



Der Katalog erscheint  
anlässlich der Ausstellung  
*Elfriede Stegemeyer/elde steeg.*  
*Fotografien 1932 – 1938 aus der*  
*Sammlung Gerd Sander*

Galerie Julian Sander, Köln  
13. April – 6. Juli 2024

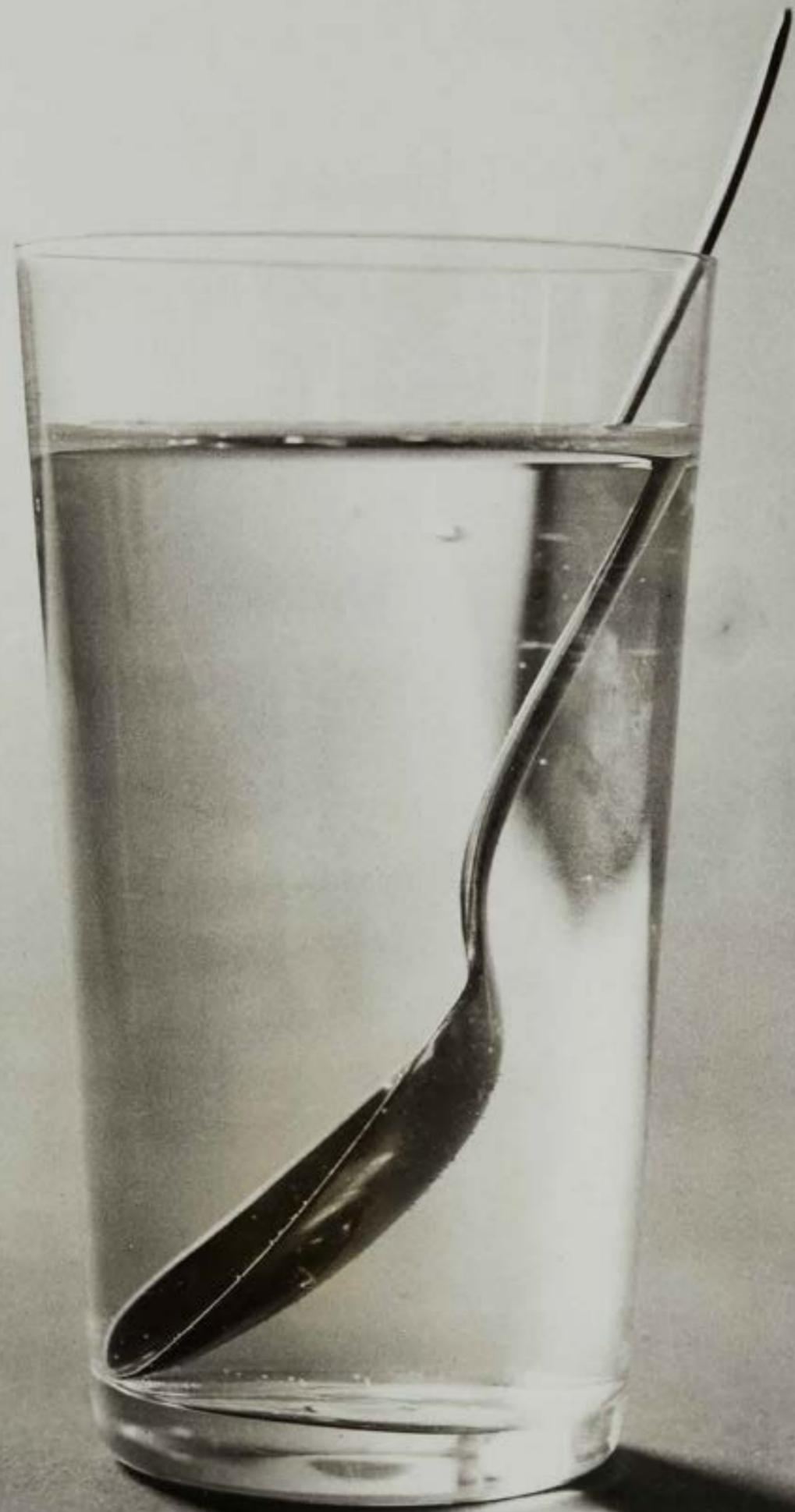
Sämtliche der im hinteren Teil des Katalogs  
publizierten Werke sowie die Fotografien  
von August Sander können käuflich  
erworben werden. Preise auf Anfrage.

The catalog is published  
on the occasion of the exhibition  
*Elfriede Stegemeyer/elde steeg.*  
*Photographs 1932 – 1938 from the*  
*Gerd Sander Collection*

Galerie Julian Sander, Cologne  
April 13 – June 6, 2024

All of the works published in the back of  
the catalogue as well as the photographs  
by August Sander are available for  
purchase. Prices on request.

friehel  
Galerie/Julian Sander  
stegemeyer  
Gerd Sander Collection / Part 2



## Elfriede Stegemeyer – Fotografien 1932 – 1938 aus der Sammlung Gerd Sander

Mit der Ausstellung *Elfriede Stegemeyer / elde steeg. Fotografien 1932 – 1938 aus der Sammlung Gerd Sander* setzt die Galerie Julian Sander ihre Ausstellungsreihe fort, deren Auftakt im letzten Frühjahr die Präsentation zum Werk des Fotografen Peter Keetman machte. Bezieht sich Keetmans ab den späten 1940er Jahren entstandenes Œuvre sehr deutlich auf die *Neue Fotografie* der Zwischenkriegsjahre, so ist Elfriede Stegemeyer (1908 – 1988) zu den – nicht wenigen weiblichen – Vertreterinnen eben jener fotografischen Avantgarde zu rechnen, die in den 1920er und 1930er Jahren tätig ist und die Fotografie des 20. Jahrhunderts nachhaltig prägt. Dass ihr Name heute auch in Fotofachkreisen weit weniger bekannt ist als der anderer »Neuer FotografInnen«, ist den damaligen politischen Verhältnissen geschuldet: Als die damals vierundzwanzigjährige Künstlerin im Jahr 1932, ein Jahr vor der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten, zu fotografieren beginnt, bleibt ihr kaum Zeit, um mit ihren experimentellen, vom Geist der Moderne getragenen Bildern an die Öffentlichkeit zu treten. Nach 1938 gibt sie die Fotografie bereits wieder auf, 1943 dann verliert sie bei einem Bombenangriff auf Berlin ihre sämtliche Habe, darunter fast ihr komplettes, bis dahin entstandenes künstlerisches Werk, ihre Negative und fototechnische Ausrüstung. In Ermangelung finanzieller Mittel knüpft sie nach dem Krieg nicht an ihr fotografisches Schaffen an, sondern konzentriert sich – nun unter dem Künstlernamen elde steeg – auf andere Medien – Malerei, Zeichnung, Graphik.<sup>1</sup> Selbst ihr späterer Ehemann Walter Schmidt erfährt erst in ihren letzten Lebensjahren von ihrer Tätigkeit als Fotografin, »als sie bei einem Besuch eines Kunsthistorikers aus einem überquellenden Schrank einen Karton herauszog, der vollgepackt war mit Fotos, z. T. zusammengeklebt durch Wasserschaden, z. T. noch gut erhalten.«<sup>2</sup>

Bei dem Kunsthistoriker, von dem hier die Rede ist, handelt es sich um Uli Bohnen, der Elfriede Stegemeyer 1976 im Zusammenhang mit seinen Recherchen zur Gruppe der Kölner Progressiven Künstler aufsucht.<sup>3</sup> Uli Bohnen ist es auch, der einige Jahre später Gerd Sander mit dem fotografischen Werk Stegemeyers bekannt macht.<sup>4</sup> Von Bohnen erwirbt der damals als Galerist in New York

rechts/right:  
Abb. 1 / ill. 1  
fotogramm, 1933

1) Zur Biographie Elfriede Stegemeyers siehe: Elfriede Stegemeyer. Fotografien, Ausst.kat. Kunsthalle Bremen/Stiftung Bauhaus Dessau, Ostfildern 1999.

2) Walther Schmidt, Nachwort, in: Verena Borgmann (Hg.), Elfriede Stegemeyer. Elde Steeg. Doppelleben einer Avantgardistin, Ausst.kat. Kunstsammlungen Böttcherstraße, Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen 2010, S. 56.

3) Siehe hierzu Andreas Sladky: elde steeg / Elfriede Stegemeyer: Forschende Künstlerin, Innsbruck 2020, S. 178.

4) In einem Brief an Uli Bohnen, datiert 24.12.1983, spricht Gerd Sander Uli Bohnen seinen Dank dafür aus. Gerd Sander Archiv, Köln.



Maren Klinge

## Elfriede Stegemeyer – Photographs 1932 – 1938 from the Gerd Sander Collection

With the exhibition *Elfriede Stegemeyer / elde steeg. Photographs 1932 – 1938 from the Gerd Sander Collection*, Galerie Julian Sander continues the series of exhibitions focused on the collection of Gerd Sander, which began last spring with a presentation of work by the photographer Peter Keetman. While Keetman's oeuvre from the late 1940s onwards clearly refers to the *New Photography* of the interwar years, Elfriede Stegemeyer (1908 – 1988) is one of – quite a few – female

tätige Sander 1983 ein umfangreiches Konvolut mit Abzügen der Künstlerin, im gleichen wie im folgenden Jahr präsentiert er ihre Fotografien – neben weiteren fotografischen Positionen der 1930er Jahre – in zwei Ausstellungen.<sup>5</sup> Ein Jahrzehnt später kann Sander der Sammlerin und Galeristin Kenda Bar-Gera in Köln eine weitere, umfangreiche Gruppe an Fotografien Stegemeyers abkaufen. Als die Kunsthalle Bremen im Jahr 1999 die erste museale Ausstellung des fotografischen Werkes der Künstlerin einrichtet, fungiert Gerd Sander neben Walther Schmidt als Hauptleihgeber.

Zu dem Zeitpunkt, als Elfriede Stegemeyer die Kamera als künstlerisches Medium für sich entdeckt, haben sich in Deutschland und anderswo beide Strömungen der *Neuen Fotografie*, das *Neue Sehen* und die *Neusachliche Fotografie*, bereits auf breiter Ebene etabliert, und so finden Gestaltungsmodi beider Richtungen Eingang auch in das Werk der noch jungen Künstlerin. Ausstellungen wie die vom Deutschen Werkbund ausgerichtete *Film und Foto* 1929 in Stuttgart oder die 1931 zunächst im Berliner Kunstgewerbemuseum, später in Köln eröffnete Ausstellung *fotomontage* wird die Künstlerin zur Kenntnis genommen haben, die 1932 von Berlin ins Rheinland zieht, um an den dortigen Kölner Werkschulen in der neu eingerichteten Klasse für Fotografie zu studieren.<sup>6</sup> Gleiches ist auch anzunehmen für die zentralen Publikationen zur *Neuen Fotografie*, die seit Mitte der Zwanziger Jahre erschienen sind, so die Bücher des Bauhaus-Meisters László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film* (1925) und *60 Fotos* (1930).<sup>7</sup> Tatsächlich liebäugelt Stegemeyer mit einem Studium am Dessauer Bauhaus, nach eigenen Angaben vor allem aufgrund ihres Interesses am Werk Herbert Bayers, dessen Fotomontagen sie beeindruckten, der die Hochschule jedoch bereits 1928 verlassen hat.<sup>8</sup> Entscheidet sie sich letztlich für die – eher technisch ausgerichtete – Ausbildung an den Kölner Werkschulen, so bedient sie sich hier von Beginn an sehr souverän und voller Einfallsreichtum der neuen fotografischen Sehweisen: Radikale Auf- und Untersichten, ein dynamischer, diagonaler Bildaufbau, starke Hell-Dunkel-Kontraste sowie bewusst eng gefasste Bildausschnitte, die die Struktur des Dargestellten betonen und diese zugleich in ein grafisch-abstrakt wirkendes Bildgefüge überführen, gehören zu ihrem Gestaltungsrepertoire. Stegemeyer experimentiert in der Dunkelkammer mit der kamerалosen Technik des Fotogramms, montiert und collagiert [Abbn. 1, 2].



5) Six artists... Elfriede Stegemeyer photographs 1932-1938, Sander Gallery, New York, 1983 und Photography in The Thirties... Sander Gallery, New York 1984.

6) Vgl. Andreas Sladky, Elde Steeg / Elde Schmidt-Steeg. Das Spätwerk, Bd. 1, Diplomarbeit, Universität Innsbruck, 2002, S. 28.

7) László Moholy-Nagy, Malerei Fotografie Film, München 1925; László Moholy-Nagy, 60 Fotos, Berlin 1930. Ebenfalls zu nennen ist in diesem Zusammenhang die Publikation von Werner Gräff, Es kommt der Neue Fotograf!, Berlin 1929.

8) Vgl. Franz-Xaver Schlegel, Elfriede Stegemeyer als Fotografin, in: wie Anm. 1, S. 21.

links/left:  
Abb. 2 / ill. 2  
Untitled, 1936

1) For the biography of Elfriede Stegemeyer, see: Elfriede Stegemeyer. Fotografien, exhib. cat. Kunsthalle Bremen / Stiftung Bauhaus Dessau, Ostfildern 1999.

2) Walther Schmidt, Nachwort, in: Verena Borgmann (ed.), Elfriede Stegemeyer. Elde Steeg. Doppelleben einer Avantgardistin, exhib. cat. Kunstsammlungen Böttcherstraße, Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen 2010, p. 56.

3) See Andreas Sladky: elde steeg / Elfriede Stegemeyer: Forschende Künstlerin, Innsbruck 2020, p. 178.

4) In a letter to Uli Bohnen, dated December 24, 1983, Gerd Sander expresses his thankfulness for this to Uli Bohnen. Gerd Sander Archive, Cologne.

5) Six artists... Elfriede Stegemeyer photographs 1932-1938, Sander Gallery, New York, 1983 and Photography in The Thirties... Sander Gallery, New York 1984.

6) Cf. Andreas Sladky, Elde Steeg / Elde Schmidt-Steeg. Das Spätwerk, vol. 1, diploma thesis, University of Innsbruck, 2002, p. 28.

7) László Moholy-Nagy, Malerei Fotografie Film, München 1925; László Moholy-Nagy, 60 Fotos, Berlin 1930. Also worth mentioning in this context is the publication by Werner Gräff, Es kommt der Neue Fotograf!, Berlin 1929.

representatives of the photographic avant-garde who is active in the 1920s and 1930s and has a lasting influence on 20th century photography. The fact that her name is far less well-known today than that of other “New Photographers”, even in photographic circles, is due to the political circumstances of the time: When the then twenty-four-year-old Stegemeyer begins taking photographs in 1932 it is one year before the National Socialists will be seizing power. She has little time to go public with her experimental images, which are inspired by the spirit of modernism. After 1938, she gives up photographing, and in 1943 she loses all of her possessions in a bombing raid on Berlin. Almost all her artistic work produced up to that point, is lost, as are her negatives and photographic equipment. Without the financial means, she does not continue her photographic work after the war, choosing to concentrate on other media – painting, drawing and graphic art, and starts working under the pseudonym *elde steeg*.<sup>1</sup> Even her future husband Walter Schmidt only finds out about her work as a photographer in the last years of her life, “when, during a visit from an art historian, she pulled a box out of an overflowing cupboard that was packed full of photos, some glued together due to water damage, some still in good condition.”<sup>2</sup>

The art historian referred to here is Uli Bohnen who visits Elfriede Stegemeyer in 1976 in connection with his research on the Cologne Progressive Artists group.<sup>3</sup> It is he who introduces Gerd Sander to Stegemeyer’s photographic work a few years later.<sup>4</sup> Sander, then working as a gallery owner in New York, acquires an extensive collection of Stegemeyer’s prints from Bohnen in 1983 and exhibits her photographic work – alongside other photographic positions from the 1930s – in two exhibitions in 1983 and 1984.<sup>5</sup> A decade later, Sander acquires another extensive group of Stegemeyer’s photographs from the collector and gallery owner Kenda Bar-Gera in Cologne. When the Kunsthalle Bremen organizes the first museum exhibition of the artist’s photographic work in 1999, Gerd Sander acts as one of the main loaners alongside Walther Schmidt.

By the time Elfriede Stegemeyer discovers the camera as an artistic medium for herself, both currents of *New Photography*, the *New Vision Photography* and *New Objective Photography* have already been established in Germany and elsewhere, and the ideas of these directions find their way into the work of the young artist. Exhibitions such as *Film und Foto*, organized by the Deutscher Werkbund in Stuttgart in 1929, or *fotomontage*, in 1931, initially at the Berlin Kunstgewerbemuseum and later in Cologne, will have been noticed by the artist, who moves from Berlin to the Rhineland in 1932 to study in the newly established photography department at the Cologne Werkschulen.<sup>6</sup> The same can also be assumed for the central publications on *New Photography* that have appeared since the mid-twenties, such as the books by Bauhaus master László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film* (1925) and *60 Fotos* (1930).<sup>7</sup> In fact, Stegemeyer flirts with studying at the Bauhaus in



Ihr Interesse an der Sichtbarmachung von Strukturen [Abb. 3], die in der *Neusachlichen Fotografie* häufig als bildbestimmendes kompositorisches Element zum Tragen kommen, ist indes nicht allein von der zeitgenössischen fotografischen Produktion inspiriert.<sup>9</sup> In Köln pflegten sie und ihr damaliger Lebensgefährte, der Künstler Otto Coenen, engsten Kontakt zur Gruppe Progressiver Künstler. Zu Stegemeyers Vorbildern gehören hier insbesondere Franz Seiwert und Otto Freundlich, deren reduzierte, an geometrischen Grundformen orientierte Bildsprache sie nachhaltig prägt. »meine arbeit sehe ich durchaus als fortführung der absichten von seiwert und freundlich. an den bildern von franz hat mich schon immer interessiert, wie waagerechte und senkrechte als ordnungsprinzipien auftauchen, als vermittler von gegensätzen, als vereinigung von mensch, natur und maschine [...]« notiert sie hierzu.<sup>10</sup>

Auch die künstlerische Praxis und theoretischen Äußerungen Raoul Hausmanns, mit dem Elfriede Stegemeyer im Jahr 1935 für kurze Zeit eine Beziehung eingeht, bleiben nicht ohne Einfluss auf ihre fotografische Arbeit.<sup>11</sup> So illustrieren ihre beiden Aufnahmen *stahlschwamm* [Abb. S. 62] und *apfelsine* [Abb. 4], in denen sie mit präzisiertem Blick die Oberflächenbeschaffenheit und plastische Erscheinung der Objekte und ihres jeweiligen Umraumes einfängt, sehr anschaulich das erkenntnistiftende Potential, das Hausmann dem Medium Fotografie zubilligt: »die sorgfältige wahl der gegensatzpaare, innere und äußere form, hell und dunkel, ist allein imstande die fotografie aus einer nachahmenden bestenfalls dokumentierenden technik zum gestaltenden ausdrucks mittel zu machen. [...] die einfachsten gegensätze dieser art sind strukturen, oberflächen wie rau oder glatt, blätter gegen sand usw. [...]«<sup>12</sup>. Mittels der Kamera arbeitet Stegemeyer die optischen und taktilen Charakteristika ihrer Motive heraus und übersetzt sie in spannungsreiche Kompositionen. Andreas Sladky betont den „erkenntnisorientierten Blick«, der Stegemeyer zu eigen ist und der die Grundlage ihres gesamten künstlerischen Wirkens bildet.<sup>13</sup>

9) Vgl. Uli Bohnen, Elfriede Stegemeyer und die Rheinischen Expressiven, in: wie Anm. 1, S. 29 – 34.

10) Zit. nach: ebd., S. 33.

11) Vgl. hierzu Christine Hopfengart, Elfriede Stegemeyer und Raoul Hausmann, in: wie Anm. 1, S. 35 – 39 sowie Andreas Sladky, wie Anm. 6, S. 44f.

12) Zit. nach: Andreas Sladky, wie Anm. 6, S. 44.

13) Ebd., S. 45.

links/left:  
Abb. 3 / ill. 3  
Untitled, 1932 – 1938

rechts/right:  
Abb. 4 / ill. 4  
apfelsine, 1933

Dessau, according to her own statements, mainly due to her interest in the work of Herbert Bayer, whose photomontages impress her, but who has already left Dessau in 1928.<sup>8</sup> When she finally decides on the more technically oriented training at the Cologne Werkschulen, she immediately makes use of the new photographic perspectives very confidently and imaginatively. Radical top and bottom views, dynamic, diagonal image compositions, strong contrasts of light and dark as well as deliberately narrow image cropping that emphasizes the structure of the subject and at the same time transforms it into a graphic-abstract image structure are characteristic of her work. Stegemeyer experiments in the darkroom with the camera-less technique of the photogram, montages and collages. [ill. 1, 2].

Stegemeyer's interest in the visualization of structures [ill. 3], which are often used as a compositional element in *New Objectivity Photography*, is, however, not only inspired by contemporary photographic production.<sup>9</sup> In Cologne, she and her partner at the time, the artist Otto Coenen, maintain close contact with the Cologne Progressive Artists group. Stegemeyer's role models include Franz Seiwert and Otto Freundlich in particular. Their reduced visual language based on basic geometric forms have a lasting influence on her work. "i see my work as a continuation of the intentions of seiwert and freundlich. i have always been interested in franz's paintings, how horizontal and vertical lines emerge as principles of order, as mediators of opposites, as a union of man, nature and machine [...]"<sup>10</sup> she notes.

The artistic practice and theoretical statements of Raoul Hausmann, with whom Elfriede Stegemeyer enters into a brief relationship in 1935, also influence her photographic work.<sup>11</sup> Her two photographs *stahlschwamm* [ill. p. 62] and *apfelsine* [ill. 4], in which she captures the surface texture and plastic appearance of the objects and their respective surroundings with a precise eye, illustrate very vividly the epistemological potential that Hausmann ascribes to the medium of photography: "the careful choice of pairs of opposites, inner and outer form, light and dark, is alone capable of transforming photography from an imitative, at best documentary technique into a formative means of expression. [...] the simplest contrasts of this kind are structures, surfaces such as rough or smooth, leaves against sand, etc."<sup>12</sup> Stegemeyer uses the camera to work out the optical and tactile characteristics of her motifs and translates them into contrasting compositions. Andreas Sladky emphasizes the "insight-oriented gaze" that is characteristic of Stegemeyer and forms the basis of her entire oeuvre.<sup>13</sup>

It is precisely this gaze that guides her in a project that the artist is planning in the 1930s: a photo book entitled *Schule des Sehens* (School of Seeing).<sup>14</sup> The project was never realized. The basis for this planned publication is a conceptually conceived series taken between 1934 and 1938 with various photographs of a single, simple object, a water glass [ill. pp. 50 – 55]. "it was intended as an optical textbook, with explanations based on an object. i found the thing very exciting

8) Cf. Franz-Xaver Schlegel, Elfriede Stegemeyer als Fotografin, in: as note 1, p. 21.

9) Cf. Uli Bohnen, Elfriede Stegemeyer und die Rheinischen Expressiven, in: as note 1, pp. 29 – 34.

10) Quoted from: ibid., p. 33.

11) Cf. Christine Hopfengart, Elfriede Stegemeyer und Raoul Hausmann, in: as note 1, pp. 35 – 39, as well as Andreas Sladky, as note 6, pp. 44f.

12) Quoted from: Andreas Sladky, ibid., p. 44.

13) Ibid., p. 45.

14) Cf. Christa Kühne, Elfriede Stegemeyer / Elde Steeg. Leben und Werk, in: as note 1, p. 13.

Eben dieser Blick ist es auch, der sie bei einem Projekt leitet, das die Künstlerin noch in den dreißiger Jahren plant, ohne es realisieren zu können: ein Fotoalbum mit dem Titel *Schule des Sehens*.<sup>14</sup> Als Grundlage dieser geplanten Publikation dient eine konzeptionell angelegte, zwischen 1934 und 1938 entstandene Serie mit verschiedenen Aufnahmen eines einzigen, schlichten Objektes, einem Wasserglas [Abbn. S. 50–55]. »und zwar war das als ein optisches lehrbuch gedacht, mit erklärungen dazu, und zwar anhand eines gegenstandes. Ich fand die sache sehr aufregend und anregend«, schreibt Stegemeyer einige Jahre nach dem Krieg in einem Brief an Hausmann.<sup>15</sup> Mit analytischem Blick nähert sich die Fotografin in dieser Serie ihrem Gegenstand aus unterschiedlichen Perspektiven, platziert ihn stehend oder liegend und auf unterschiedlichen Untergründen, spielt mit wechselnden Ausleuchtungen. Spürbar wird hier ihre Begeisterung für optische Phänomene wie Spiegelungen, Transparenz, Verzerrungen und Brechungen, für die Untersuchung räumlicher Konstellationen und linearer Gefüge, Form und Kontrast. Der Blick der Fotografin durch das Objektiv der Kamera verhilft hier einem einfachen, alltäglichen Gegenstand zu einer neuen, rein optischen Qualität, ermöglicht dem Betrachter ein *Neues Sehen*.

Plastisch nachvollziehen lässt sich anhand gleich mehrerer ihrer Werkgruppen, die sich im Nachlass Gerd Sanders erhalten haben, Elfriede Stegemeyers schrittweises gestalterisches Vorgehen beim Erstellen ihrer Collagen. In Gänze oder zerschnitten, finden ihre Abzüge – mitunter Jahre später – Eingang in ihre Fotocollagen und -montagen. Ihr fotografischer Fundus wird so zu einer Art Setzkasten, an dem sich die Künstlerin immer wieder bedient: Im Sommer 1933 entstehen während eines Sylt-Aufenthaltes Aufnahmen von Strand und Watt, in denen sich das stete Interesse der Künstlerin an der Sichtbarmachung von Strukturen zeigt [Abbn. 5 sowie Abb. S.66]. Im Jahr 1936 dann dient ihr jene Aufnahme, mit der sie die glitzernde Reflexion der Sonne im Wasser festgehalten hat, um 180 Grad gedreht und stark beschnitten, als Ausgangsmaterial für eine Fotocollage [Abb. 6]. In einer weiteren, fast identischen Collage [Abb. S.69] ergänzt sie die Komposition am unteren Rand noch um einen zusätzlichen »Baustein«, indem sie den schmalen Streifen einer vierten Aufnahme hinzufügt. Zuletzt reproduziert sie ihre originalen Collagen dann fotografisch. Die Annahme, dass es sich für Stegemeyer bei der in diesem Prozess entstehende *fotomontage* [Abb. S.68] nicht um Reproduktionen im dokumentarischen Sinne handelt, sondern vielmehr um eigenständige künstlerische Werke, wird durch die Tatsache untermauert, dass sie derlei Abzüge mitunter vergrößert, auf Unterlagekarton aufzieht und dort signiert.

In dem unbetitelten Portrait einer charmanten Dame mit Quallenhut [Abb. 7], findet in der unteren Bildhälfte jene Fotografie der wellenförmigen Sandstruktur nochmals Verwendung, die wir bereits aus den zwei oben genannten Collagen kennen. In diesem Fall belässt es die Künstlerin nicht dabei, dieses Foto um

links/left:  
Abb. 5 / ill. 5  
sylt, 1933

rechts/right:  
Abb. 6 / ill.6  
Untitled, 1936

14)  
Vgl. Christa Kühne, Elfriede Stegemeyer / Elde Steeg. Zu Leben und Werk, wie Anm. 1, S. 13.

15)  
Zit nach: wie Anm. 3, S. 105.



and stimulating,”<sup>15</sup> wrote Stegemeyer in a letter to Hausmann a few years after the war. In this series, the photographer approaches her subject from different perspectives with an analytical eye, placing it standing or lying down on different surfaces, playing with changing lighting. Her enthusiasm for optical phenomena such as reflections, transparency, distortions and refractions, for the investigation of spatial constellations and linear structures, form and contrast, is palpable here. The photographer’s gaze through the lens of the camera gives a simple, everyday object a new, purely visual quality, enabling the viewer to see in a new way.

Elfriede Stegemeyer’s step-by-step creative process in creating her collages can be vividly traced in several of her series that have been preserved in Gerd Sander’s estate. Her prints are – sometimes years later – incorporated into her photo collages and montages, either in their entirety or cut up. Her photographic collection thus becomes a kind of toolbox that she uses again and again: In the summer of 1933, during a stay on the island of Sylt, she takes pictures of the beach and mudflats, demonstrating her constant interest in visualizing structures [ill. 5 and p.66]. In 1936, the photograph in which she captured the glittering reflection of the sun in the water, rotated 180 degrees and heavily cropped, serves as the source

15)  
Quoted from: as note 3, p. 105.

eine weitere Aufnahme – die einer an den Strand gespülten Qualle mit auffälliger Zeichnung – zu kombinieren, sondern übermalt die Komposition zudem mit schwarzer Tusche, um sie dann abzulichten. Die in der Realität vorgefundenen, mit der Kamera fixierten Strukturen, Linien und Formen dienen hier als bildnerischer Ausgangspunkt für eine ebenso phantasievolle wie verspielte Bildgenese. Ganz selbstverständlich nutzt Stegemeyer die Fotografie, dokumentarisches Medium par excellence, als bildnerische Grundlage zur Darstellung



imaginierten Wesen und Szenarien. Die zeichnerische Intervention auf der Oberfläche des fotografischen Abzugs eröffnet dem Betrachter so allerlei, durchaus auch offene, Assoziationsräume. Eine weitere, am Strand von Sylt entstandene und später mit schwarzer Tusche fein überarbeitete Aufnahme [Abb. S.70] gemahnt zunächst entfernt an die archaischen Höhlenmalereien etwa in Lascaux, aber auch die Erinnerung an biblische Szenen wird durch das hier abgebildete Personal – die Mutter mit dem Kind, den Ochs – wachgerufen. Der Phantasie der Künstlerin – wie auch uns als Betrachtern – sind hier keine Grenzen gesetzt. Und so verschmilzt in einer weiteren Fotomontage aufgrund ihrer ähnlichen Oberflächenerscheinungen ein Feigenkaktus mit rauen Felsen harmonisch zu einer biomorphen Form, einem surreal anmutenden Giganten, der mit großen Schritten über das Wasser zu eilen scheint [Abb. 8]. Erinnerung sei an dieser Stelle an Stegemeyers Freundschaft zu Raoul Ubac, einem der Protagonisten der surrealistischen Fotografie der 1930er Jahre, der in der Klasse für Fotografie an den Kölner Werkschulen ihr einziger Kommilitone ist und dem sie bis zu ihrem Lebensende eng verbunden bleibt.<sup>16</sup> »Gleich einem trockenen Schwamm«, so formuliert es Andreas Sladky, hat Elfriede Stegemeyer »die wesentlichen Positionen der bildenden Kunst der Zeit aufgenommen.«<sup>17</sup>

Ein Blick in die umfangreiche Sammlung Gerd Sanders offenbart noch eine weitere mögliche Inspirationsquelle Elfriede Stegemeyers. Im Umkreis der Kölner Progressiven ist sie nicht die Einzige, die mit der Kamera arbeitet, ebenso wie sie ist auch der Kölner Fotograf August Sander eng mit der Gruppe verbunden,

links/left:  
Abb. 7 / ill. 7  
Untitled, 1936

rechts/right:  
Abb. 8 / ill. 8  
Untitled, 1936

<sup>16</sup>) Vgl. Andreas Sladky, wie Anm. 6, S. 46.

<sup>17</sup>) Ebd., S. 71.



Abb. 9 / ill. 9  
August Sander,  
Auge eines  
achtzehnjährigen  
Mannes, 1925/26

artistic work, is underpinned by the fact that she sometimes enlarges such montages, mounts them on cardboard and signs them there.

In the untitled portrait of a charming lady with a jellyfish hat [ill. 7], the photograph of the undulating sand structure, which we already know from the two collages mentioned above, is used again in the lower half of the picture. In this case, the artist does not simply combine this photograph with another shot – that of a jellyfish with a striking pattern washed up on the beach – but also draws over the composition with black ink before photographing it. The structures, lines and forms found in reality and captured by the camera serve here as inspiration for an image genesis that is as imaginative as it is playful. Stegemeyer quite naturally uses photography, a documentary medium par excellence, as a starting point for depicting imagined beings and scenarios. The graphic intervention on the surface of the photographic print thus opens up all sorts of associative spaces for the viewer. Another photograph, taken on the beach of Sylt and later finely reworked with black ink [ill. p. 70], is initially reminiscent of the archaic cave paintings in Lascaux, for example, but the figures depicted here – the mother with the child, the ox – also evoke memories of biblical scenes. There are no limits here to the ingenuity and imagination for the artist – or for us as viewers. In another photomontage, a prickly pear cactus merges harmoniously with rough rocks to form a biomorphic shape, a surreal-looking giant that seems to be hurrying across the water with long strides [ill. 8]. At this point, we must remember Stegemeyer's friendship with Raoul Ubac, one of the protagonists of surrealist photography in the 1930s, who was her only fellow student in the photography class at the Cologne Werkschulen and with whom she remained closely associated until the end of her life.<sup>16</sup> "Like a dry sponge", as Andreas Sladky puts it, Elfriede Stegemeyer "absorbed the essential positions of the visual arts of the time."<sup>17</sup>

material for a photo collage [ill. 6]. In another, almost identical collage [ill. p. 69], she adds an additional "building block" to the composition at the bottom edge by adding the narrow strip of a fourth photograph. In a further step, she then reproduces the original collages photographically. The assumption that for Stegemeyer a *fotomontage* [ill. p. 68] created in this process is not a repro in the documentary sense, but rather an independent

er portraitiert ihre Mitglieder und reproduziert ihre Werke. Zwar existieren heute keinerlei schriftliche Belege bzw. Äußerungen von Seiten Stegemeyers darüber, dass sie und der deutlich ältere Sander in näherem Kontakt stehen.<sup>18</sup> Da sie sich in denselben Kreisen bewegen und sich des gleichen Mediums bedienen, liegt jedoch die Vermutung nahe, dass sie



einander begegnen. Sicher ist, dass Stegemeyer ein Exemplar von Sanders 1929 publiziertem Buch *Antlitz der Zeit*<sup>19</sup> besitzt, mit seinem Werk wird sie darüber hinaus durch ihre Lektüre von *a bis z*, dem Organ der Progressiven Künstler, vertraut gewesen sein. Verbindet sich der Name August Sander vor allem mit seinem epochalen Portraitwerk *Menschen des 20. Jahrhunderts*, so ist mit Blick auf Stegemeyer eine seiner heute weit weniger bekannten Serien von Interesse. In seinen *Studien, der Mensch* beschäftigt sich Sander seit Mitte der Zwanziger Jahre mit der Darstellung einzelner Partien des menschlichen Körpers, setzt Ohren, Augen, Hände aus nächster Distanz ins Bild [Abb. 9, 10]. Vergleichbare Darstellungen des in der Großaufnahme fragmentarisch dargestellten menschlichen Körpers finden sich zwar auch im Werk anderer zeitgenössischer Fotografen, sie gehören zu einem beliebten Motiv der *Neuen Fotografie*.<sup>20</sup> Die bis ins Detail gehende Ähnlichkeit zwischen der Aufnahme einer Hand von August Sander und Stegemeyers Fotografie *ottos hand* [Abb. 11] – Zeigegestus, neutraler Hintergrund, der am seitlichen bzw. unteren Bildrand knapp sichtbar werdende Ärmel – legen allerdings den Schluss nahe, dass es August Sanders Serie ist, die Stegemeyer hier als Vorbild dient.<sup>21</sup>

Ob es unter anderem dieser Berührungspunkt mit dem Werk seines Großvaters August ist, der Gerd Sander dazu veranlasst, das fotografische Œuvre Elfriede Stegemeyers in den frühen 1980er Jahren auszustellen und sie damit erstmals einem größeren Publikum bekannt zu machen, lässt sich heute nicht mehr klären. Schnell erkannt hat er die visuelle wie inhaltliche Stringenz, die ihrer Arbeit zugrunde liegt, sowie die große Experimentierfreude und Neugierde der jungen Künstlerin, die, obgleich sichtlich beeinflusst von der fotografischen und künstlerischen Avantgarde ihrer Zeit, innerhalb weniger Jahre ein ebenso vielseitiges wie eigenständiges Werk schafft.

**Abb. 10 / ill. 10**  
**August Sander,**  
**Hand, 1925**

18) Ich danke Andreas Sladky für seine hilfreichen Auskünfte.

19) August Sander, *Antlitz der Zeit*. 60 Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts, München 1929.

20) Vgl. etwa Max Burchartz, *Lotte (Auge)*, 1928, Albert Renger-Patzsch, *Töpferhände*, 1925 oder die *Handgesten Reihe* von Kurt Kranz, die 1930/31 am Dessauer Bauhaus entsteht.

21) Sanders bis heute vergleichsweise wenig bekannte *Studie, der Mensch* dürfte damals in Kölner Künstlerkreisen ein Begriff gewesen sein. Äußerungen Gerd Sanders zufolge fanden sich etwa im Nachlass Anton Räderscheidts Vintage-Abzüge aus dieser Serie. Einzelne Aufnahmen integriert August Sander zudem in Werbetafeln, die er bis 1933 in seinem Schaufenster auf der Dürener Straße ausstellt (posthume Nachbildungen haben sich im Nachlass Gerd Sanders erhalten).

**Abb. 11 / ill. 11**  
**ottos hand, 1933**

16) Cf. Andreas Sladky, as note 6, p. 46.

17) Ibid, p. 71.

18) I would like to thank Andreas Sladky for his helpful advice.

19) August Sander, *Antlitz der Zeit*. 60 Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts, Munich 1929.

20) See, for example, Max Burchartz, *Lotte (Auge)*, 1928, Albert Renger-Patzsch, *Töpferhände*, 1925 or the *Handgesten* series by Kurt Kranz, which he created at the Dessau Bauhaus in 1930/31.

21) Sander's series, which is still comparatively little known today, is likely to have been known by Cologne artists at the time. According to Gerd Sander, vintage prints from *Studien, der Mensch* were found, for example, in Anton Räderscheidt's estate. August Sander also integrated some pictures of this series into advertising boards, which he exhibited in his studio window on Dürener Straße until 1933 (posthumous reproductions have been preserved in Gerd Sander's estate).

A look at Gerd Sander's collection reveals yet another possible source of inspiration for Elfriede Stegemeyer. She is not the only one in the circle of Cologne Progressives to work with a camera; like her, the Cologne photographer August Sander is also closely associated with the group, taking portraits of its members and reproducing their works. Today, there is no written evidence or statement from Stegemeyer that she and the much older Sander are in close contact.<sup>18</sup> However, as they move in the same circles and use the same medium, it is reasonable to assume that they meet. It is also certain that Stegemeyer owns a copy of Sander's book *Antlitz der Zeit*<sup>19</sup>, published in 1929, and she also must be familiar with his work through her reading of *a bis z*, the journal of the Progressive Artists. While the name August Sander is primarily associated with his epochal portrait work *Menschen des 20. Jahrhunderts*, one of his series that is far less well-known today, is of interest in the context with Stegemeyer: In his *Studien, der Mensch*, started in the mid 1920's, Sander is concerned with the depiction of individual parts of the human body, photographing ears, eyes and hands at close range [ill. 9, 10]. Comparable depictions of the fragmented human body in close-ups can also be found in the work of other contemporary photographers, they are indeed a popular motif of the *New Photography*.<sup>20</sup> However, the similarity in every detail between the photograph of a hand by August Sander and Stegemeyer's photograph *ottos hand* [ill. 11] – pointing gesture, neutral background, the sleeve just visible at the side or lower edge of the picture – suggest that it is August Sander's series that serves as Stegemeyer's model here.<sup>21</sup>

Whether it is also this point of contact with the work of his grandfather August that prompts Gerd Sander to exhibit Elfriede Stegemeyer's photographic Œuvre in the early 1980s and thus make her known to a wider public for the first time can no longer be clarified today. He immediately recognizes the visual and thematic stringency underlying her work, as well as the great joy of experimentation and curiosity of the young artist, who, although visibly influenced by the photographic and artistic avant-garde of her time, creates a versatile and independent Œuvre within only a few years.



# Elfriede Stegemeyer/elde steeg – Ein Nachdenken über Lebenszusammenhänge in Bildern

Elfriede Stegemeyer/elde steeg bekennt in ihrem letzten Lebensjahrzehnt, »ich stehe zu sehr hinter meiner arbeit, als dass ich sie einordnen könnte, aber wenn ich darüber nachgrüble, würde ich sie bei »naturliebe« einordnen, weil ich das lebendige in gefahr sehe. und irgendwo meine ich, dass ich durch meine arbeit dem kern der dinge näher gekommen bin. ich lasse mein »ding« möglichst von selber wachsen, was ich dazu tue ist beobachten, untersuchen, einkreisen, verbinden – auch auf die gefahr von fehlschlüssen. wenn wir uns nicht selbst riskieren, gewinnen wir das lebendige nicht.«<sup>1</sup>

## Wenn – Dann, Versuch einer Inszenierung von steegs Kunst

Wenn wir heute über die Aussage dieser Sätze »nachgrübeln«, dann finden wir sowohl in den Diskursen über Kunst und Wissenschaft der 1930er Jahre, also der Zeit in der elde steeg ihre prägendsten künstlerischen Einflüsse erfuhr, als auch in den Diskursen unserer Gegenwart Belege, die ihre »untersuchende« Kunst in ihrer zeitlosen Aktualität erhellen.

Zum einen sind es die Fachartikel und -Beiträge von Künstlern wie Franz Wilhelm Seiwert oder Raoul Hausmann in *a bis z*, dem Organ der Kölner Progressiven, zu denen Elfriede Stegemeyer/elde steeg als Künstlerin gerechnet wird,<sup>2</sup> zum anderen die in unserer Jetztzeit aktuellen Ergebnisse soziologischer und kunsttheoretischer Forschung, am Beispiel von Michaela Ott.<sup>3</sup> Sie stellt in ihren Untersuchungen grundlegende Erkenntnisse auf dem Weg zu einer »Weltgesellschaft« zur Diskussion, ähnlich der, die in der Zeit der ausgehenden Weimarer Republik im 20. Jahrhundert mit ihren divergierenden Gesellschaftsentwürfen von den Kölner Progressiven KünstlerInnen in Wort und Bild als Kampf für eine »klassenlose Erdgemeinschaft« geführt wurde.

1) Brief (Kopie) an den Kunsthistoriker Uli Bohnen vom 18.02.1981, S. 13, Innsbruck, TLM, Bibliothek, NL 277.

2) Das Museum Ludwig Köln präsentiert im Raum der Kölner Progressiven mit Gemälden von Franz Wilhelm Seiwert und Heinrich Hoerle das Gemälde *Portrait Malla Naas*, 1932, von Elfriede Stegemeyer.

3) Michaela Ott, *Kritik des Individuums*, Wien u.a. 2021; Michaela Ott, *Dividuationen. Theorien der Teilhabe*, Berlin 2015; Michaela Ott ist Professorin für Ästhetische Theorien an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg.

# Elfriede Stegemeyer/ elde steeg – A Reflection on Life Contexts in Pictures

Elfriede Stegemeyer/elde steeg confesses, in the last decade of her life: "i am too convinced of my work as to be able to put it into a category, but when i ponder it, i would say it is about a 'love of nature', because i see the nature in jeopardy. i think, somehow, that through my work i have come closer to the core of this issue. i let my "work" grow by itself, if possible. what i do is observe, investigate, encircle, and connect – even at the risk of coming to false conclusions. if we don't risk ourselves, we will not find the living.'<sup>1</sup>

## If – then. An attempt to stage steeg's Art

If we 'ponder' the meaning of these sentiments today, we find clues to both the discourses on art and science of the 1930s, the period in which elde steeg experienced her most formative artistic influences, and to the discourses of our own time, which shed light on the timeless relevance of her 'investigative' art.

On the one hand, there are the specialist articles and contributions by artists such as Franz Wilhelm Seiwert or Raoul Hausmann in *a bis z*, the organ of the Cologne Progressives, to which Elfriede Stegemeyer/elde steeg belongs as an artist,<sup>2</sup> and on the other hand, the current results of sociological and art-ethical research in our time, using Michaela Ott as an example.<sup>3</sup> In her research, she engages in a discussion about fundamental findings on the way to a "world society", similar to the struggle for a "classless earth community" waged in words and pictures by Cologne's Progressive artists at the end of the Weimar Republic in the 20th century.

1) Letter (copy) to the art historian Uli Bohnen dated 18 February 1981, p. 13, Innsbruck, TLM, Library, NL 277.

2) The Museum Ludwig, Cologne, presents the painting *Portrait Malla Naas*, 1932, by Elfriede Stegemeyer in the room of the Cologne Progressives with paintings by Franz Wilhelm Seiwert and Heinrich Hoerle.

3) Michaela Ott, *Kritik des Individuums*, Vienna et al. 2021; Michaela Ott, *Dividuationen. Theorien der Teilhabe*, Berlin 2015; Michaela Ott is Professor of Aesthetic Theories at the Hochschule für Bildende Künste in Hamburg.

## Die 1. Geschichte

Elfriede Stegemeyer stammte aus großbürgerlichem Haus. Ihre Mutter war die Schwester des Industriellen und Bremer Kaufmannes Ludwig Roselius, dessen Werbe-Propaganda für Kaffee HAG die Jugend der Künstlerin allgegenwärtig begleitete. Ihr Vater Wilhelm Stegemeyer war leitender Direktor im Unternehmen ihres Onkels. Aber das Weltbild ihrer Herkunft vertrug sich nicht mit ihren eigenen Ideen und »idealen Weltvorstellungen«<sup>4</sup>. In einer Aufzeichnung der Künstlerin heißt es, »da mein vater, im interesse seiner tochter, es wünschte, tat ich ihm den gefallen und studierte in münchen und berlin, mit dem Ziel, das examen als zeichenlehrerin zu machen. doch das entsprach mir nicht. ich floh bald nach köln und warf dabei noch einige andere bürgerliche konventionen über bord.«<sup>5</sup>

Als Elfriede Stegemeyer im März 1932 von Berlin nach Köln übersiedelt, hatte sie die Gruppe der Progressiven über ihren Freund und Kommilitonen Otto Coenen bereits kennengelernt.

Ihre »Flucht« aus Berlin hatte neben den kulturpolitischen Repressionen im Klima der aufsteigenden Macht der Nationalsozialisten, welche gerade in der Staatlichen Kunstschule in Schöneberg spürbar wurde und ihrem dortigen Lehrer Curt Lahs das Lehramt kosten sollte, auch den Hintergrund einer Befreiung von den Fesseln bürgerlicher Konventionen hin zu gelebter künstlerischer Freiheit. Die Fotografie als Ausdrucksmedium verspricht ihr als Frau dieses Selbstverständnis. Sie beginnt an den Kölner Werkschulen unter der Direktion des Kunsthistorikers Karl With ihre Ausbildung.

»Der erste Lehrer für Fotografie ist der 1928 als Fachschuloberlehrer eingestellte Fotograf Wilhelm Carl Weber (...). Zu Anfang stößt die Möglichkeit, sich mit den neuen fotografischen Techniken vertraut zu machen, bei den Studierenden scheinbar auf wenig Resonanz. So zählt die erste Fotografieklasse 1932 nur zwei Schüler: Elfriede Stegemeyer und Raoul Ubac.«<sup>6</sup> elde steeg beschreibt selbst ihren Beginn in Köln, »mit rolf [Rolf Ubach nennt sich später Raoul Ubac, Anm.d.V.] studiere ich in der kunstgewerbeschule fotografie, als einzige schüler dieses fachs und nach eigner disposition«.<sup>7</sup>

Gemeinsam mit Raoul Ubac und Otto Coenen nimmt sie aber auch an Aktionen des frühen antifaschistischen Widerstandes im Rahmen der Roten Kämpfer teil. Die politischen Treffen finden bei Familie Pakullis statt, Karl With, Malla und Jupp Naas lernt sie in diesem Zusammenhang kennen.<sup>8</sup> Sie übernimmt ab 1933 unter dem Decknamen Helga Dreyer für die Roten Kämpfer mit fotografischer Technik die Verkleinerung von Nachrichten auf Streichholzschachtelgröße. Diese Schriften wurden dann in Umlauf gebracht und später um 1936 zufällig von der Gestapo entdeckt.<sup>9</sup> »wir kämpften für unsere ideen, einige wanderten in gefängnisse und konzentrationslager. später geriet auch ich in untersuchungshaft bei der gestapo, kam aber glücklicherweise wieder heraus.«<sup>10</sup>

4) Elde Steeg (Elfriede Stegemeyer) Lebensdaten, ca. 1960, S. 1, Innsbruck, TLM, Bibliothek, NL 277.

5) Ebd.

6) Daria Bona, Aneignung eines Mediums: Die Kölner Werkschulen und die Fotografie, Masterarbeit, Kunsthistorisches Institut der Universität Köln, 2018, S. 6.

7) Brief an den Kunsthistoriker Uli Bohnen vom 21.06.1983, S. 1, Innsbruck, TLM, Bibliothek, NL 277.

8) Ebd., S. 2.

9) Vgl. Uli Bohnen (Hg.), Otto Coenen. Leben und Werk, Köln, 1983, S. 19.

10) Wie Anm. 4.

## The 1st Story

Elfriede Stegemeyer was born into an upper middle class family. Her mother was the sister of the Bremen industrialist and merchant Ludwig Roselius, whose advertising propaganda for Kaffee HAG was omnipresent in the artist's youth. Her father, Wilhelm Stegemeyer, was the managing director of her uncle's company. But the world view of her origins was not compatible with her own ideas and 'ideal conception of the world'.<sup>4</sup> According to one of the artist's notes, "as my father, in the interest of his daughter, wanted me to do, i did him the favor of studying in munich and berlin with the aim of graduating to become an art teacher, but that didn't suit me. i soon fled to cologne and threw a few other bourgeois conventions overboard in the process."<sup>5</sup>

When Elfriede Stegemeyer moved from Berlin to Cologne in March 1932, she had already been acquainted with the Progressive group through her friend and fellow student Otto Coenen. Her "escaping" from Berlin was not only due to the cultural and political repression in the climate of rising Nazi power, which was particularly noticeable at the Staatliche Kunstschule (Trade school) in Schöneberg and cost her teacher Curt Lahs his teaching position, her "escape" from Berlin also had the background of a liberation from the shackles of bourgeois conventions in favor of lived artistic freedom. As a woman, the photographic medium promised her this self-image. She began her training at the Kölner Werkschulen (Cologne Trade School) under the direction of art historian Karl With.

"The first teacher of photography was the photographer Wilhelm Carl Weber, who was appointed head teacher in 1928 (...). Initially, the opportunity to familiarise themselves with the new photographic techniques apparently met with little response from the students. The first photography class in 1932 had only two students: Elfriede Stegemeyer and Raoul Ubac."<sup>6</sup> elde steeg herself describes her start in Cologne: "i studied photography with rolf [Rolf Ubach later called himself Raoul Ubac, editor's note] at the arts and crafts school, as the only students of this subject and according to my own disposition."<sup>7</sup>

Together with Raoul Ubac and Otto Coenen, she also took part in early anti-fascist resistance activities as part of the Rote Kämpfer (Red Fighters). The political meetings took place at the Pakullis family home, where she met Karl With, Malla and Jupp Naas.<sup>8</sup> From 1933, under the pseudonym Helga Dreyer, she used photographic techniques to reduce messages for the Rote Kämpfer to the size of a



Abb. 1 / ill. 1  
Elfriede Stegemeyer,  
Köln 1932

4) Elde Steeg (Elfriede Stegemeyer) Lebensdaten, c. 1960, p. 1, Innsbruck, TLM, Library, NL 277.

5) Ibid.

6) Daria Bona, Aneignung eines Mediums: Die Kölner Werkschulen und die Fotografie, Master thesis, Institute of Art History at the University of Cologne 2018, p. 6.

7) Letter to the art historian Uli Bohnen dated 21 June 1983, p. 1, Innsbruck, TLM, Library, NL 277.

8) Ibid., p. 2.



### Vorher – die Kraft ihrer Kunst entfalten

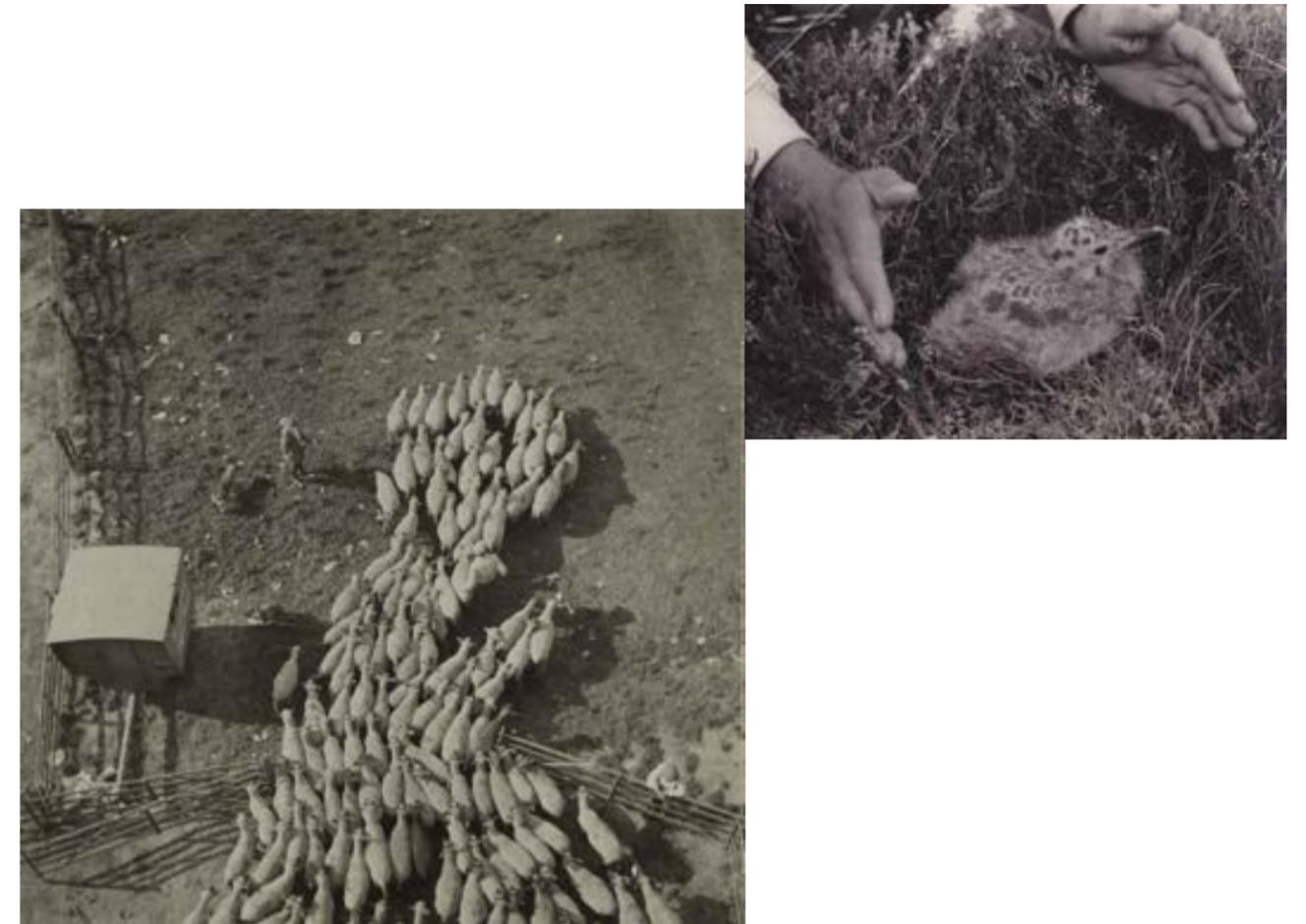
Die Freiheit, mit der sie ihre fotografische Arbeit einsetzt, beruht auf dem inneren Antrieb, ihr Sehen als das Erkennen von lebendigen Strukturen zu verstehen und deren Gesetzmäßigkeit. Viele ihrer ersten fotografischen Arbeiten führen uns das deutlich vor Augen. So zum Beispiel die in Sylt 1933 entstandenen Aufnahmen von Sandstrandformationen [Abb. 2], die Fotografie eines Bachlaufs [Abb. 3] oder die, in ihrer Lebendigkeit und Dynamik damit vergleichbare und bemerkenswerte Draufsicht eines Schafherdenaustriebes 1934 [Abb. 4]. Ein von ihr erkanntes Verbunden Sein verschiedener Lebensformen – Pflanze, Tier, Mensch – bringt sie in ihrer 1933 entstandenen Fotografie *Junge Seemöwe* [Abb. 5] zum Ausdruck.

Auch aus ihren frühesten Grafiken spricht die Suche nach Strukturen. In einer Zeichnung von 1929 untersucht die junge Künstlerin den Bau des Samenstandes einer Sonnenblume. Nicht der emotionale Gehalt der symbolträchtigen Blüte interessiert sie, sondern der anatomische Unterbau, den sie in geschwungenen Kreuzschraffuren offenlegt [Abb. 6]. Ebenso wirkungsvoll setzt sie mittels unterschiedlich dichten Schraffur-Lagen in einer Grafik von 1931 eine vernetzte, vermutlich biologische Struktur ins Bild [Abb. 7].

Anregungen erhielt Elfriede Stegemeyer im Kreis ihrer neuen Freunde, der Progressiven, wie auch durch zeitgenössische Ausstellungen zur Fotografie.

links/left:  
Abb. 2 / ill. 2  
sylt, 1933

rechts/right:  
Abb. 3 / ill. 3  
eifel, bach,  
1933



links/left:  
Abb. 4 / ill. 4  
Untitled, 1934

rechts/right:  
Abb. 5 / ill. 5  
Junge Seemöwe,  
1933

9)  
Cf. Uli Bohnen (ed.), *Otto Coenen. Leben und Werk*,  
Cologne 1983, p. 19.

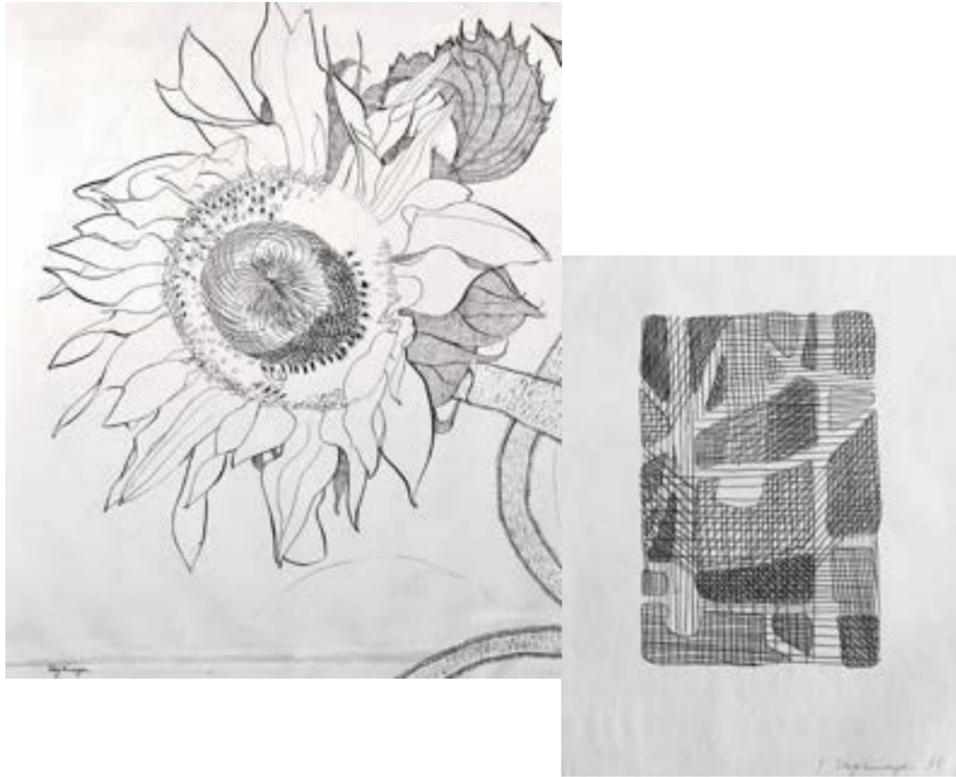
10)  
As note 4.

matchbox. These writings were then circulated and discovered, by chance, by the Gestapo around 1936.<sup>9</sup> “we fought for our ideas, some of us were sent to prison and concentration camps. later i was also taken into custody by the gestapo, but fortunately i got out again.”<sup>10</sup>

### Before – unfolding the Power of her Art

The freedom with which she uses her photographic work is based on the inner drive to understand her vision in the recognition of living structures and their regularity. Many of her first photographic works clearly demonstrate this. For example, the photographs of sandy beach formations taken on Sylt in 1933 [ill. 2], the photograph of a stream [ill. 3] and the remarkable top view of a herd of sheep in 1934 [ill. 4], which are comparable in their liveliness and dynamism. In her 1933 photograph *Junge Seemöwe* (Young Seagull), she expresses the connection she saw between different forms of life – plants, animals and human beings [ill. 5].

The search for structures is also evident in her earliest graphic works. In a drawing from 1929, the young artist examines the structure of the seed head of a sunflower. She is not interested in the emotional content of the highly symbolic blossom, but rather the anatomical substructure, which she reveals in curved



links/left:  
Abb. 6 / ill. 6  
Sonnenblumen,  
c. 1929

rechts/right:  
Abb. 7 / ill. 7  
Untitled, 1931

Als Beispiel seien zwei davon erwähnt die sie mit zunehmender Sicherheit wahrnahm. 1931 wird in Berlin die von Cesar Domela-Nieuwenhuis konzipierte Ausstellung *Fotomontage* gezeigt zu der Raoul Hausmann eine Eröffnungsrede hält.<sup>11</sup> Es werden unter anderem Arbeiten von Hausmann selbst, von Hannah Höch sowie von László Moholy-Nagy und Herbert Bayer gezeigt.

Im Kunstgewerbemuseum Köln fand die *Ausstellung der Vereinigung der Kölner Fachfotografen* statt an der August Sander, Freund der Progressiven, und Werner Mantz, August Kreyenkamp und andere teilnahmen. In einem Katalog des Kunstgewerbemuseums von 1932 wird diese Schau präsentiert.<sup>12</sup>

In der Begegnung und Freundschaft mit Franz Wilhelm Seiwert, der als Maler und Theoretiker bei ihr den stärksten Eindruck hinterlässt sowie im Austausch mit Raoul Ubac, mit Otto Freundlich und Raoul Hausmann entwickelt die junge Künstlerin ihre spezifische Vorstellung von Kunst unabhängig vom Medium. Kunst dient ihr als Erkenntnisweg. In diesem Sinne rezipiert sie bestimmte interdisziplinäre Ansätze in den Diskussionen bei den Kölner Progressiven. Seiwert erwähnt beispielsweise in einem Aufsatz von 1925 den Biologen R. H. Francé und dessen Buch *Die Pflanze als Erfinder*. »Hier«, schreibt Seiwert, »werden die Zusammenhänge des Naturorganismus bloßgelegt, so, daß sie, auf menschliche Lebenszusammenhänge angewandt, kommunistische Regelung dieser Lebenszusammenhänge fordern.«<sup>13</sup> An weiterer Stelle postuliert Seiwert, »Das Gesetz der Welt ist die Änderung der Welt.«<sup>14</sup> Eine Änderung hin zur »Kultur der klassenlosen Erdgemeinschaft«.<sup>15</sup> Auch Raoul Hausmann bezieht sich in einem *a bis z* Beitrag auf Francé wenn er schreibt:

11) Vgl. Raoul Hausmann, *fotomontage*, in: Heinrich Hoerle (Hg.), *a bis z*, organ der gruppe progressiver künstler, 2. folge, blatt 16, Köln, Mai 1931 [Reprint, Köln 1969], S. 61f.

12) Kölnischer Kunstverein (Hg.), *Vom Dadamax bis zum Grüngürtel*. Köln in den Zwanziger Jahren, Braunschweig 1975, S. 145.

13) Franz Wilhelm Seiwert, *Zeichen I*, in: *Die Aktion*, XV. Jg., Heft 5, Mai Doppelheft (9/10), 20. Mai 1925, hier zitiert nach: Uli Bohnen, *Kölnischer Kunstverein* (Hg.), *Franz W. Seiwert, 1894–1933. Leben und Werk*, Braunschweig 1978, S. 222.

14) Franz Wilhelm Seiwert, *Zeichen II*, in: *Die Aktion*, XV. Jg., Heft 6, Juni Doppelheft (11/12), 26. Juni 1925, hier zitiert nach: ebd., S. 225.

15) Ebd.

cross-hatching [ill. 6]. In a graphic from 1931, she uses layers of hatching of different densities to create an equally effective image of a networked, presumably biological structure [ill. 7].

Elfriede Stegemeyer received inspiration from her new friends, the Progressives, as well as from contemporary photography exhibitions. Here are two examples of exhibitions that she was probably aware of.

In 1931, the exhibition *Fotomontage*, conceived by Cesar Domela-Nieuwenhuis, was shown in Berlin, with Raoul Hausmann giving the opening speech.<sup>11</sup> Works by Hausmann himself, Hannah Höch, László Moholy-Nagy and Herbert Bayer are on display here.

The Kunstgewerbemuseum Köln (Cologne Museum of Decorative Arts) hosted the *Ausstellung der Vereinigung der Kölner Fachfotografen* (exhibition of the association of Cologne photographers), in which August Sander, friend of the Progressives, and Werner Mantz, August Kreyenkamp and others took part. This show is presented in a catalogue published by the Kunstgewerbemuseum in 1932.<sup>12</sup>

In her encounter and friendship with Franz Wilhelm Seiwert, who left the strongest impression on her as a painter and theorist, and in her exchange with Raoul Ubac, Otto Freundlich and Raoul Hausmann, the young artist developed her specific conception of art, independent of the medium. Art serves her as a path of cognition. In this sense, she took up certain interdisciplinary approaches in the discussions among the Cologne Progressives. In an essay from 1925, Seiwert mentions the biologist R. H. Francé and his book *The Plant as Inventor*. Seiwert writes: "Here the interrelationships of the natural organism are laid bare in such a way that, when applied to human contexts of life, they allow communist regulation of these contexts."<sup>13</sup> In another passage, Seiwert postulates, "The law of the world is the change of the world."<sup>14</sup> A change towards the "culture of the classless earth community".<sup>15</sup> Raoul Hausmann also refers to Francé in an *a bis z* article when he writes: "the fundamental attitude towards reason and understanding also requires a fundamental behaviour towards the purpose (or meaning) of life, society, etc. (...) the investigations of chander bose, of r. francé, of adolf wagner show that we must, for example, concede the plant both understanding and reason."<sup>16</sup> In the aforementioned book, the scientist R. H. Francé combines biological research findings with sociological analogies, writing: "The cell has all technical forms ready for all functions. If it remains in perfect rest, if all processes within it have come to a temporary standstill, then it returns to the original form of all forms, the sphere. (...) This is as true for the stars and world systems as it is for the earth, but also for all matter to which human hands have lent their form, or the smallest oak of any living being and the last tiny grain within it, in the most hidden interior. This law reaches unconcernedly into the center of our culture and into all the imaginations of the human spirit, which thinks itself sovereign; where man wants to involve all

11) See Raoul Hausmann, *fotomontage*, in: Heinrich Hoerle (ed.), *a bis z*, organ der gruppe progressiver künstler, 2. folge, sheet 16, Cologne, may 1931 [reprint, Cologne 1969, pp. 61].

12) Kölnischer Kunstverein (ed.), *Vom Dadamax bis zum Grüngürtel*. Köln in den Zwanziger Jahren, Braunschweig 1975, p. 145.

13) Franz Wilhelm Seiwert, *Zeichen I*, in: *Die Aktion*, vol. XV., issue 5, May double issue (9/10), 20 May 1925, here in: Uli Bohnen, *Kölnischer Kunstverein* (ed.), *Franz W. Seiwert, 1894–1933. Leben und Werk*, Braunschweig 1978, p. 222.

14) Franz Wilhelm Seiwert, *Zeichen II*, in: *Die Aktion*, vol. XV., issue 6, June double issue (11/12), 26 June 1925, here in: *ibid.*, p. 225.

15) *ibid.*

16) Raoul Hausmann, *denken und darstellen*, in: Heinrich Hoerle (see note 11), sheet 19, November 1931, p. 75.

»die grundsätzliche einstellung zu vernunft und verstand bedingt auch ein grundsätzliches verhalten zum zweck (oder sinn) des lebens, der gesellschaft usw. (...) die untersuchungen von chander bose, von r. francé, von adolf wagner zeigen, daß wir z.b. der pflanze sowohl verstand wie vernunft zubilligen müssen.«<sup>16</sup> In besagtem Buch verbindet der Wissenschaftler R. H. Francé biologische Forschungserkenntnisse mit Entsprechungen im Soziologischen, er schreibt: »Für alle Funktionen hat die Zelle alle technischen Formen bereit. Verharrt sie in vollkommener Ruhe, sind in ihr alle Vorgänge zum zeitweiligen Stillstand gekommen, dann kehrt sie zur Urform aller Formen, zur Kugel, zurück. (...) Das gilt für die Sterne und Weltssysteme so gut, wie für die Erde, aber auch für jede Materie, denen Menschenhände ihre Form verlieh, oder das kleinste Eichen irgendeines Lebewesens und das letzte kleinste Körnchen darin, im verborgensten Inneren. Dieses Gesetz greift unbekümmert mitten in unsere Kultur und in alle Einbildungen des sich souverän dünkenden Menschengesistes hinein; wo der Mensch alle Teilnehmer gleichmäßig an etwas beteiligen will, muss er einen Kreis bilden.«<sup>17</sup> Hausmann sinniert dazu im selben Themenfeld: »die elemente der kugel können auch maße und gewicht, oder ihnen analog, raum und zeit genannt werden – immer entsteht organisches aus dem elementaren gegensatz (...) die dialektisch-dynamische naturanschauung kennt nur eine universale funktion, die des lebendigen.«<sup>18</sup>

In Elfriede Stegemeyers /elde steegs Denken in Bildern stoßen wir auf Fotoarbeiten, die diesen Diskurs widerspiegeln. Der *stahlschwamm* [Abb. 8] von 1933 beispielsweise offenbart in schrägem Auflicht auf dunklem Untergrund deutlich seinen netzartigen Aufbau, der dem festen Gewebe der kugelhaften Gesamtform zugrunde liegt. Das Durchwoben Sein der gesamten Form von einer bestimmten, sich ständig wiederholenden Verschlingung wird in diesem einfachen Alltagsgegenstand zu einem Gleichnis für die innere Struktur einer lebendigen Einheit. Auch die Abbildung zweier Metallkugeln in einem Netz [Abb. 9] trifft sich mit dem skizzierten Diskurs.

## Die 2. Geschichte

Nachdem im Juni 1933 Seiwert stirbt, Raoul Ubac nach Frankreich geht und Karl With von den Nationalsozialisten aus seinen Funktionen entlassen wird zeichnet sich für Elfriede Stegemeyer ein Umbruch ab. Sie besucht Otto Freundlich in Paris und geht mit Raoul Hausmann im Sommer 1935 nach Ibiza. Es ist eine kurze Auszeit, in der sie mit ihm arbeitet und in einer glücklosen M<sup>énage à trois</sup> der Wirklichkeit trotzt.

Nach zahlreichen Reisen durch ganz Europa, auch hier ist die Kamera immer dabei, verlässt sie Köln als künstlerische Heimat und zieht 1939 in die vermeintliche Anonymität der Großstadt Berlin. Die innere Emigration ist ihre Entscheidung. Ihre Kunst, Malerei, Grafik und Fotografie kann sie nicht öffentlich zeigen. Als Künstlerin ist sie geknebelt. 1943 verliert sie zudem im Berliner Bombenhagel alles. Nur ein Karton mit Fotoarbeiten, wenige Gemälde und Zeichnungen sind geblieben.

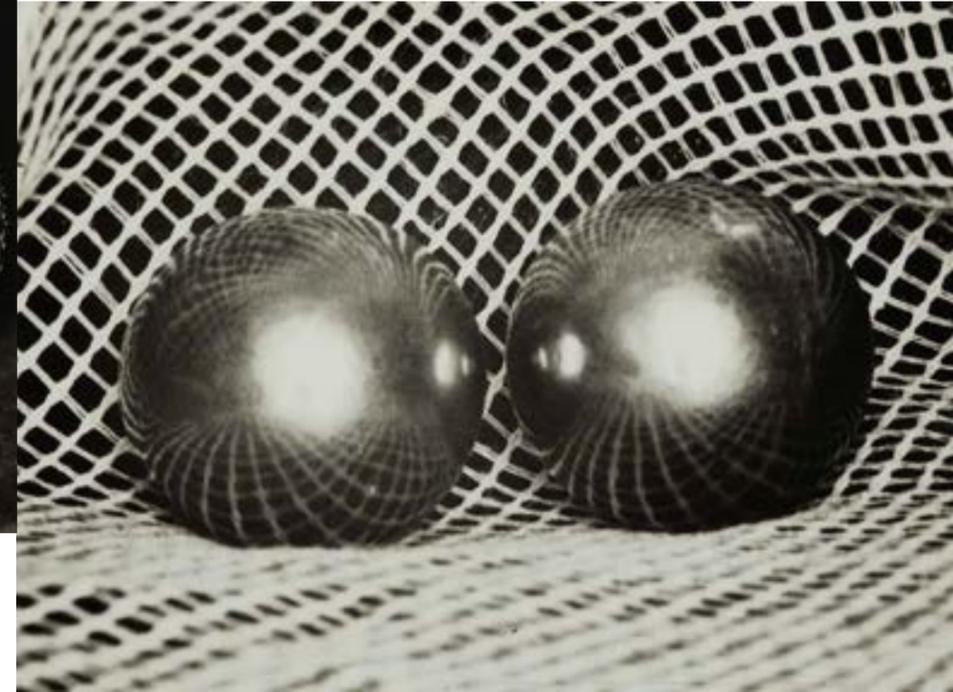
16) Raoul Hausmann, denken und darstellen, in: Heinrich Hoerle (wie Anm. 11), blatt 19, November 1931, S. 75.

17) Raoul Heinrich Francé, Die Pflanze als Erfinder, Stuttgart 1920, S. 15f.

18) Wie Anm. 9, S. 76.



links/left:  
Abb. 8 / ill. 8  
stahlschwamm,  
1934



rechts/right:  
Abb. 9 / ill. 9  
metallkugeln  
im netz, c. 1935

participants equally in something, he must form a circle.”<sup>17</sup> Hausmann muses on this in the same thematic field: “the elements of the sphere can also be called measure and weight, or, analogously, space and time – the organic always arises from the elementary opposition (...) the dialectical-dynamic view of nature recognises only one universal function, that of the living.”<sup>18</sup>

In Elfriede Stegemeyer’s /elde steeg’s musing in pictures, we come across photographic works that reflect this discourse. The *stahlschwamm* [ill. 8] from 1933, for example, clearly reveals its net-like structure in oblique incident light on a dark background, which underlies the solid fabric of the spherical overall form. In this simple everyday object, the interweaving of the entire form with a specific, constantly repeating interlacing becomes a parable for the inner structure of a living unit. The depiction of two metal spheres in a net [ill. 9] also coincides with the discourse outlined above.

## The 2nd Story

After Seiwert dies in June 1933, Raoul Ubac goes to France and Karl With is dismissed from his position by the National Socialists, Elfriede Stegemeyer is faced with a radical change. She visits Otto Freundlich in Paris and goes to Ibiza with Raoul Hausmann in the summer of 1935. It is a short break during which she works with him and defies reality in a hapless *ménage à trois*.

17) Raoul Heinrich Francé, Die Pflanze als Erfinder, Stuttgart 1920, pp. 15.

18) as note 9, p. 76.



Aber nach 1945 findet sich Elfriede Stegemeyer im Umfeld der Berliner Avantgarde wieder und trägt ihr Kunstverständnis als Kölner Progressive Künstlerin in eine neue Zeit unter ihrem neuen Künstlerinnennamen elde steeg.

Auch wenn sie die Fotografie als Medium nicht mehr konsequent weiterführt, ihre frühen fotografischen Arbeiten, Fotogramme und Fotocollagen finden bis in die 1970er Jahre dennoch einen Nachhall. Sie collagiert vorerst mit den verbliebenen Resten ihrer frühen Arbeiten.

So entstehen erweiterte Bildideen vergleichbar mit denen der Serie von Gläsern der 1930er Jahre. Vergleichbar auch den Kakteen- und Stein Montagen, welche thematisch auf die Fotografie *Untitled (Ibiza)* [Abb. 10] von 1935 zurückgehen, fertigt elde steeg um 1957 mit ihrem verbliebenen Fotomaterial eine Collage aus einem Tongefäß und einem Olivenbaum [Abb. 11]. Dabei verwendet sie mehrere Abzüge der Amphore in unterschiedlicher Größe und Belichtung und setzt diese an das Gehölz. Diese montiert sie dann auf blauen Karton mit wolkigen Weißhöhungen. Noch um 1967 erarbeitet sie eine Collage aus fotografischen Selbstportraits und buntem Karton in Form von Scherenschnitten, eine Reminiszenz an frühe Experimente. Lynette Roth schreibt dazu: »Stegemeyers frühes Werk ist zudem geprägt von den ›Vorgeschichten‹ des Fotogramms in der wissenschaftlichen und Alltagspraxis des 19. Jahrhunderts, (...) darunter auch der Scherenschnitt, der ebenfalls auf Konturlinien und Konzepten des Schattens beruht.«<sup>19</sup> [Abb. 12]

Abb. 10 / ill. 10  
Untitled (Ibiza),  
1935

19) Lynette Roth, vor-zurück-vor: die fotocollagen von elde steeg, in: Andreas Sladky/ Florian Waldvogel (Hg.), elde steeg. die frauen machen die brötchen. the woman makes the sandwiches, Ausst. kat. Tiroler Landesmuseen Innsbruck, Innsbruck 2023, S. 34.



links/left:  
Abb. 11 / ill. 11  
Untitled,  
1935 – 1957

rechts/right:  
Abb. 12 / ill. 12  
Untitled (Portraits  
of elde steeg),  
c. 1967

19) Lynette Roth, vor-zurück-vor: die fotocollagen von elde steeg, in: Andreas Sladky/ Florian Waldvogel (eds.), elde steeg. die frauen machen die brötchen. the woman makes the sandwiches, exhib. cat. Tiroler Landesmuseen, Innsbruck, Innsbruck 2023, p. 34.



After travelling extensively throughout Europe, always with her camera, she leaves Cologne as her artistic home and moves to the supposed anonymity of Berlin in 1939. Inner emigration is her decision. She cannot show her art, painting, graphic art and photography in public. As an artist, she is gagged. In 1943, she loses everything in the Berlin bombing raid. Only a box of photographs, a few paintings and drawings remained.

After 1945 however, Elfriede Stegemeyer found herself in the environment of the Berlin avant-garde and carried her understanding of art into a new era as

a Cologne Progressive artist under her new artist name elde steeg.

Even though she no longer consistently pursued photography as a medium, her early photographic works, photograms and photo collages continued to resonate into the 1970s. For a time, she collages with the remnants of her early works.

This resulted in expanded pictorial ideas comparable to those of the series of glasses from the 1930s. Similar to the cactus and stone montages, which thematically go back to the photograph *Untitled (Ibiza)* [ill. 10] from 1935, elde steeg made a collage of a clay pot and an olive tree around 1957 using her remaining photographic material [ill. 11]. She used several prints of the amphora in different sizes and exposures and placed them on the tree. She then mounted them on blue cardboard with cloudy white highlights. Around 1967, she created a collage of photographic self-portraits and colored cardboard in the form of silhouettes, a reminiscence of early experiments. Lynette Roth writes: "Stegemeyer's early work also bears the mark of the photogram's various nineteenth-century 'pre-histories' in scientific and vernacular practices [...] including paper silhouettes which likewise rely on cut contour lines and notions of shadow."<sup>19</sup> [ill. 12]

elde-steeg used the medium of photo collage throughout her entire creative career, even though her later works were generally based on illustrated cut-outs. In 1975, this is to be understood as a recourse to the innovation she experienced in the 1920s and 1930s. Nevertheless, the message is just as relevant today as it

Das Medium der Fotocollage nutzt steeg in ihrer gesamten Schaffenszeit, auch wenn ihre späteren Arbeiten in der Regel auf Basis von Illustrierten Ausschnitten entstehen. 1975 ist das als Rückgriff auf erlebte Innovation der 1920er und 1930er Jahre zu verstehen. Die Aussage ist dennoch genauso aktuell wie damals. Die verschränkten Gesichter der Collage [Abb. 13], die sich gegenseitig Augen und Münder leihen versinnbildlichen das Verwoben Sein der Einzelnen zu einer dichten vergesellschafteten Spezies. Noch deutlicher wird die Aussage in der Collage einer jungen Frau und einer Masse von Kinder Gesichtern die uns wiederum aus verteilten,



**Abb. 13 / ill. 13**  
**Untitled,**  
**c. 1975**

geliehenen Augen und Mündern ansehen und ansprechen [Abb 14]. Ein Konglomerat aus Einzelwesen, die alle untrennbar miteinander in Beziehung stehen und uns nicht mehr als unbeteiligte, separierte BetrachterInnen nach dem Akt des gewährten Einblicks entlassen, »der beschauer also arbeitet an dem bild mit«, sagt elde steeg an einer Stelle.<sup>20</sup>

Wir sind zur Teilhabe gezwungen in der Dringlichkeit des Wahrgenommenen, des Erkannten.

Der Versuch aus unserer heutigen Situation heraus die Kunst elde steegs zu untermauern führt zu eingangs erwähnter Forschung von Michaela Ott, Professorin für Ästhetische Theorien an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg.

Ähnlich dem Credo der Progressiven von der Entwicklung einer »Erdgemeinschaft« spricht sie von der »Weltgesellschaft«.<sup>21</sup> Steegs Gedanken in Bildern finden in beiden Begriffen und Zeithorizonten künstlerischen Ausdruck. In *Kritik des Individuums* schreibt Ott: »Aber auch verschiedene wissenschaftliche Disziplinen verbreiten heute die Erkenntnis, dass die vermeintlich individuelle Person je nach wissenschaftlicher Betrachtungsebene vor allem als Teilhabende, Inbegriffene und von Anderen Mitkonstituierte, nicht aber als Ungeteilte erscheint. (...) Entscheidend ist, die affirmierten oder aufgezwungenen Weisen der Teilhaben zum Gegenstand der Beachtung, der Analyse, der Wertschätzung oder Kritik zu machen und damit ein komplexeres Bild des heutigen planetarischen Zusammenlebens zu entwerfen.«<sup>22</sup>

Noch einmal elde steegs Worte: »wenn wir uns nicht selbst riskieren, finden wir das lebendige nicht.«<sup>23</sup>

20)  
Brief an Ulrika Evers,  
undatiert, um 1980, S. 1,  
Innsbruck, TLM, Bibliothek,  
NL 277.

21)  
Vgl. Michaela Ott, *Kritik  
des Individuums*, Wien  
2021, S. 77.

22)  
Ebd., S. 70, S. 93.

23)  
Wie Anm. 1, S. 13.



**links/left:**  
**Abb. 14 / ill. 14**  
**Untitled,**  
**c. 1975**

**rechts/right:**  
**Abb. 15 / ill. 15**  
**Self portrait with**  
**figure, 1976**

was then. The interlocked faces in the collage [ill. 13], which lend each other their eyes and mouths, symbolize the interweaving of individuals into a dense, socialized species. The statement becomes even clearer in the collage of a young woman and a mass of children's faces, which in turn look at and address us from scattered, borrowed eyes and mouths [ill. 14]. A conglomerate of individual beings, that are all inextricably interrelated and no longer release us as uninvolved, separate viewers after the act of being granted insight. "The viewer thus works on the picture,"<sup>20</sup> says elde steeg at one point.

We are forced to participate in the urgency of what we perceive and recognize. The attempt to underpin art from our current situation leads to the aforementioned research by Michaela Ott, Professor of Aesthetic Theories at the University of Fine Arts in Hamburg. Similar to the Progressives' credo of the development of an "earth community", she speaks of the "world society".<sup>21</sup> Steeg's thoughts in pictures find artistic expression in both concepts and time horizons. In *Kritik des Individuums* (Critique of the Individual), Ott writes: "But today, various scientific disciplines are also spreading the realisation that the supposedly individual person, depending on the scientific level of observation, appears above all as a participant, included and co-constituted by others, but not as undivided. (...) It is crucial to make the affirmed or imposed ways of participation the object of attention, analysis, appreciation or criticism and thus to create a more complex picture of today's planetary coexistence."<sup>22</sup>

Once again elde steeg's words: "if we do not risk ourselves, we will not find the living."<sup>23</sup>

20)  
Letter to Ulrika Evers,  
not dated, c. 1980, p. 1,  
Innsbruck, TLM, Library,  
NL 277.

21)  
Cf. Michaela Ott, *Kritik  
des Individuums*, Vienna,  
2021, p. 77.

22)  
Ibid., p. 70, p. 93.

23)  
as note 1, p. 13.

# Bibliographie (Auswahl)

## Bibliography (Selection)

Elfriede Stegemeyer. Fotografien, Ausst.kat. Kunsthalle Bremen/Stiftung Bauhaus Dessau, Ostfildern 1999

Andreas Sladky (Hg.), *elde steeg: das zeichen für leben*, Ausst.kat. Institut für Kunstgeschichte Universität Innsbruck, Innsbruck 2004

Verena Borgmann (Hg.), *Elfriede Stegemeyer. Elde Steeg. Doppelleben einer Avantgardistin*, Ausst.kat. Kunstsammlungen Böttcherstraße/Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen, Bremen 2010

Andreas Sladky: *elde steeg/Elfriede Stegemeyer: Forschende Künstlerin*, Innsbruck 2020

Andreas Sladky/Florian Waldvogel (Hg.), *elde steeg. die frauen machen die brötchen/the woman makes the sandwiches*, Ausst.kat. Tiroler Landesmuseen, Innsbruck, Innsbruck 2023

# Biographie

3. November 1908

Geboren in Berlin-Charlottenburg

1913

Umszug nach Bremen, wo ihr Vater Wilhelm Stegemeyer Direktor der Kaffee-HAG wird. Eigentümer des Unternehmens ist Ludwig Roselius, der Bruder ihrer Mutter Elisabeth Roselius. Stegemeyer wächst in einem großbürgerlichen Umfeld auf

1917

Plötzlicher Tod der Mutter

1929

Abitur und Beginn eines Lehramtstudiums der Kunstgeschichte und Geografie in München, das sie nach einem Semester in Berlin fortsetzt. Parallel dazu Ausbildung an der privaten Zeichenschule von August Wilhelm Dressler

1930

Wechsel an die Staatliche Kunstschule in Berlin-Schöneberg. Ausbildung zur Kunsterzieherin, Studium u.a. bei Heinrich Kamps und Curt Lahs. Lernt im Dezember auf einem Fest der Kunstschule den von der Düsseldorfer Akademie kommenden Kommilitonen Otto Coenen kennen

1931

Lernt über Coenen, der nach seinem Examen nach Köln zieht, die Künstlergruppe der *Kölner Progressiven* und deren prominenteste Vertreter Franz Wilhelm Seiwert und Heinrich Hoerle kennen, die ihre Zielsetzungen in der Zeitschrift *a bis z* formulieren

1932

Stegemeyer bricht ihr Studium in Berlin ab und folgt Coenen nach Köln, Bezug einer kleinen Mansardenwohnung in der Alteburger Straße 49. Studium an den Kölner Werkschulen, wo sie neben Raoul Ubac die einzige Schülerin in der neu eingerichteten Klasse für Fotografie ist

1932/1933

Teilnahme an den wöchentlichen Treffen der *Kölner Progressiven* sowie Engagement in der antifaschistischen Widerstandsgruppe der *Roten Kämpfer* um Heinrich Pakullis. Im Sommer 1933 verbringt sie ihren Urlaub mit Otto Coenen auf Sylt, wo viele Fotografien entstehen

1934

Reise nach Paris zu Raoul Ubac, lernt hier Otto Freundlich und Jankel Adler kennen. Bringt im Zusammenhang mit ihrer Tätigkeit für die *Roten Kämpfer* auf ihrer Rückreise ein als Goethe-Literatur getarntes antifaschistisches *Weissbuch* nach Deutschland, das sie zuvor fototechnisch reproduziert und auf die Größe einer Streichholzschachtel verkleinert hat

# Biography

November 3, 1908

Born in Berlin-Charlottenburg

1913

Moves to Bremen, where her father Wilhelm Stegemeyer is appointed director of Kaffee-HAG. The company is owned by Ludwig Roselius, her maternal uncle. Stegemeyer grows up in an upper middle class environment

1917

Sudden death of her mother

1929

Graduates from high school and begins studying art history and geography in Munich to become a teacher. After a semester she transfers to Berlin, where she also studies with August Wilhelm Dressler in his private drawing school

1930

Switches to the Staatliche Kunstschule (State Art School) in Berlin-Schöneberg. Continues studying to become an art teacher, under Heinrich Kamps and Curt Lahs, among others. Meets Otto Coenen, a fellow student from the Duesseldorf Academy, at a party at the Staatliche Kunstschule in December

1931

Through Coenen, who moves to Cologne after his exams, she is introduced to the *Kölner Progressive (Cologne Progressives)* and their most prominent representatives Franz Wilhelm Seiwert and Heinrich Hoerle, who formulate their objectives in the magazine *a bis z*

1932

Stegemeyer breaks off her studies in Berlin and follows Coenen to Cologne, moving into a small attic apartment at Alteburger Straße 49. Studies at the Kölner Werkschulen (Cologne Trade School), where she is one of only two students in the newly established photography class alongside Raoul Ubac

1932/1933

Participates in the weekly meetings of the *Kölner Progressive* and is involved in the anti-fascist resistance group of the *Rote Kämpfer (Red Fighters)* led by Heinrich Pakullis. In the summer of 1933, she spends her vacation with Otto Coenen on Sylt, where she takes many photographs

1934

Travels to Paris to visit Raoul Ubac, where she meets Otto Freundlich and Jankel Adler. Through her work for the *Rote Kämpfer*, she brings an anti-fascist *white paper* disguised as Goethe literature to Germany on her return journey. Before the trip she reproduced the white paper using photographic techniques and reduced it to the size of a matchbox

1935  
Lernt auf einer Reise mit Otto Coenen in Paris Raoul Hausmann kennen. Trennung von Coenen und Beginn einer Beziehung mit Hausmann. Von August bis Dezember Aufenthalt bei Hausmann und seiner Frau Heta auf Ibiza, wo Hausmann und sie gemeinsam die Insel fotografieren

1936  
Die Gestapo verhaftet Heinrich Pakullis, Kopf der *Roten Kämpfer*, der seine Freunde aber nicht verrät. Im Sommer Reisen nach Ostpreußen und Litauen, wo sie Land und Leute fotografisch dokumentiert. Umzug in die Rankestraße 11 in Köln-Sülz

1937/1938  
Mehrwöchige Reisen nach Rumänien, Litauen und Jugoslawien, wo weitere Dokumentaraufnahmen entstehen

1939  
Kehrt im Sommer nach Berlin zurück, wo sie ihren Lebensunterhalt als Illustratorin verdient

1941  
Im Februar Verhaftung Stegemeyers durch die Gestapo wegen des Verdachts auf Hochverrat. Sie verbringt mehrere Wochen in Isolationshaft, kommt mangels Beweisen aber wieder auf freien Fuß

1943  
Bei einem Bombenangriff wird ihre Wohnung komplett zerstört. Stegemeyer verliert ihren sämtlichen Besitz, darunter ihr bildnerisches und fotografisches Werk sowie ihre fotografische Ausrüstung

1945 – 1949  
Stegemeyer experimentiert mit diversen künstlerischen Techniken, malt, zeichnet und schreibt Gedichte. Diverse Ausstellungen, darunter in der Galerie Springer sowie in der Galerie Gerd Rosen. Bekanntschaft mit Hannah Höch. Ab 1949 tritt sie unter ihrem Künstlernamen elde steeg auf

1956  
Mit Martin Ulner realisiert sie den Experimentalfilm *Kaleidoskop*, der auf der Biennale von Venedig mit dem Prädikat „wertvoll“ ausgezeichnet wird

1959  
Erste Einzelausstellung in dem von ihrem Onkel Ludwig Roselius gegründeten Paula-Becker-Modersohn-Haus in Bremen

1961  
Umzug von Berlin nach München aufgrund der unsicheren politischen Entwicklung und wegen ihrer verstärkten Arbeit im Bereich des Trickfilms

1935  
Meets Raoul Hausmann on a trip to Paris with Otto Coenen. Separates from Coenen and begins a relationship with Hausmann. From August to December, stays with Hausmann and his wife Heta on Ibiza, where Hausmann and she photograph the island together

1936  
The Gestapo arrests Heinrich Pakullis, head of the *Rote Kämpfer*, who does not betray his friends. In the summer, she travels to East Prussia and Lithuania, where she photographically documents the country and its people. Thereafter she moves to Rankestraße 11 in Cologne-Suelz

1937/1938  
Travels for several weeks to Romania, Lithuania and Yugoslavia, where further documentary photographs are taken

1939  
Returns to Berlin in the summer, where she earns her living as an illustrator

1941  
In February, Stegemeyer is arrested by the Gestapo on suspicion of high treason. She spends several weeks in solitary confinement, but is released again due to lack of evidence

1943  
Her apartment is completely destroyed in a bombing raid. Stegemeyer loses all her possessions, including her drawings, paintings and photographic work and her photographic equipment

1945 –1949  
Stegemeyer experiments with various artistic techniques, paints, draws and writes poetry. Various exhibitions, for example at Galerie Springer and Galerie Gerd Rosen. Acquaintance with Hannah Höch. From 1949 she appears under her artist name elde steeg

1956  
Together with Martin Ulner, she makes the experimental film *Kaleidoskop*, which is awarded the title “valuable” at the Venice Biennale

1959  
First solo exhibition at the Paula-Becker-Modersohn-Haus in Bremen, founded by her uncle Ludwig Roselius

1961  
Moves from Berlin to Munich due to the uncertain political situation and because of her increased work in the field of animated film

1964  
Arbeit an ihren sogenannten *Fließbildern*, in denen sie mit Caparol Kunstharzbinder und Farbpigmenten experimentiert

1969  
Anlässlich der Olympischen Spiele in München entsteht ihr Trickfilm *Die Olympiade der Kinder*, der mehrfach ausgezeichnet wird

1970er Jahre  
Die Bildserien *zellstrukturen*, *biologische systeme*, *wachstum* und *entwicklung* entstehen

1974  
Stegemeyer heiratet den Histologen Prof. Dr. Walter Schmidt. Umzug nach Innsbruck

1976  
Bekanntschaft mit Uli Bohnen, der sie im Zusammenhang mit seinen Recherchen zu Otto Coenen und den *Kölner Progressiven* aufsucht

1983/1984  
Erste Ausstellungen ihrer Fotografien in der Sander Gallery in New York

1984 – 1988  
In ihren letzten Schaffensjahren entstehen dreidimensionale Collagen, Objekte und Installationen

1988  
Einzelausstellung in der Sturmgalerie in Innsbruck. Am 14. November stirbt elde schmidt-steeg nach langer Krankheit

1964  
Works on her so-called *Fließbildern (flow paintings)*, in which she experiments with Caparol synthetic resin and color pigments

1969  
On the occasion of the Olympic Games in Munich, she creates an animated film *The Children's Olympics*, which wins several awards

1970s  
The image series *cell structures*, *biological systems*, *growth* and *development* are created

1974  
Stegemeyer marries the histologist Prof. Dr. Walter Schmidt and moves to Innsbruck

1976  
Acquaintance with Uli Bohnen, who visits her in connection with his research on Otto Coenen and the *Kölner Progressive*

1983/1984  
First exhibitions of her photographs at the Sander Gallery in New York

1984 – 1988  
Three-dimensional collages, objects and installations are created in her last years

1988  
Solo exhibition at the Sturmgalerie in Innsbruck. elde schmidt-steeg dies on November 14 after a long illness



500  
tation



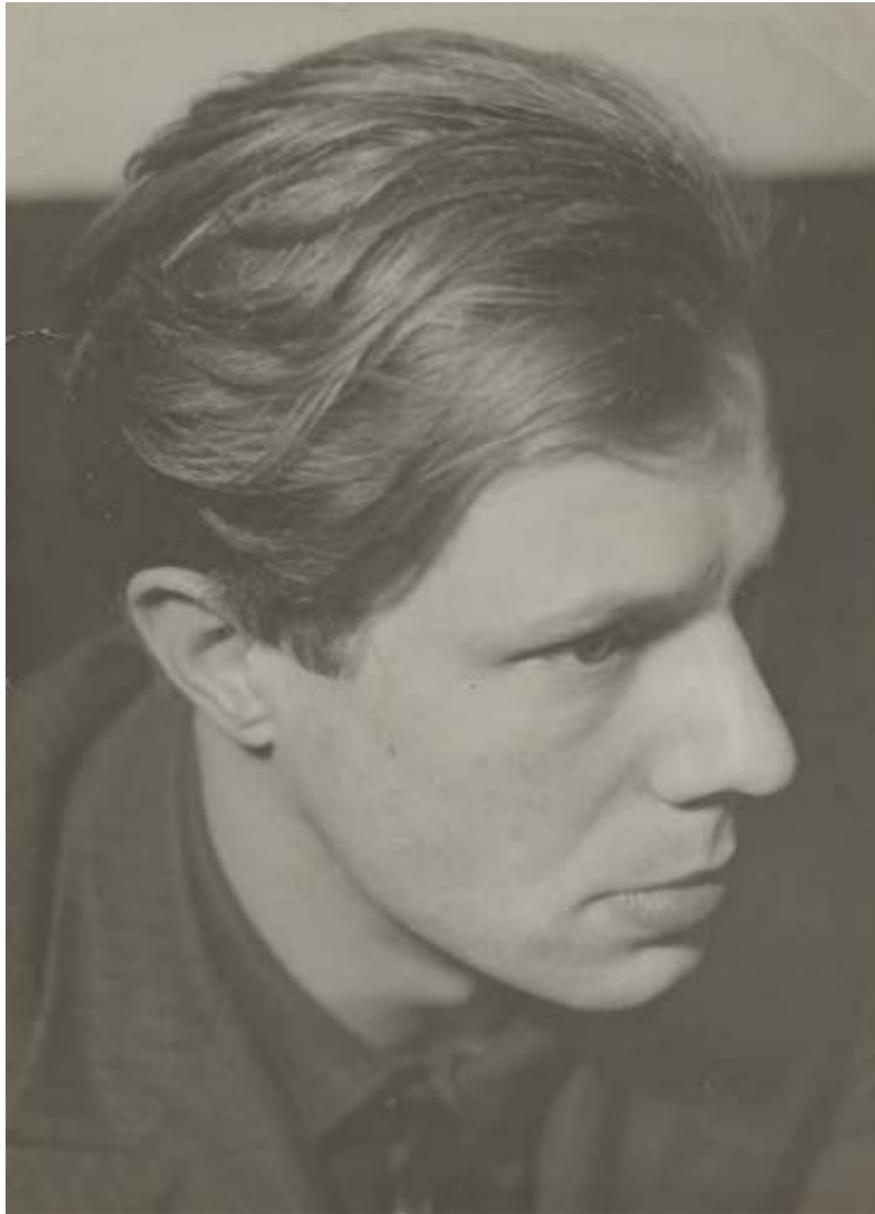
Untitled, 1933  
Vintage gelatin silver print  
9 × 12.1 cm



ottos hand, 1933  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Brovira paper  
17.9 x 13 cm



Untitled, 1934  
Vintage gelatin silver print  
12.6 x 12.4 cm | mount: 27.8 x 22.2 cm



Untitled (Otto Coenen), 1932  
Vintage gelatin silver print  
17.9 × 12.8 cm



ottos mansarde, 1932  
Vintage ferrotyped gelatin silver print  
on Agfa-Lupex paper  
4 × 3.9 cm (4.7 × 4.7 cm)

Untitled, 1932  
Vintage ferrotyped gelatin silver print  
on Agfa-Lupex paper  
4 × 4 cm (4.7 × 4.7 cm)



Untitled (Self portrait), c. 1933  
 Gelatin silver print  
 on Agfa-Brovira paper  
 17.9 x 23.5 cm



meine hand mit wasserglas, 1933  
 Vintage gelatin silver print  
 17.7 x 12.6 cm



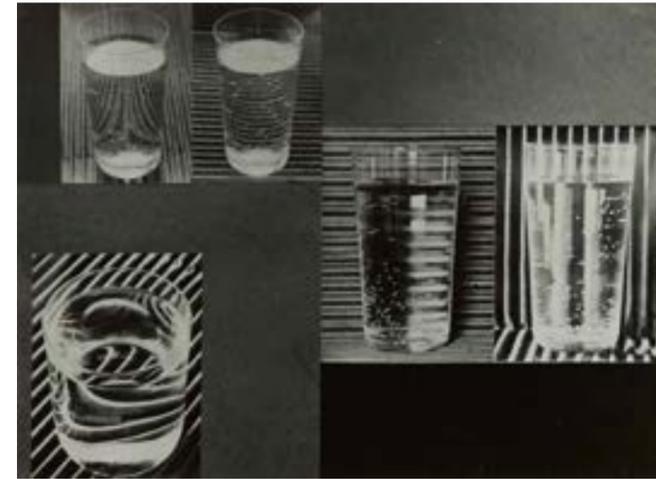
Untitled, 1934  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Brovira paper  
23.9 × 17.8 cm



Untitled, 1934  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Lupex paper  
9.8 × 7.4 cm (11.9 × 8.9 cm)



Untitled, 1932/33  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Brovira paper  
24 × 17.9 cm



Untitled, 1936  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Lupex paper  
7 × 9.3 cm (7.5 × 9.9 cm)



Untitled, 1938  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Lupex paper  
11 × 6.2 cm (11.9 × 8.9 cm)



Untitled, 1938  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Lupex paper  
10.7 × 6.8 cm (11.9 × 8.9 cm)



Untitled, 1938  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Lupex paper  
6.3 × 11 cm (11.9 × 8.9 cm)



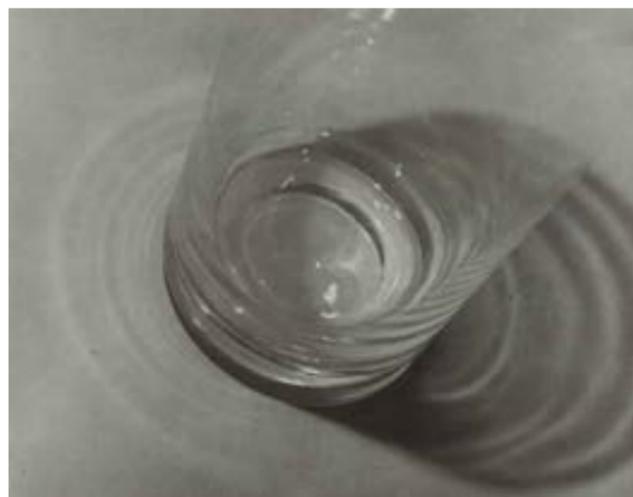
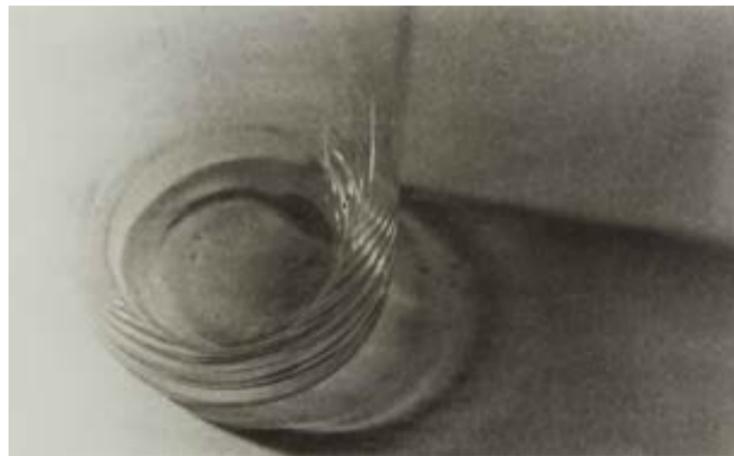
Untitled, 1938  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Lupex paper  
10.4 × 6 cm (11.9 × 8.9 cm)



Untitled, 1938  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Lupex paper  
11.1 × 7.8 cm (11.9 × 8.9 cm)



Untitled, 1938  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Lupex paper  
10.7 × 7.3 cm (11.9 × 8.9 cm)



Untitled, 1938  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Lupex paper  
6.6 × 10.7 cm (8.9 × 11.9 cm)

Untitled, 1938  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Lupex paper  
7.3 × 9.2 cm (8.9 × 11.9 cm)

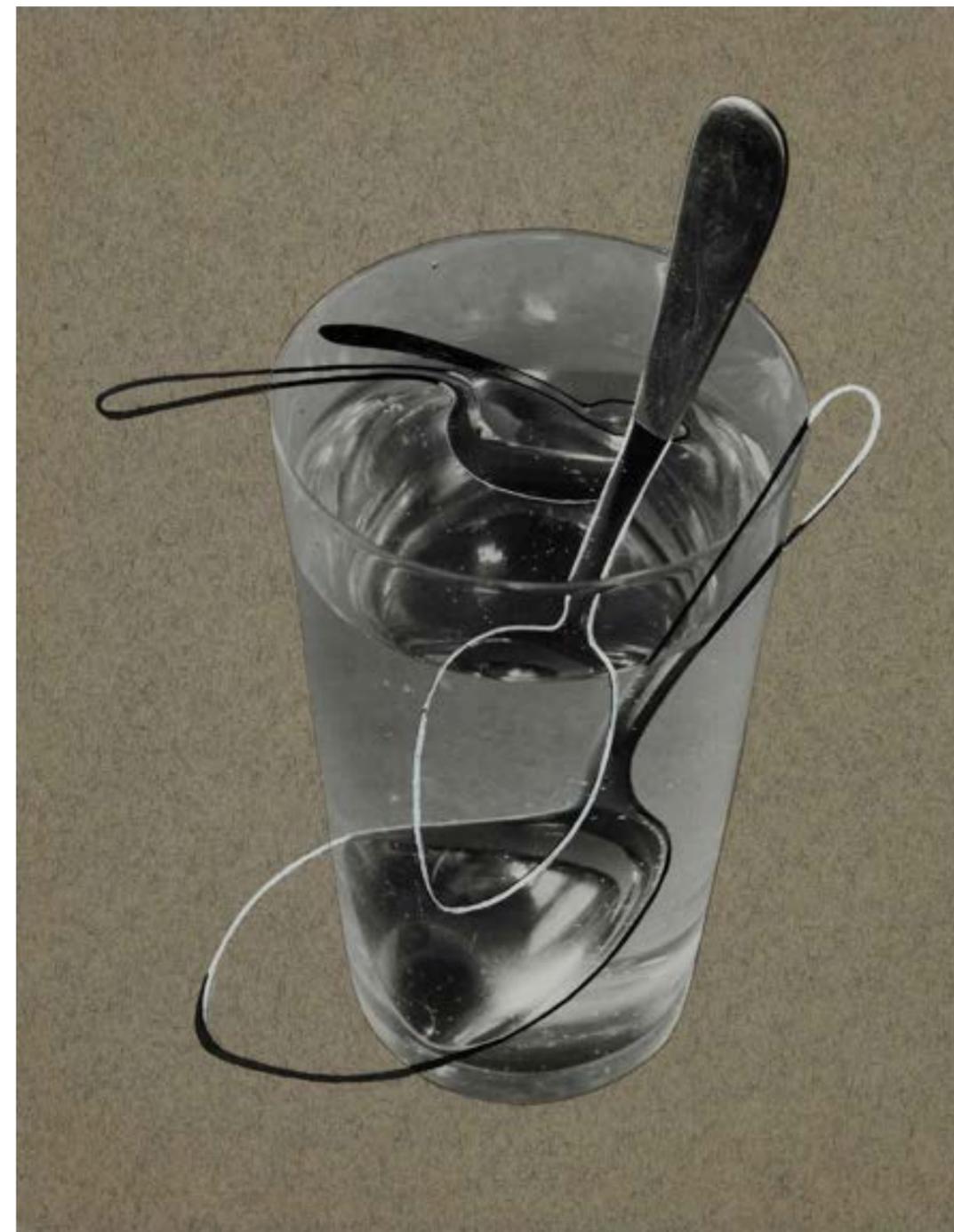


Untitled, 1938  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Lupex paper  
6.2 × 10.7 cm (8.9 × 11.9 cm)

Untitled, 1938  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Lupex paper  
7.4 × 9.1 cm (8.9 × 11.9 cm)



fotogramm, 1933  
Vintage photogram  
on Agfa-Brovira paper  
17.5 × 23.9 cm



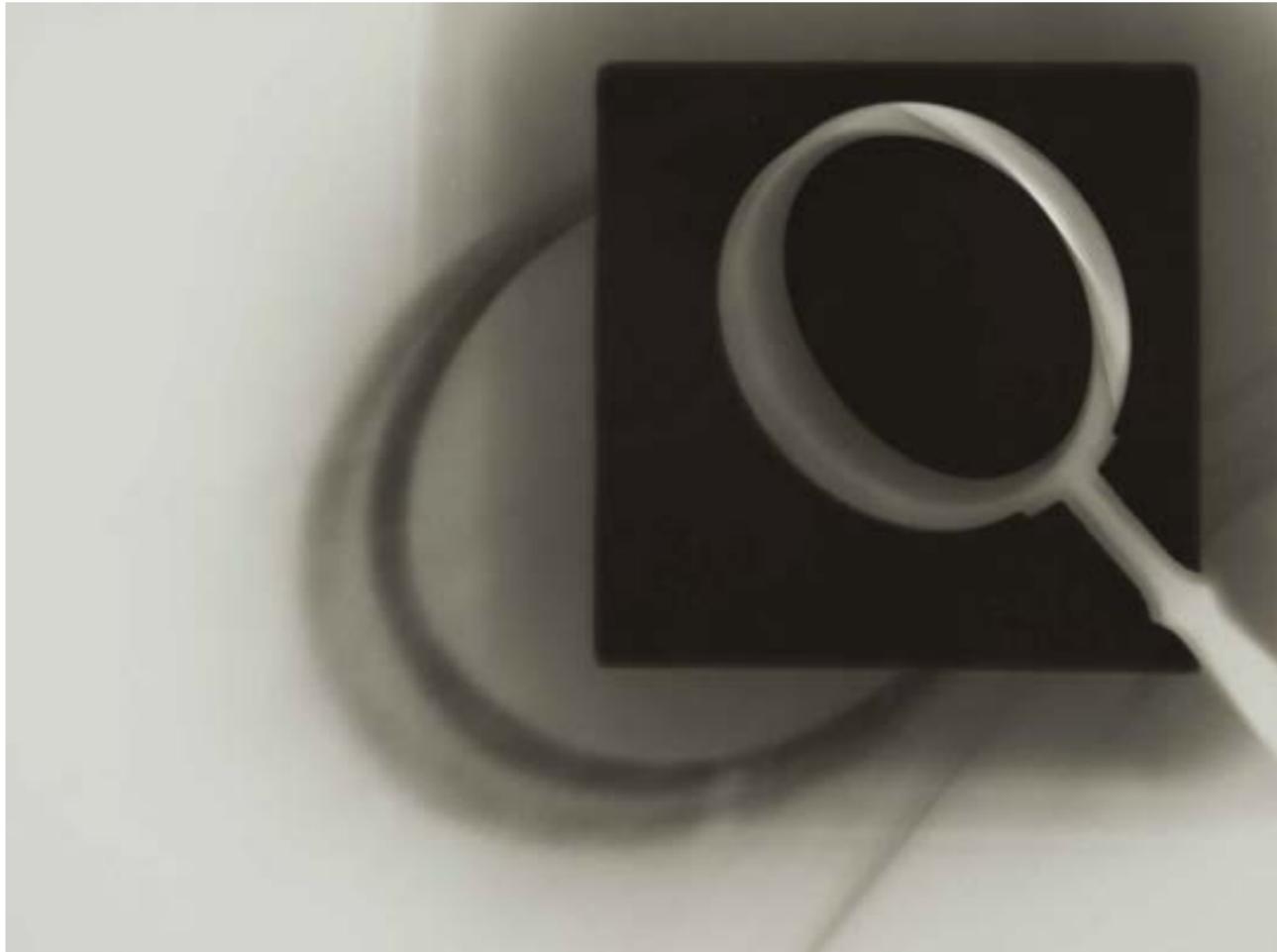
Untitled, 1936  
Photo collage and India ink on card  
27 × 20.7 cm



fotogramm, 1934  
Vintage photogram  
23.8 × 17.8 cm



fotogramm, 1934  
Vintage photogram  
on Agfa-Brovira paper  
23.8 × 17.7 cm



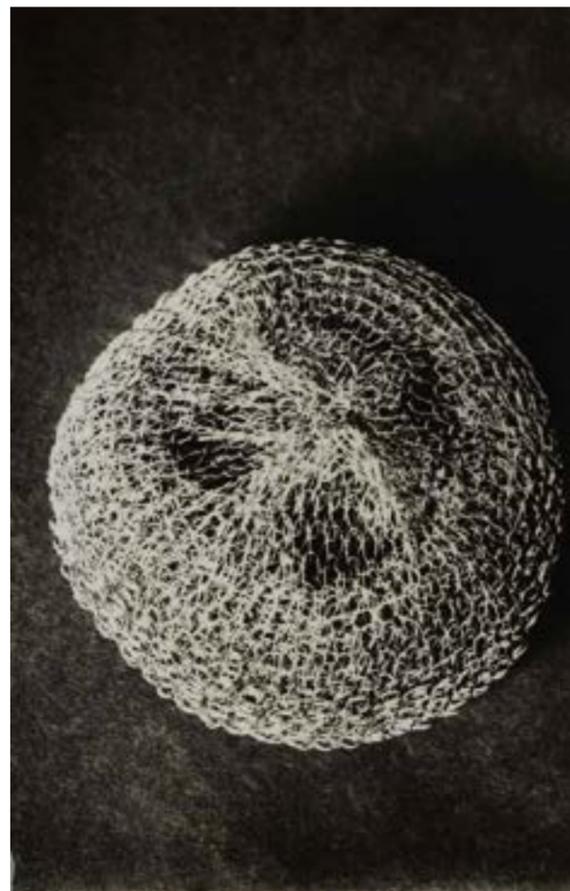
fotogramm, 1933  
 Vintage photogram  
 on Agfa-Brovira paper  
 17.5 x 23.3 cm



bewegungsfoto (rotation), 1937  
 Vintage photogram  
 17.5 x 12.8 cm



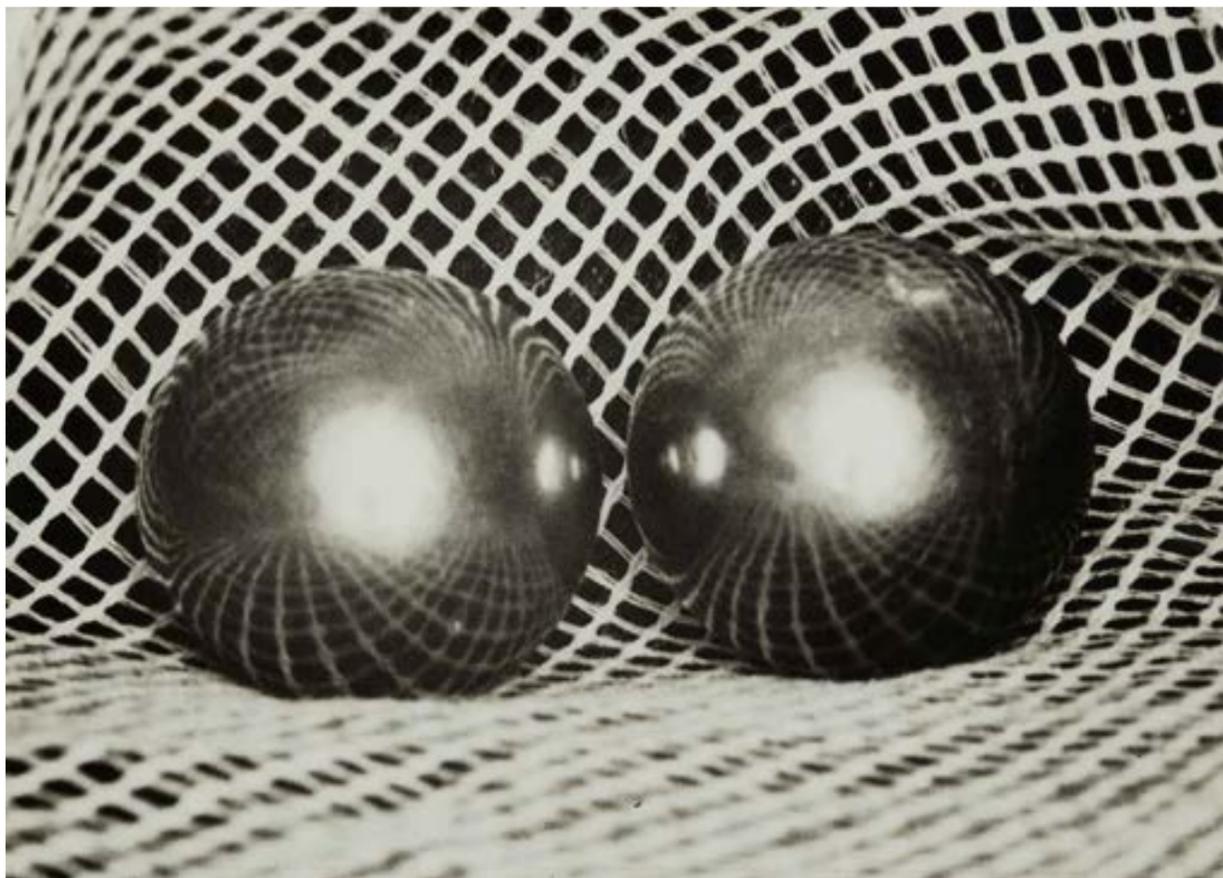
apfelsine, 1933  
Vintage gelatin silver print  
17.9 × 13 cm



stahlschwamm, 1933  
Vintage gelatin silver print  
16.3 × 10.4 cm



fotogramm, c. 1933  
Vintage photogram  
on Agfa-Brovira paper  
23.9 × 17.8 cm



metallkugeln im netz, c. 1935  
Vintage gelatin silver print  
12.9 × 17.9 cm



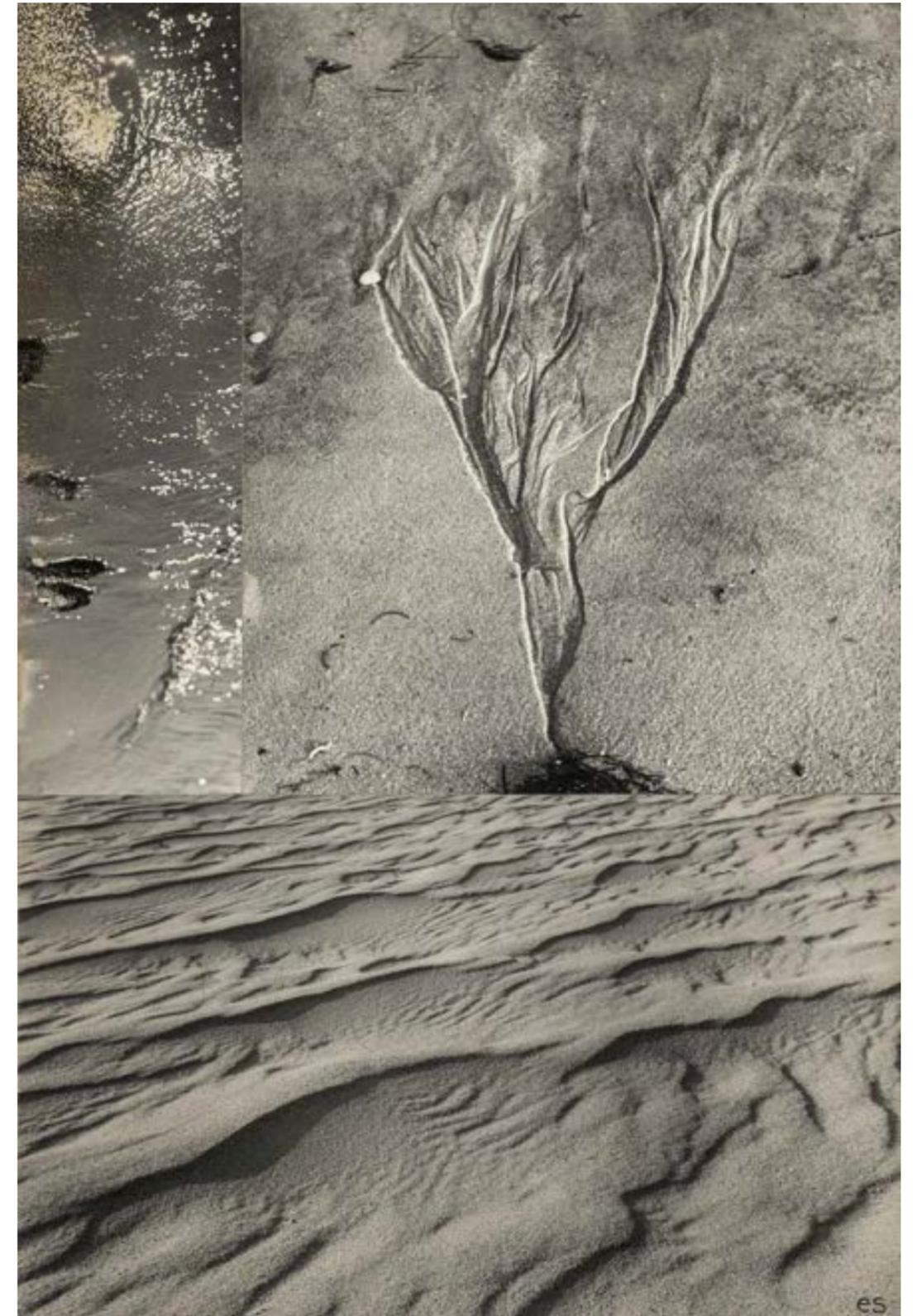
fotogramm, 1933  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Lupex paper  
8.9 × 12 cm



sylt, 1933  
Vintage ferrotyped gelatin silver print  
on Agfa-Brovira paper  
23.9 × 17.9 cm



sylt, 1933  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Brovira paper  
23.9 × 17.8 cm



Untitled, 1936  
Vintage photo collage on card  
35.7 × 24 cm



fotomontage, 1936  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Lupex paper  
10.7 × 7.8 cm (11.9 × 8.9 cm)



Untitled, 1936/37  
Vintage photo collage on card  
27.8 × 19.9 cm



Untitled, 1936  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Brovira paper and black ink  
17.9 x 23.8 cm



Untitled, 1936  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Brovira paper  
29.1 x 19.1 cm



Untitled, 1933  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Brovira paper  
17.9 × 23.8 cm



Untitled, 1933  
Vintage gelatin silver print  
17.8 × 23.8 cm



Untitled, 1932 – 1938  
Vintage gelatin silver print  
16.8 × 23.3 cm



Braunkohlegruben bei Brühl, 1934  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Brovira paper  
16.3 × 22.8 cm (17.9 × 23.9 cm)



Entlaubte Eiche, 1934  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Brovira paper  
22.8 × 16.8 cm (23.9 × 17.9 cm)



Untitled, 1932 – 1938  
Vintage gelatin silver print  
23.9 × 17.8 cm (23.9 × 17.9 cm)



Untitled, 1932 – 1938  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa paper  
23.9 × 17.8 cm (23.9 × 17.9 cm)



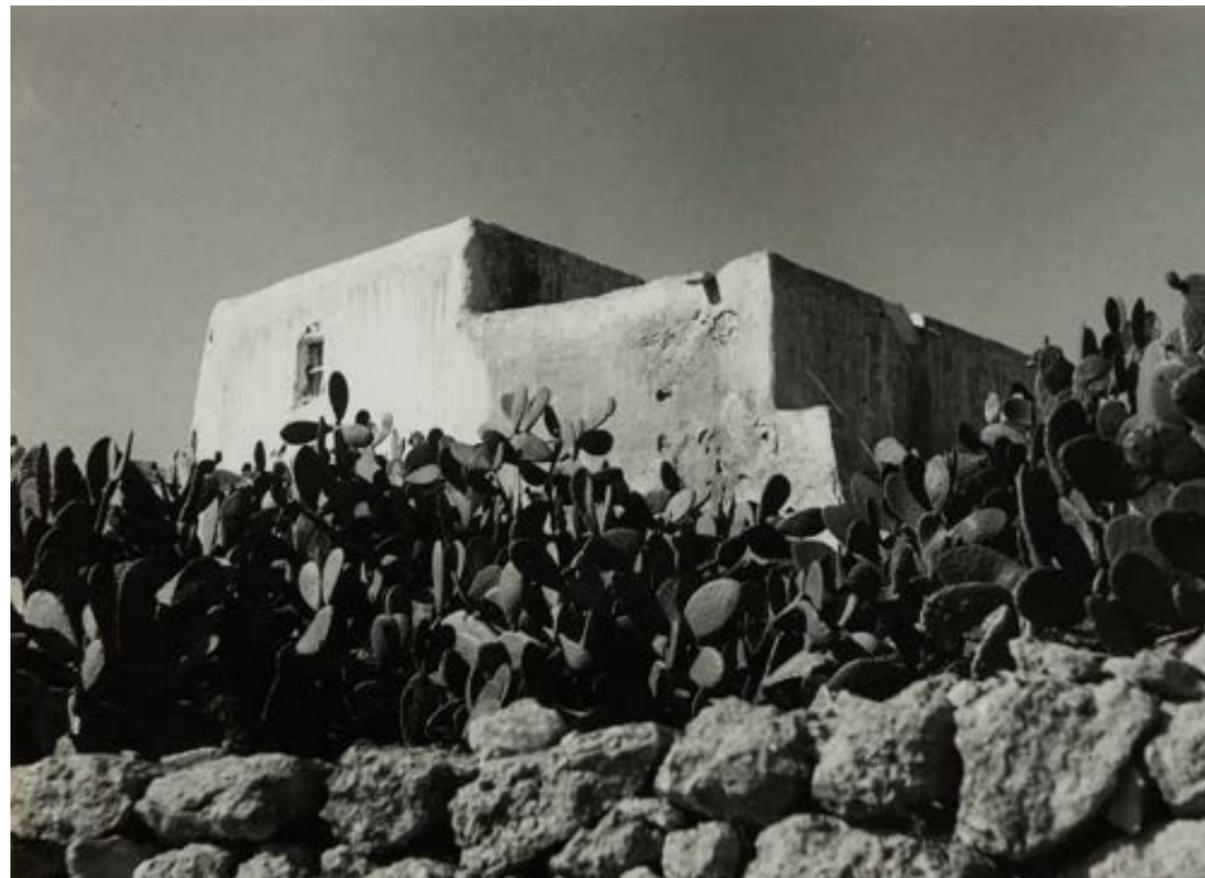
eifel, bach, 1933  
Vintage gelatin silver print  
17.7 × 23.5 cm



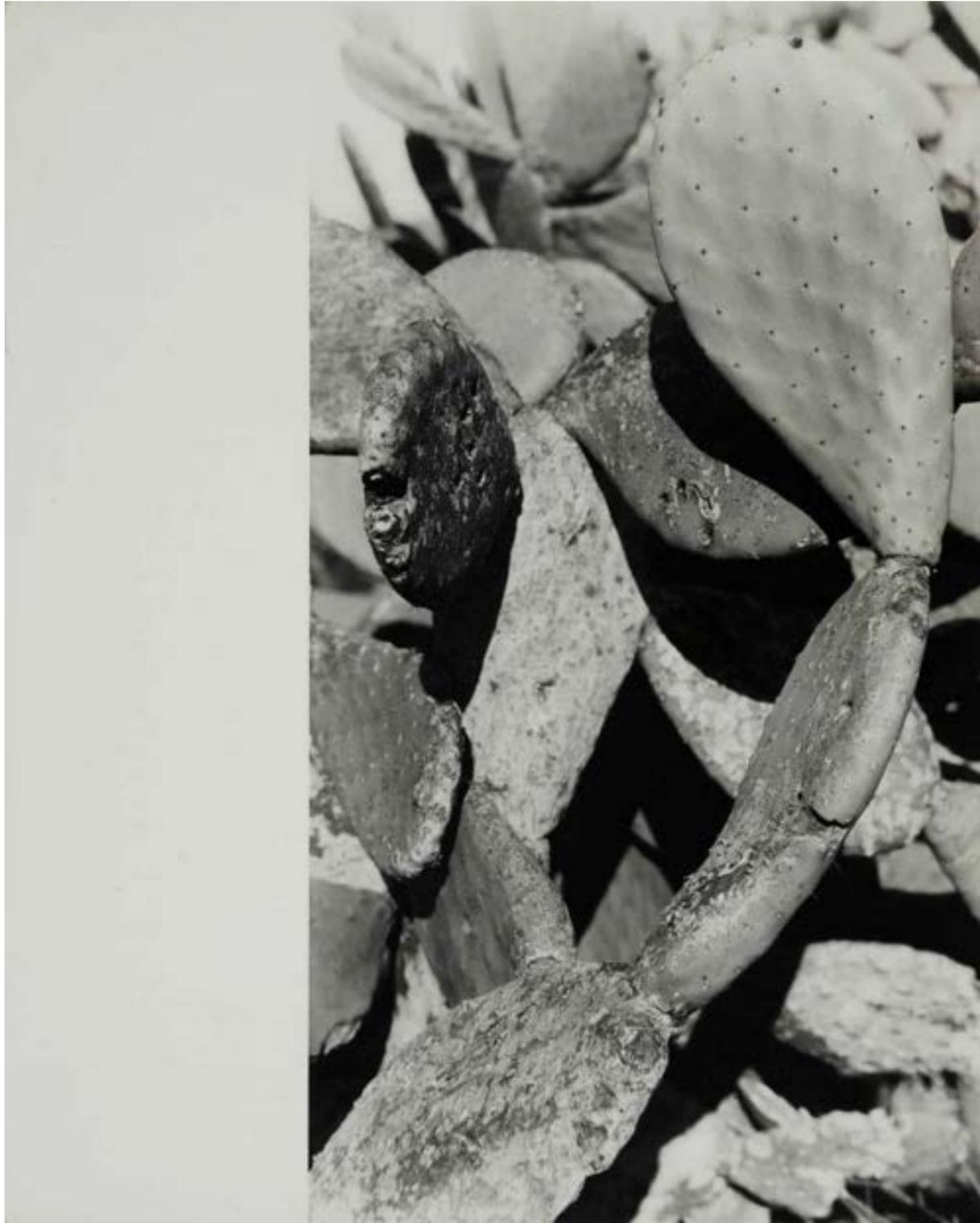
Untitled, 1933  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Brovira paper  
13 × 17.9 cm



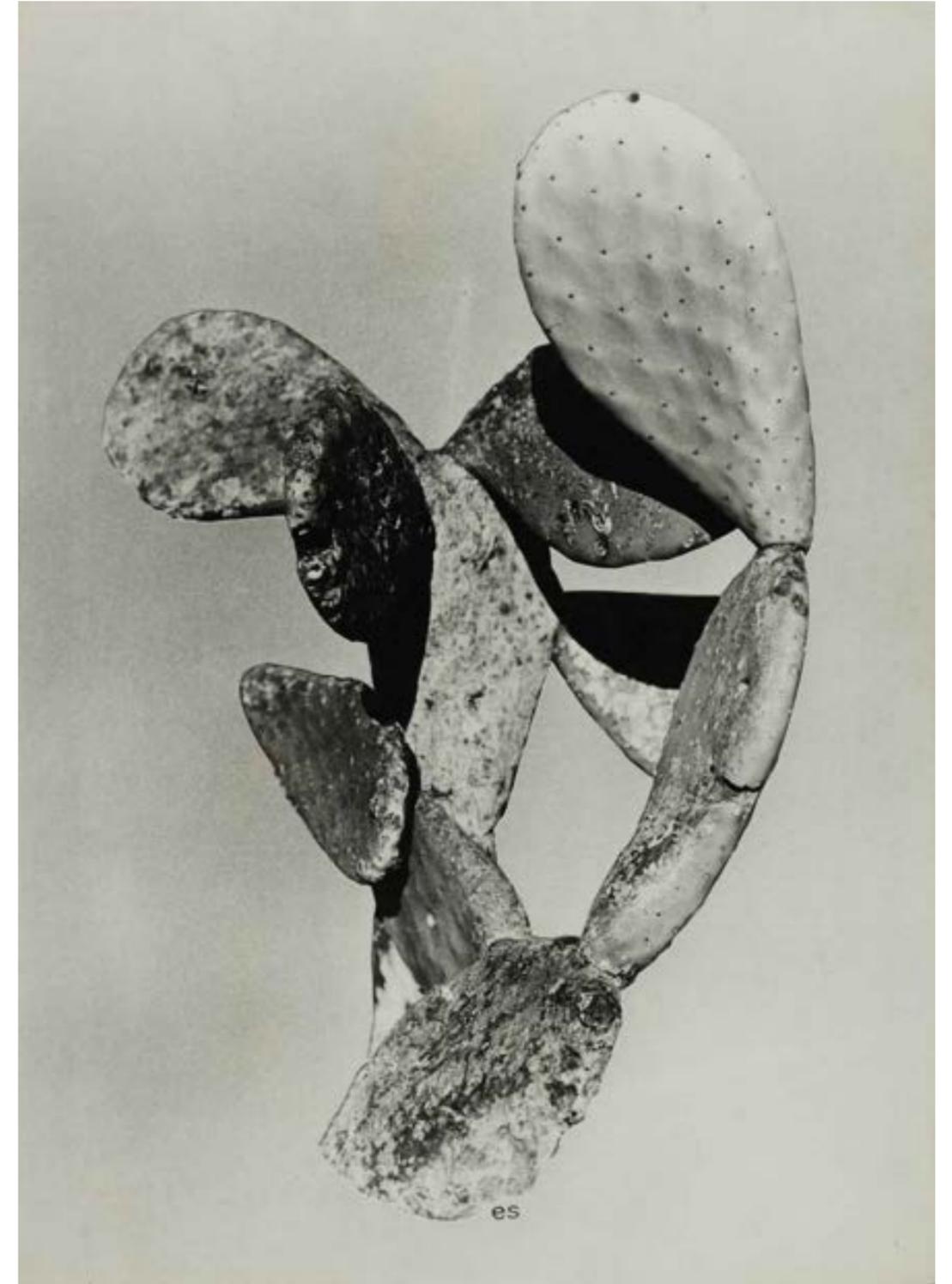
Untitled (Ibiza), 1935  
 Vintage gelatin silver print  
 on Agfa-Brovira paper  
 12.9 × 17.8 cm



Untitled (Ibiza), 1935  
 Vintage gelatin silver print  
 on Agfa-Brovira paper  
 13 × 17.9 cm



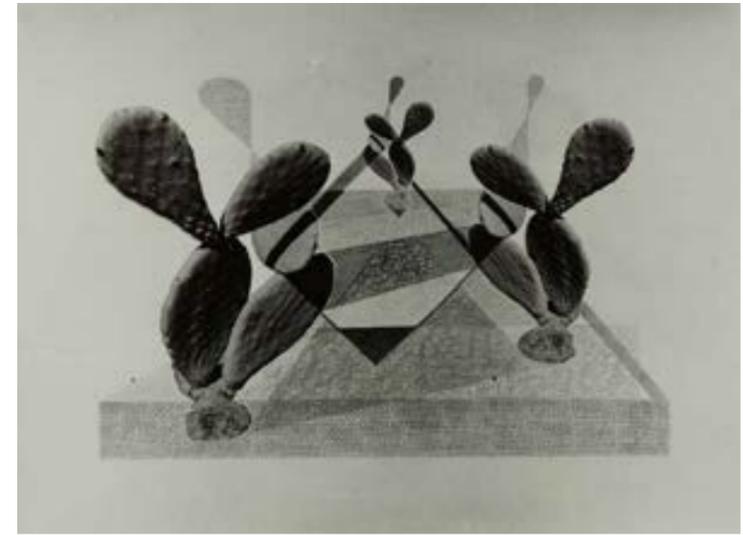
Ibiza, 1935  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa paper  
29.6 × 16.4 cm (29.6 × 23.70 cm)



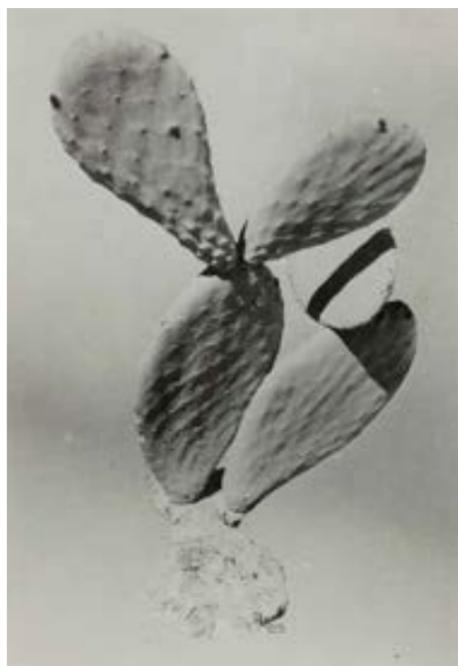
Untitled, c. 1936  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Brovira paper  
29.8 × 21.7 cm (29.8 × 21.3 cm)



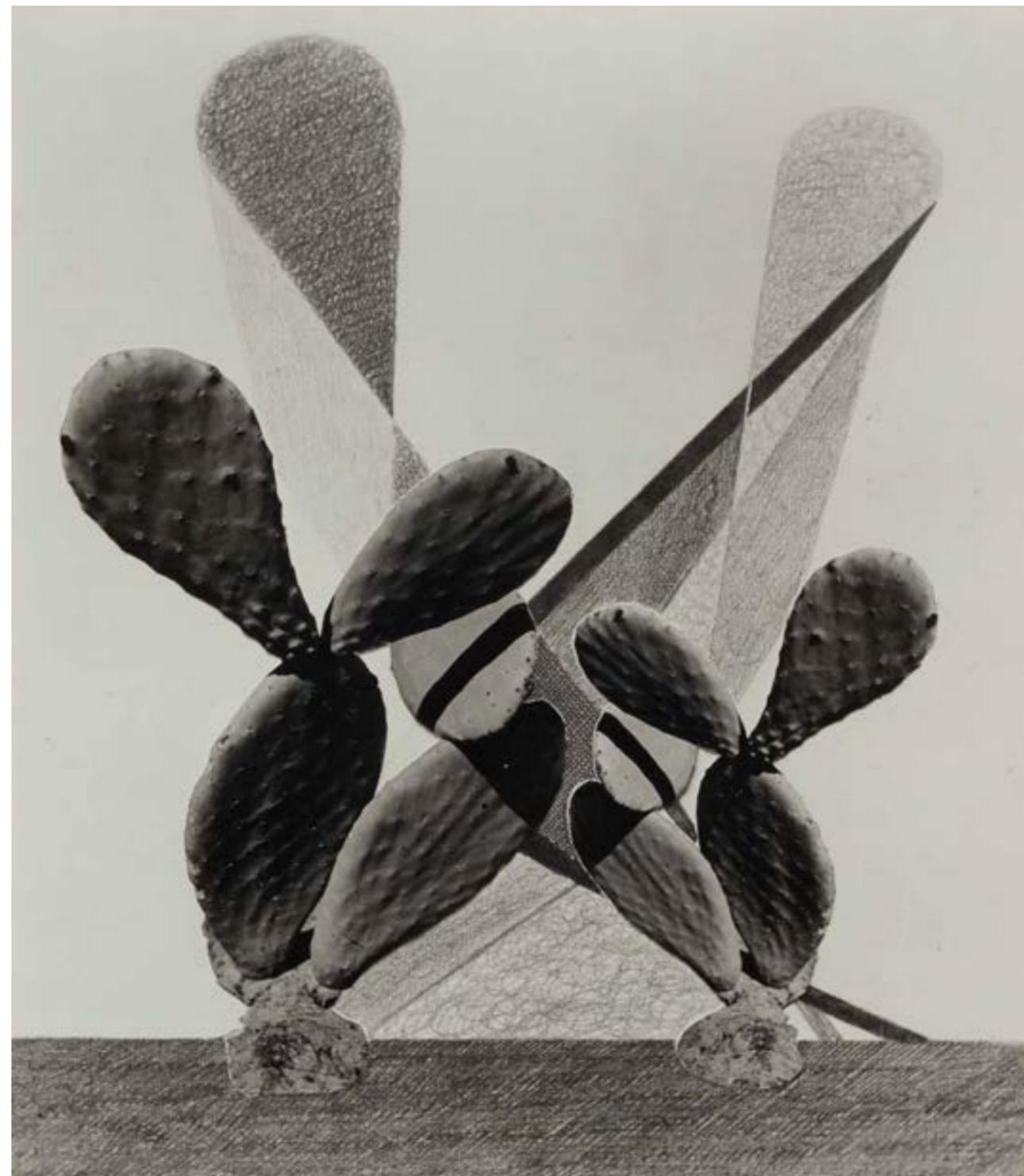
Untitled, c. 1936  
Vintage gelatin silver print  
29.4 × 19.9 cm | mount: 50 × 36 cm



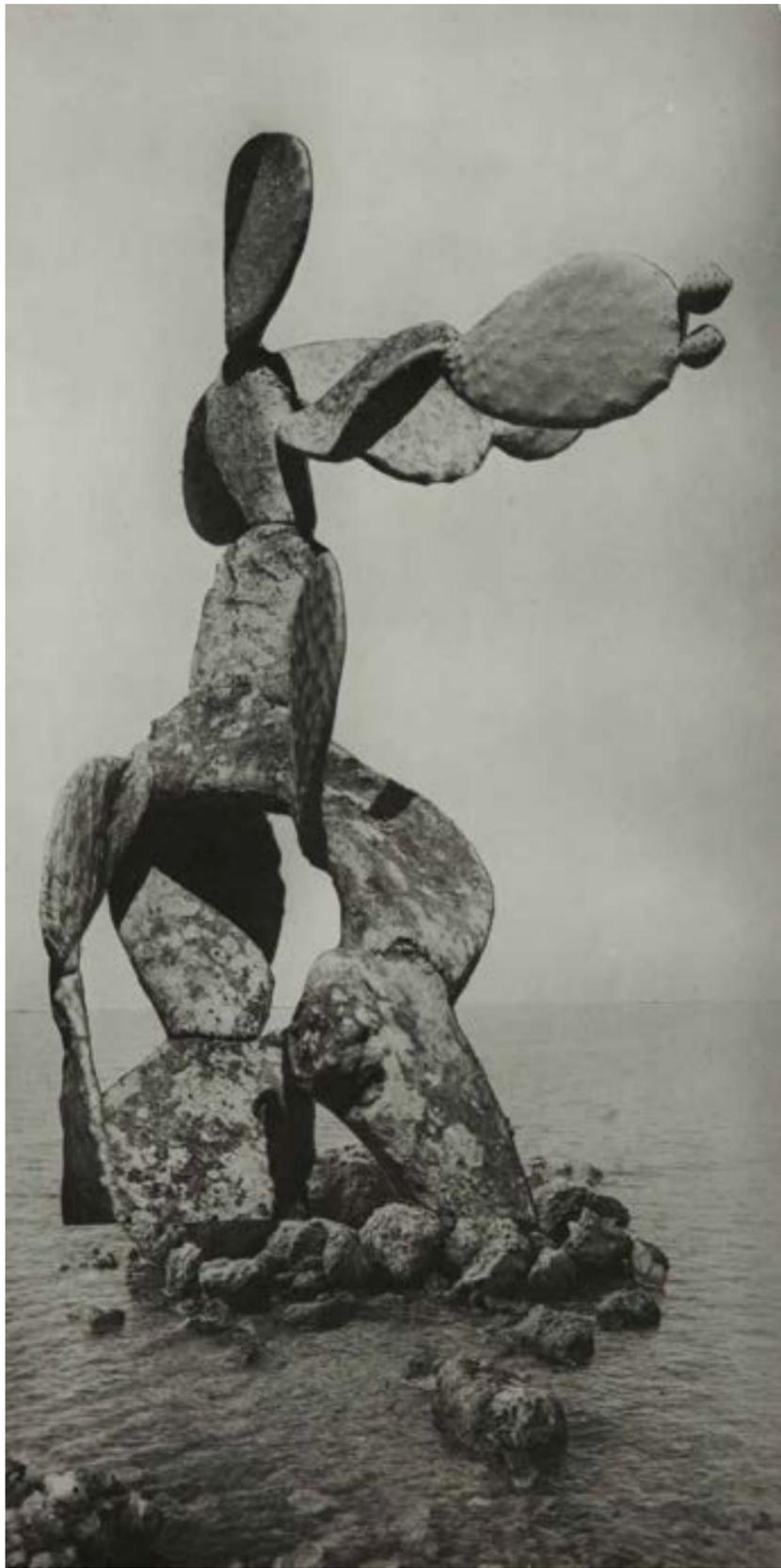
Untitled, c. 1936  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Lupex paper  
7.8 × 10.7 cm (8.9 × 11.9 cm)



Untitled, c. 1936  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Lupex paper  
9.8 × 6.7 cm (12 × 8.9 cm)



Untitled, c. 1937  
Vintage gelatin silver print  
27.2 × 23.7 cm | mount: 49.8 × 36.2 cm



Untitled, 1936  
Vintage ferrotyped gelatin silver print  
on Agfa-Brovira paper  
29.5 × 14.6 cm



Untitled, 1936  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Lupex paper  
9.8 × 6.7 cm (11.9 × 8.9 cm)



olivenbaum, 1935  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Brovira paper  
23.3 × 23.8 cm



Untitled, 1934  
Vintage gelatin silver print  
12 × 12 cm



Untitled, 1932 – 1938  
Vintage gelatin silver print  
on Agfa-Lupex paper  
11.3 × 7.9 cm



Untitled, 1933  
Vintage gelatin silver print  
16.6 × 22.7 cm (17.9 × 24 cm)

# Impressum

## Imprint

Galerie Julian Sander  
Bonner Straße 82  
50677 Cologne, Germany  
Tel. +49 (0)221 170 50 70

[inquiries@galeriejuliansander.de](mailto:inquiries@galeriejuliansander.de)  
[www.galeriejuliansander.de](http://www.galeriejuliansander.de)

Katalog/Ausstellung:  
Catalogue/Exhibition:  
Maren Klinge

Fotografie & Bildbearbeitung:  
Photography & Image Editing:  
Robert Oisin Cusack

Fotografie & Bildbearbeitung Text Andreas Sladky  
(S. 23, Abb. 5, S. 24, S. 29–31):  
Photography & Image Editing, text by Andreas Sladky  
(p. 23, ill. 5, p. 24, pp. 29–31):  
Andreas Sladky, TLM Innsbruck

Gestaltung:  
Design:  
Felix Braden  
[www.mwk-koeln.de](http://www.mwk-koeln.de)

Druck:  
Print:  
VD Vereinte Druckwerke GmbH

Auflage:  
Circulation:  
250

© Fotografien von Elfriede Stegemeyer:  
© Photographs by Elfriede Stegemeyer:  
Nachlass Elfriede Stegemeyer/elde steeg. Heinz Hornung

© Texte: die Autoren  
© Texts: the authors

