hände auf dem Körper überhaupt ansehen. Wie Hände den Körper auflösen, einteilen, abgrenzen, öffnen...

(Stötzer 1982, o.S.)

Stötzer beschreibt das intuitive Erkunden des eigenen, nackten Körpers mittels ihrer Hände; aus ersten Berührungen ergeben sich schrittweise weitere Bewegungen. Diese Momente sind spielerisch – es geht ihr um das »Aufstöbern von Verstecken« und um das Ausloten von Bewegungen. Aus den so entstandenen Fotografien stellte Stötzer die Fotoserien *Gesten* (1982), bestehend aus den *Gesichtsgesten* und den *Körpergesten*, zusammen. Der Begriff »Gesten« wird auch von Vilém Flusser als Möglichkeit des sinnlichen Erkundens beschrieben. Er kennzeichnet Gesten als spezifische Bewegungen des Körpers, für deren Ausführung es keine äußerliche, unmittelbar kausale Erklärung gibt, sie werden stattdessen zu Symbolen, die etwas darstellen (Flusser 1994, 10f.). Gesten sind nach Flusser mit einer »Innerlichkeit« (ebd., 220), das heißt mit einer Intention des Subjekts verknüpft. Besonders seine Beschreibung der »Geste des Machens« (ebd., 49) weist Parallelen zu Stötzers Selbstberührungen auf. Zentral ist für Flusser der Einsatz der Hände als eine sinnliche Möglichkeit des Denkens. Über die Hände vermittelt sich so die körperliche Dimension der Sprachfindung, da die Begriffe, die das menschliche Denken beschreiben, ihren Ursprung in den konkreten Bewegungen der Hände haben: »Die Wörter [...] um diese Bewegung unserer Hände zu beschreiben – »nehmen«, »greifen«, »begreifen«, »fassen«, »hervorbringen«, »erzeugen« – sind zu abstrakten Begriffen geworden, und wir vergessen oft, dass die Bedeutung dieser Begriffe von der konkreten Bewegung unserer Hände abstrahiert wurde« (Flusser 1994, 50).

Auch bei Stötzer wird diese Geste über die Hände, die sie ähnlich wie Erkundungswerkzeuge einsetzt, sichtbar. Sie schaffen als Selbstberührungen einen sinnlichen Zugang zu ihrer Körperoberfläche, werden zur Möglichkeit der Selbstwahrnehmung und Selbstbeschreibung. Stötzer kennzeichnet diesen Zugang mit topografischem Vokabular wie »einteilen« und »abgrenzen«, woraus sich »Formen, Flächen, Begrenzungen, Brüche, Räume« ergeben. In diesem Zusammenhang spricht sie nicht vom »Körper«, sondern von der »Haut«-Oberfläche als einem Terrain, das von ihr erkundet und neu bestimmt wird. Die Fotografien des »Eigenversuchs«

zeigen Formen der Berührung, die symbolisch gelesen werden können, wie das Verdecken der eigenen Brust oder der Vulva durch die Hände als ein Verweis auf die spezielle Konnotation dieser Körperregion und auf das damit verbundene Wissen um das Gefühl der Scham. Durch das intuitive Abtasten des eigenen Körpers ergeben sich jedoch auch Bilder von Berührungsformen, die die Hautoberfläche als dehnbare Material herausstellen, wie das Zusammenschieben der Brüste oder der Haut des Bauches. Der eigene Körper wird in Anlehnung an eine Landkarte haptisch und auch fotografisch neu erfasst, indem Stötzer die Frage danach formuliert, »wie sich Hände auf dem Körper überhaupt ansehen« (Stötzer 1982, o.S.).

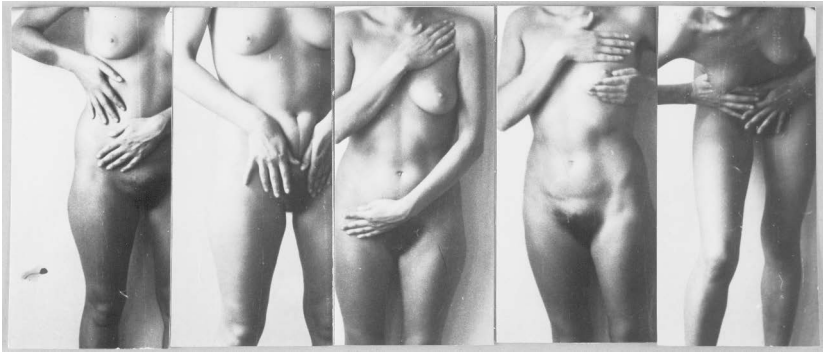
4. Der Körper als Material

Abb. 3: Gabriele Stötzer, *Gesichtsgesten*, 1982

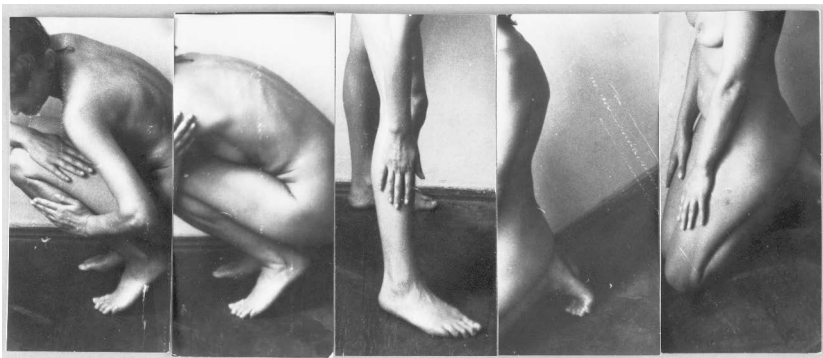


Die kleine Serie *Gesichtsgesten* besteht aus sieben in Reihe miteinander verklebten Fotografien, die jeweils auf die Größe einer Passfotografie zugeschnitten sind. Zu sehen sind Stötzers Kopf und ihre nackten Schultern bis kurz oberhalb der Brust. Sichtbar sind aber auch ihre Hände, mit denen sie auf verschiedene Weisen im Bildraum interagiert. Gegenüber der möglichen Lesart als repräsentatives Passbild entsteht so eine Reihe aus rätselhaften Berührungsmomenten. (Abb. 4)

Weitere Abzüge bilden die *Körpergesten*, zwei Reihen aus je fünf miteinander verbundenen Bildern, die in ihrem Zuschnitt die nackte Körperfigur fokussieren. In der ersten Reihe wurden die Fotografien so zugeschnitten, dass sie den Körper Stötzers als eine weibliche Torso-Figur zeigen. Während mit dem Fehlen des Kopfes im Bildformat der Körper als ein stummes und anonymes Bildobjekt erscheint, werden gleichzeitig, ähnlich der *Gesichtsgesten*, die Selbstberührungen mittels der Hände in den Fokus genommen. Diese Gesten des sich selbst Berührens ähneln dem Motiv der eingangs vorgestellten *Schlummernden Venus*, die in einer liegenden, anmutig-passiven Haltung gezeigt wird. Da sie schlafend den Blick nicht erwidern kann, wird sie zum Objekt der Betrachtung. Auch die zentrale Handgeste der Göttin fügt sich in diese Wirkung ein, indem sie mit der Erwartungshaltung der Betrachtenden spielt. Die Selbstberührungen Stötzers folgen auf den ersten Blick

Abb. 4: Gabriele Stötzer, *Körpergesten*, 1982

diesem Referenzrahmen: Im mittleren Bild umfassen beide Arme sanft den Oberkörper, im linken Bild werden mit dem Auflegen der Hände auf die Hüfte weiblich konnotierte Körperbereiche berührt und markiert. Andere Darstellungen von Berührungen irritieren jedoch diese Lesart. Das Zusammenschieben der Bauchhaut oder das Drücken des Unterleibs lassen den Körper als formbares Material sichtbar werden. Mit beiden Händen umfasst sie die Brust, wodurch diese nicht nur eindringlich betont, sondern auch geformt wird. Die Wahrnehmung des weiblichen Körpers als bloße Oberfläche für den betrachtenden Blick wird durch die körperliche Interaktion mittels der Hände aufgelöst.

Abb. 5: Gabriele Stötzer, *Körpergesten*, 1982

In der zweiten Gruppe der *Körpergesten* verschwinden die Referenzpunkte auf tradierte Bildgattungen wie die Porträtfotografie oder das Motiv des »weiblichen

Aktes«. Stötzer variierte den Bildausschnitt von Bild zu Bild, wodurch sich der Blick auf den Körper jedes Mal von neuem verschiebt. Beispielsweise erzeugen die zwei Bilder auf der rechten Seite durch den schrägen Verlauf der Bodenlinie den Eindruck, als würde der Körper nach links aus dem Bildraum rutschen und sich der Betrachtung entziehen. Die Grenzen des Bildes erscheinen nicht mehr als feste Setzung, die den Körper einrahmen und dadurch fixieren könnten. Auch die Bedeutung der vormals tätigen Hände als agierende Werkzeuge, um den Körper mittels Berührungen und Markierungen zu erkunden, wandelt sich. Im mittleren Bild ruht nun die rechte Hand an zentraler Stelle in der Bildmitte auf dem rechten Schienbein und wird selbst heraus- und ausgestellt. In ihrer Unversehrtheit bildet die Hand einen Kontrast zu den sie umgebenden Bildern, in denen die Körperfigur durch den Zuschchnitt fragmentiert wird.

Die Vorstellung von »Fragmentierung« erläutert Sigrid Schade als einen Eindruck, der entsteht, wenn im Bildrahmen abstrakte, aufgelöste oder fragmentarische Körper sichtbar werden, die nicht stellvertretend auf eine vorgestellte »Vollständigkeit« oder das »Ganze« verweisen, wie es unter anderem mit der Figur des *pars pro toto* geschieht (Schade 2006, 162). Bilder von »Ganzheit« erzeugen demnach die Illusion, Spiegelbild des betrachtenden Subjekts zu sein, während Formen von Fragmentierung als Verletzungen und Destruktion wahrgenommen werden (ebd.). Schade argumentiert dagegen, dass Bilder des aufgelösten oder fragmentierten Körpers das Potential eines Gegenentwurfs zu einem normativen Verständnis von Ästhetik beinhalten (ebd., 177).

Im Anschluss an diese Analyse kann die Darstellung in den *Körpergesten* repräsentationskritisch interpretiert werden. Der Körper wird nicht mehr als eine vollständige Körperfigur im Bildraum sichtbar, die der Vorstellung eines »unversehrten« Körperbildes entspricht. Er scheint sich dem betrachtenden Blick zu entziehen, da das Gesicht unkenntlich bleibt und seine hockende Haltung die frontale Ansicht verwehrt. Diese zweite Reihe der *Körpergesten* unterwandert den repräsentativen Anspruch der Fotografie, den Körper als Bild fixieren und so sichtbar machen zu können. Das Medium Fotografie wird vielmehr zu einem Hilfsmittel auf der Suche nach einem subjektiven Zugang zum Körper.

5. Veitstanz/Feixtanz

Zusammen mit 13 weiteren Protagonist:innen drehte Stötzer 1988 den Super-8-Film *Veitstanz/Feixtanz*. Stötzer bezieht sich in ihrem Titel auf das historische Phänomen des Veitstanzes, das im 15. Jahrhundert für eine Ansammlung von Menschen, die im öffentlichen Raum bis zur Bewusstlosigkeit tanzten, geprägt wurde. In Anlehnung daran entstand die Handlungsanweisung an Freund:innen und Bekannte, an einem selbstgewählten Ort eine Bewegung zu finden, um sich in dieser

selbst auszudrücken. Der Filmtitel *Feixtanz* verweist auch auf die Gefahr, sich durch die Hemmungslosigkeit der Bewegungen vor der Kamera der Lächerlichkeit preiszugeben und Verhaltensnormen zu missachten.

Der 25-minütige Film ist unterlegt mit gleichbleibenden Rausch- und Störgeräuschen, die an den Stimmen- und Verkehrsklang des Stadtraums erinnern, jedoch stark verfremdet sind und eine bedrückende Atmosphäre gegenüber den Filmszenen entwerfen. Die Kamera Stötzers begleitet die einzelnen Protagonst:innen bei ihren Bewegungen. Wir sehen eine Person einen Grashügel hinaufrennen, so schnell, dass die Kamera nicht folgen kann, und sich der Blick auf die umgebende Landschaft weitert. Die Person springt immer wieder in die Luft und scheint der Schwerkraft trotzen zu wollen. In einer weiteren Szene beginnt eine Person die Arme wild um sich zu werfen und gerät dabei ins Taumeln. Die Gesichter der Gefilmten offenbaren Freude, aber auch Versunkenheit, um mit geschlossenen Augen das Außen vergessen zu können. Eine Frau turnt auf einem Baugerüst vor dem Hintergrund der Erfurter Altstadt. Ihre Bewegungen am Gerüst sind grazil und kraftvoll, das Gesicht zeigt ihre tiefe Konzentration.

Abb. 6 und 7: Gabriele Stötzer, *Veitstanz/Feixtanz*, 1988



Es werden immer wieder Szenen von nackten Körperteilen eingespielt, die sich wiegen und einen eigenen Rhythmus erzeugen. Durch die mal weiten, mal engen Grenzen des Bildausschnitts oder mittels der Nahaufnahme einzelner Körperteile verstärkt die dynamische Kamera diese Bewegungsformen. Es ist ein empathischer Kamerablick, der sich von den Handlungen der Personen vor der Kamera leiten lässt und das Spannungsfeld des Körpers zwischen Momenten der Selbstbestimmung und deren Grenzen aufzeigt. Die spielerischen und spontanen Bewegungen verweisen auf das emanzipatorische Potential des körperlichen Ausdrucks und zugleich auch auf dessen Prekarität, wenn Bewegungen, die nicht der Norm entsprechen, Anlass für Repressionen und Ausgrenzungen werden können.

Im selben Jahr veröffentlichte Stötzer auch den Text *Über die frauengestaltung in super 8* in der Untergrundzeitschrift *Koma-Kino*.⁷ Dieser entstand anlässlich eines Filmfestivals an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden, das experimentelle Arbeiten unterschiedlicher Filmemacher:innen vorstellte, die den staatlich vorgegebenen inhaltlichen und ästhetischen Leitlinien nicht entsprachen.⁸ In ihrem Text setzt sich Stötzer kritisch mit der Darstellung von Frauenfiguren in den gezeigten Filmen auseinander:

die frau wird geschaut
 die frau ist da für den mann in ihrer passivform als hausfrau als
 wischfrau als wartefrau als erotisches anlockmittel als selten oder
 besser noch nie berührbares beschützbares fiktiv
 für frauen selbst wenig selbständige handlung
 (Stötzer 1988, o.S.)

Im Kontrast zu dieser Festschreibung auf tradierte und ›fiktive‹, realitätsferne Rollenbilder beschreibt Stötzer die vielschichtige Gestaltung der Männerfiguren:

die männer stellen sich dar in aller ihrer sinnlichen schönheit
 informationsmitteilung über haut muskeln händen zigaretten kinder-
 bildern dingen haaren pickeln augen münden bewegungen
 (ebd.)

Hier erscheint der konkrete Körper nicht nur als bloße Hülle, sondern wird in seiner Sinnlichkeit und in seiner Beziehung zur Umwelt sichtbar gemacht. Der Text verdeutlicht, dass das Nachdenken Stötzers über alternative Repräsentationsmöglichkeiten aus der Analyse der unterschiedlichen Darstellungsweisen von männlich und weiblich gelesenen Körpern entspringt. Ausgehend davon entwickelt sie ihre Darstellungsvision, »selbständige handlungen und originelle berührungspunkte auch außerhalb der gängigen bildwelt« (ebd.) entstehen lassen zu können.

Stötzers Arbeiten machen diese Suche nach alternativen Bezugspunkten sichtbar. Gegenüber gesellschaftlichen Leitbildern loten sie das Potential des sinnlich erfahrbaren Körpers aus – die Vielfalt des Körperlichen, dessen Erfahrungswelt und Unangepasstheit. Sie verweisen auf die Diskrepanz zwischen den Grenzen

7 Die Untergrundzeitschrift *Koma-Kino. Beiträge unabhängiger Filmemacher* wurde Ende der 1980er Jahre von Thomas Werner im Selbstverlag herausgegeben. Es handelte sich um graue Literatur, die nicht offiziell, sondern aus Beiträgen verschiedenen Personen in einer kleinen Auflage gebunden wurde. Die Zeitschrift bot eine Plattform für die Veröffentlichung ästhetischer Standpunkte der Super-8-Szene.

8 Von 1987 bis 1989 organisierte Claudia Reichardt (genannt Wanda) im FDJ-Studentenklub der Hochschule für Bildende Künste Dresden jährlich ein Super-8-Filmfestival.

bildlicher Repräsentation und dem körperlichen Selbstaussdruck, der sich immer wieder in Beziehung zu seiner Umgebung neu entwirft.

Bibliografie

- Bestgen, Ulrike: »Alter Adam« und »neue Eva«. Tradierte Rollenzuweisungen auf dem Prüfstand«, in: Karl-Siegbert Rehberg et al. (Hg.): *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen*, Ausstellungskatalog Neues Museum Weimar 19. Oktober 2012 bis 3. Februar 2013, Köln: Walter König 2012.
- Bestgen, Ulrike (Hg.): *Gabriele Stötzer. Schwingungskurve Leben*, Ausstellungskatalog Schillermuseum Weimar, 29. November 2013 bis 05. Januar 2014, Weimar: Klassikstiftung 2013.
- Brandes, Kerstin: *Fotografie und »Identität«. Visuelle Repräsentationspolitiken in künstlerischen Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre*, Bielefeld: transcript Verlag 2014.
- BStU/Jahn, Roland (Hg.): *»Eingeschränkte Freiheit«. Der Fall Gabriele Stötzer*, Berlin: BStU Bildungszentrum 2014.
- Flusser, Vilém: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt a.M.: Fischer-Taschen-Verlag 1994.
- Hampele-Ulrich, Anne: *Der Unabhängige Frauenverband. Ein frauenpolitisches Experiment im deutschen Vereinigungsprozeß*, Berlin: Berliner Debatte Wiss.-Verlag 2000.
- Hessmann, Susanne: »Künstlerische Gegenentwürfe zu weiblichen Geschlechtsnormativen in der DDR«, in: Elize Bisanz/Marlene Heidel (Hg.): *Bildgespenster. Künstlerische Archive aus der DDR und ihre Rolle heute*, Bielefeld: transcript Verlag 2014, 231-264.
- Maihofer, Andrea: »Virginia Woolf – Zur Prekarität feministischer Kritik«, in: Bettina Hünersdorf/Jutta Hartmann (Hg.): *Was ist und wozu betreiben wir Kritik in der Sozialen Arbeit? Disziplinäre und interdisziplinäre Diskurse*, Wiesbaden: Springer Verlag 2013, 281-301.
- Meusinger, Annette: »Verordnete Sprachlosigkeit und die Artikulation außerhalb des offiziellen Diskurses – »zügel los«-Texte von Gabriele Kachold«, in: Gerd Meyer/Gerhard Riege/Dieter Strützel (Hg.): *Lebensweise und gesellschaftlicher Umbruch in Ostdeutschland* (= Jenaer Reden und Schriften, Bd. 3), Erlangen: Palm und Enke Jena Universitäts Verlag 1992, 365-377.
- Mutscher, Gabriele: »Künstlerinnen aus der DDR. Annäherung und Distanz«, in: Angelika Richter/Bettina Knaup (Hg.): *Und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR*, Ausstellungskatalog Künstlerhaus Bethanien Berlin, 27. November – 20. Dezember 2009, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 2009, 33-38.
- Nagelschmidt, Ilse: »Berührungen zwischen den Autorinnen und der nichtstaatlichen Frauenbewegung in der DDR«, <https://www.digitales-deutsches-frauena>

- rchiv.de/themen/beruehrungen-zwischen-den-autorinnen-und-der-nichtstaa-
tlichen-frauenbewegung-der-ddr vom 13.09.2018.
- Richter, Angelika: *Das Gesetz der Szene. Genderkritik, Performance Art und zweite Öffent-
lichkeit in der späten DDR*, Bielefeld: transcript Verlag 2019.
- Schade, Sigrid: »Der Mythos des ›Ganzen Körpers‹«, in: Anja Zimmermann (Hg.):
Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin: Reimer Verlag 2006, 159-180.
- Schade, Sigrid/Wenk, Silke: »Strategien des ›Zu-Sehen-Gebens‹: Geschlechterpo-
sitionen in Kunst und Kunstgeschichte«, in: Hadumod Bußmann/Renate Hof
(Hg.): *Genus: Geschlechterforschung – Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissen-
schaften*, Stuttgart: Kröner Verlag 2005, 144-184.
- Schendel, Luise: »Ich habe die Kraft meiner Kunst in der nahen Begegnung mit
den Frauen erlangt«. Ein Interview mit Gabriele Stötzer«, in: Ulrike Bestgen
(Hg.): *Gabriele Stötzer. Schwingungskurve Leben*, Ausstellungskatalog Schillermu-
seum Weimar, 29. November 2013 bis 05. Januar 2014, Weimar: Klassikstiftung
2013, 75-80.
- Stötzer, Gabriele: »Dabei sein & nicht schweigen 1979/Hoheneck 1977«, in: Ul-
rike Bestgen (Hg.): *Gabriele Stötzer. Schwingungskurve Leben*, Ausstellungskata-
log Schillermuseum Weimar, 29. November 2013 bis 05. Januar 2014, Weimar:
Klassikstiftung 2013, 25.
- Stötzer, Gabriele: »Frauenträume ändern das Leben in der geschlossenen Gesell-
schaft. Die Erfurter Künstlerinnengruppe EXTERRA XX«, in: *Horch und Guck*
65 (2009), 28-32.
- Stötzer, Gabriele: *Für Angst blieb keine Zeit*, siehe: [https://www.bpb.de/geschichte/d-
eutsche-geschichte/stasi/261039/fuer-angst-blieb-keine-zeit](https://www.bpb.de/geschichte/d-
eutsche-geschichte/stasi/261039/fuer-angst-blieb-keine-zeit) vom 10.04.2008.
- Stötzer, Gabriele: *Ich bin die Frau von gestern*, Frankfurt a.M.: Büchergilde Gutenberg
2005.
- Stötzer, Gabriele: »Filmen mit Frauen«, in: Karin Fritzsche (Hg.): *Gegenbilder. Filmi-
sche Subversion in der DDR. 1976-1989*, Berlin: Janus Press 1996, 75-79.
- Stötzer, Gabriele: »Frauenszene und Frauen in der Szene«, in: Peter Böthig/Klaus
Michael (Hg.): *MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg*,
Leipzig: Reclam 1993, 129-137.
- Stötzer, Gabriele (Kachold, Gabriele): »bauchhöhlenschwangerschaft«, in: dies.: *zü-
gel los*, Frankfurt a.M.: Luchterhand-Literaturverlag 1990, 13-14.
- Stötzer, Gabriele (Kachold, Gabriele): »der wecker hat geklungen«, in: dies.: *zügel
los*, Frankfurt a.M.: Luchterhand-Literaturverlag 1990, 7-9.
- Stötzer, Gabriele (Kachold, Gabriele): *zügel los*, Frankfurt a.M.: Luchterhand-
Literaturverlag 1990.
- Stötzer, Gabriele (Kachold, Gabriele): »Über die frauengestaltung in super 8«, in:
Thomas Werner (Hg.): *Koma Kino. Beiträge unabhängiger Filmemacher*, Selbstver-
lag von Thomas Werner, 1988, o.S.

Stötzer, Gabriele: *Meine unlautere Art, Fotos zu machen*, 15.12.1983, o.S., Privatarchiv Gabriele Stötzer.

Stötzer, Gabriele: *Eigenversuch*, 1982, o.S., Privatarchiv Gabriele Stötzer.

Abbildungen

Abb. 1: Gabriele Stötzer: *Onanierende Heilige*, Vorder- und Rückseite, o.J., Karton, 10,5 x 14,5 cm, © Gabriele Stötzer/VG Bild-Kunst, Bonn 2021

Abb. 2: Gabriele Stötzer: *Das Ei*, 1982, mit Birgit Bronnert, Teil des Fotobuchs: *Frauen miteinander*, 12 s/w Fotografien je 14,5 x 10,5 cm auf Karton 50 x 50 cm, © Gabriele Stötzer/VG Bild-Kunst, Bonn 2021

Abb. 3: Gabriele Stötzer: *Gesichtsgesten*, 1982, Leporello aus 7 s/w Fotografien je 8,7 x 6,3 cm, Foto: Cornelia Schleime, © Gabriele Stötzer/VG Bild-Kunst, Bonn 2021

Abb. 4: Gabriele Stötzer: *Körpergesten* [1], 1982, Leporello aus 5 s/w Fotografien je 16 x 7,5 cm, Foto: Cornelia Schleime, © Gabriele Stötzer/VG Bild-Kunst, Bonn 2021

Abb. 5: Gabriele Stötzer: *Körpergesten* [2], 1982, Leporello aus 5 s/w Fotografien je 16 x 7,5 cm, Foto: Cornelia Schleime, © Gabriele Stötzer/VG Bild-Kunst, Bonn 2021

Abb. 6 und 7: Gabriele Stötzer: *Veitstanz/Feixtanz*, Filmstill, 1988, Super 8, 25 min, © Gabriele Stötzer/Archiv ex.orientelux (Claus Löser, Glashaus e.V. Berlin)

