I. REVISION
DIE FOTOGRAFIN

Publiziert in: Nathalie Dimic, Beruf, Blick und Bild. Eine Professionsgeschichte der Fotografin 1890–1940, Heidelberg: arthistoricum.net – ART-Books, 2026.
DOI: https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1482

Die fast zweihundertjährige Geschichte der Fotografie ist auch eine Geschichte von Frauen, die bereits früh dieses Medium für sich entdeckten und zu ihrem Beruf machten. Seit den 1840er Jahren waren Frauen bekannt, die in Deutschland als Daguerrotypistinnen arbeiteten und eigene Ateliers betrieben. Zu nennen sind hier etwa Bertha Beckmann (1815–1901), die schon 1842 in Dresden und später in Leipzig Daguerreotypien anbot, Antonia Correvont (1818–1875), die 1843 in München einen Salon für Daguerreotypien eröffnete, sowie Adelgunde Köttgen (1823–1904) und Emilie Bieber (1810–1884), die 1852 gemeinsam ein Atelier in Hamburg gründeten.[1]
Bis in die 1880er Jahre hinein war die Zahl der Mitarbeiterinnen und Inhaberinnen von fotografischen Betrieben noch sehr gering, doch um 1900 stieg die Zahl merklich an. Diese Entwicklung lässt sich zum einen mit dem zunehmenden Eintritt der bürgerlichen Frau in die Berufstätigkeit erklären, zum anderen ist eine Begeisterung für das junge und noch offene Medium der Fotografie erkennbar.[2] In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts avancierte der Beruf der Fotografin zu einer Art Modeberuf und wurde in den gängigen Handbüchern sowie Ratgebern zur Ausbildung und Berufswahl der Frau empfohlen.[3] In dem im Jahr 1915 erschienenen Handbuch „Die deutsche Frau im Beruf. Praktische Ratschläge zur Berufswahl" empfiehlt Josephine Levy-Rathenau die Ausbildung zur Fachfotografin. Im Abschnitt „Industrie und Gewerbe" werden die handwerklichen Frauenberufe aufgeführt, darunter die Schneiderin, die Buchbinderin, die Schaufensterdekorateurin und die Fotografin. Die berufliche Ausbildung erläutert Levy-Rathenau folgendermaßen: „Die Lehrzeit kann entweder in dreijähriger praktischer Meisterlehre bei einem lehrberechtigten Photographen oder einer lehrberechtigten Photographin oder in einer der beiden Lehranstalten, denen das Recht der Vorbereitung in 2 Jahren staatlich zuerkannt ist, abgelegt werden."[4]

Die Gründung der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein Berlin, einem Verein zur „Förderung der Erwerbstätigkeit des weiblichen Geschlechts", war maßgeblich an der Weiterentwicklung und Anerkennung des Berufs der Fotografin beteiligt. Neben der Möglichkeit einer praktischen Ausbildung in einem fotografischen Betrieb gab es ab 1890 in Berlin auch die Gelegenheit einer schulischen Ausbildung, die sich

1 Vgl. Heike Foth: Fotografie als Frauenberuf (1840–1913). In: Hof-Atelier Elvira 1887–1928. Ästheten, Emanzen, Aristokraten. Ausst.Kat. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, hg. von Rudolf Herz und Brigitte Bruns. München 1985, S. 153–170; Ludwig Hoerner: Das photographische Gewerbe in Deutschland 1839–1914. Düsseldorf 1989.

2 Vgl. Foth 1985; Atina Grossmann: Berufswahl – ein Privileg der bürgerlichen Frauen. In: Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik. Ausst.Kat. Folkwang Museum Essen Folkwang Museum Essen, Fundació „la Caixa" Barcelona, The Jewish Museum New York, hg. von Ute Eskildsen. Düsseldorf 1994, S. 8–12.

3 Katja Protte: »Bildberichterstatterin« im »Dritten Reich«. Fotografien aus den Jahren 1937 bis 1944 von Liselotte Purper, hg. vom Deutschen Historischen Museum. [Mitteilungen des Deutschen Historischen Museums, Jg. 7, Heft 20] Berlin 1997.

4 Josephine Levy-Rathenau: Die deutsche Frau im Beruf. Praktische Ratschläge zur Berufsauswahl. [Handbuch der Frauenbewegung, hg. von Helene Lange und Gertrud Bäumer, V. Teil] 4. Aufl. Berlin 1915, S. 43.

explizit an Frauen richtete. Ab 1910 musste der Lette-Verein Berlin auf Drängen der preußischen Staatsregierung sogar eine Abteilung zur Ausbildung männlicher Fotografen einrichten.[5]

Es stellt sich die Frage, was die Fotografie zu einem für Frauen geeigneten Beruf machte und warum sich um 1900 junge Frauen zur Ausbildung als Fotografin entschieden. In der zeitgenössischen Fachliteratur wurde die „Frauenfrage" in der Fotografie diskutiert, doch im Gegensatz zu anderen Berufsfeldern wurde die Befähigung der Frau zu fotografieren nicht infrage gestellt, im Gegenteil, die Fotografie galt „wie kaum ein anderer Erwerbszweig für die weibliche Arbeit geeignet"[6]. Begründet wurde diese „natürliche" Befähigung durch die angeblich „typisch weiblichen" Eigenschaften wie „geschickte Hände, für Details geübter Blick, Genauigkeit und Reinlichkeit in den kleinsten Dingen"[7]. Die Berliner Fotografin Hanni Schwarz empfahl ihren Geschlechtsgenossinnen eine Spezialisierung im Bereich der Kinder- und Porträtfotografie, da diese Einfühlungsvermögen und Geduld verlangen, zwei Eigenschaften, die ihrer Meinung nach dem „weiblichen Wesen" entsprechen.[8]

Durch die rasante Entwicklung der illustrierten Presse in der Weimarer Republik entstanden neue Arbeitsfelder für Fotografen und Fotografinnen. Der moderne Bildjournalismus bot die Möglichkeit, das traditionelle Atelier zu verlassen und dadurch direkt am Ort des Geschehens und somit Teil des gesellschaftlichen Lebens zu sein. Die Fotografinnen Lotte Jacobi, Liselotte Purper und Lotte Errell reisten als Reporterinnen beispielsweise durch die ehemalige Sowjetunion, nach Usbekistan, Rumänien und sogar nach Afrika. Die Modefotografien aus dem berühmten Berliner Atelier Yva von Else Neuländer zierten in den 1920er- und 1930er Jahren zahlreiche Titelblätter und mehrseitige Bildberichte der exklusiven Modemagazine.[9] Auch die experimentellen Werbeaufnahmen des Studios „ringl + pit" der Fotografinnen Grete Stern und Ellen Auerbach gewannen Anfang der 1930er Jahre zunehmend an Anerkennung und ihre Arbeiten wurden bei Ausschreibungen mit Preisen honoriert.[10]

Die Fotografinnen am Ende des 19. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wirkten selbstbewusst und kreativ. Sie leisteten professionelle und innovative Arbeit auf dem noch jungen Gebiet der Fotografie und prägten damit nicht

---

5 Vgl. Doris Obschernitzki: »Der Frau ihre Arbeit«. Lette-Verein. Zur Geschichte einer Berliner Institution. 1866 bis 1986. [Stätten der Geschichte Berlins, Bd. 16] Berlin 1987.

6 Fritz Hansen: Die Frauenarbeit in den photographischen Anstalten Berlin. In: Wiener Freie Photographen Zeitung, Jg. 1, Heft 5, 1898, S. 73–75, hier S. 73.

7 E. v. Igel: Die photographische Lehranstalt des Lettehauses zu Berlin. In: Sonne, Heft 6, 1905, S. 11–12, hier S. 11.

8 Vgl. Hanni Schwarz: Photographie als Frauenberuf. In: Photographische Mitteilungen, Jg. 42, Juni-Heft, 1905, S. 161–165 und S. 182–184.

9 Vgl. Johannes Christoph Moderegger: Modefotografie in Deutschland 1929–1955. Dissertation Kiel 1998. Norderstedt 2000.

10 Vgl. Katharina Sykora: Doppelspiele – Über die fotografische Zusammenarbeit von Ringl + Pit alias Grete Stern und Ellen Auerbach. In: Renate Berger (Hg.): LIEBE MACHT KUNST. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien 2000, S. 87–108.

nur die Fotografiegeschichte, sondern – als Bildproduzentinnen – auch unser heutiges Geschichtsbild aktiv mit.[11]

Dennoch sind es vor allem die Namen männlicher Fotografen, die sich in die Historiografie fest eingeschrieben haben und deren Aufnahmen vielfach publiziert sowie rezitiert werden. So stehen die Porträts von August Sander (1876–1964), in denen der Fotograf mittels der „reinen" Fotografie einen enzyklopädischen Querschnitt durch die Gesellschaftsstände der „Menschen des 20. Jahrhunderts" schuf, für das „Antlitz der Zeit"[12].[13] Das 1928 erschienene Fotobuch „Die Welt ist schön" mit 100 Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch (1897–1966) gilt als Manifest der neusachlichen Bildsprache und die Industrieaufnahmen des Fotografen sind tief im historischen Bildkanon des Ruhrgebiets verankert. Das Berliner Stadtleben der 1930er Jahre sowie die Ruinen der Nachkriegszeit dokumentieren die wiederentdeckten Alltagsszenen von Friedrich Seidenstücker (1882–1966). Ein weiterer Name, der im Kontext der Fotokunst niemals fehlt, ist der ungarische Konstruktivist László Moholy-Nagy (1895–1946), der Anfang der 1920er Jahre mit der kameralosen Fotografie experimentierte. Der bekannte Bauhaus-Lehrer propagierte in seiner 1925 erschienenen Schrift „Malerei Fotografie Film" eine neuartige Ästhetik der Fotografie und forcierte nichts anderes als die „Revolutionierung des Sehens"[14]. Die Liste berühmter Fotografen ließe sich problemlos fortführen: Karl Blossfeldt (1865–1932), Umbo alias Otto Umbehr (1902–1980), André Kertész (1894–1985), Henri Cartier-Bresson (1908–2004), Robert Capa (1913–1954).

Einmal geschriebene Geschichte lässt sich nur schwer revidieren. Mythen, Stereotype und Kategorien halten sich hartnäckig, sie verselbstständigen sich und werden selten hinterfragt. Eine an Meisterschaft und Genius interessierte Fotogeschichte versperrt zudem den Blick auf kulturhistorische und technische Voraussetzungen, Produktionsprozesse und Kollaborationen, sprich auf die Sozialfigur des Fotografen und der Fotografin.[15] In der Fotogeschichte werden Fotograf:innen oft als „Einzelgenies" dargestellt.

---

11 Vgl. Rolf Sachsse: Im Schatten der Männer – Deutsche Fotografinnen 1940 bis 1950. In: frauenobjektiv. Fotografinnen 1940 bis 1950. Ausst.Kat. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland Bonn. Köln 2001, S. 12–25.

12 So der Titel Sanders erster Veröffentlichung. Vgl. August Sander: Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts. München 1929.

13 Zu August Sandes Porträts und dem Konzept seines bekannten Mappenwerks vgl. Bodo von Dewitz: „Vom Wesen der Photographie". August Sanders Porträtwerk *Menschen des 20. Jahrhunderts*. Dokumente zu seiner Geschichte. In: Barbara Engelbach (Hg.): Künstler & Fotografien 1959–2007 Museum Ludwig Köln. Köln 2007, S. 48–63.

14 So der Titel eines Aufsatzes von Herbert Molderings zum fotografischen Werk Moholy-Nagys. Vgl. Herbert Molderings: Revolutionierung des Sehens: Fotografien, Fotogramme und Fotoplastiken von László Moholy-Nagy. In: Barbara Engelbach (Hg.): Künstler & Fotografien 1959–2007 Museum Ludwig Köln. Köln 2007, S. 64–77.

15 Steffen Siegel monierte jüngst in einer Besprechung zu Nadya Bairs Untersuchung kollaborativer Bildproduktionen in der berühmten Bildagentur Magnum die anhaltende Konzentration fotohistorischer Forschung auf jene Meisterfotograf:innen, und machte auf eine ausstehende „Geschichte der Sozialfigur des Fotografen" aufmerksam. Vgl. Steffen Siegel: Wer ist Inge Bondi? „Magnum Photo" und das Teamwork einer Fotoagentur. In: Fotogeschichte, Jg. 41, Heft 161, 2021, S. 77–79.

Es wird unterschlagen, dass Fotografie mehr als der Moment der Aufnahme ist und zahlreiche Schritte der Vor- und Nachbereitung erforderlich sind, bevor das Fotografierte auf einem Abzug erscheint. Nur in Ausnahmefällen stammen alle Arbeitsschritte aus einer Hand. In den meisten Ateliers sind spezialisierte Arbeitskräfte mit den jeweiligen Aufgaben wie Entwicklung oder Retusche betraut. Die Laborarbeiten für Albert Renger-Patzsch versah ab circa 1942 seine Tochter Sabine Renger (1924–1974), die, wie Rolf Sachsse betont, eine der „weltbesten Printerinnen" war.[16] Die fotografischen Leistungen von László Moholy-Nagy sind ohne die Fotografin Lucia Moholy (1894–1989) nicht denkbar. Ihr Einfluss und ihre Miturheberschaft an den frühen Fotoexperimenten ihres Ehemannes erscheinen bisher, wenn überhaupt, nur als Randbemerkung in den Standardwerken zu Moholy-Nagy.[17]

Die vorliegende Arbeit möchte keine Alternativgeschichte schreiben.[18] Vielmehr sollen die historiografischen Traditionen kritisch hinterfragt und einseitige Perspektivierung sichtbar gemacht werden. Es soll ein Beitrag zur Geschichte der Sozialfigur der Fotografin geleistet werden. „[H]istorisch nach Frauen zu fragen heißt unabweislich, auch das soziale Verhältnis der Geschlechter zueinander zu thematisieren,"[19] konstatiert die Historikerin Karin Hausen. Eine der Geschlechtergeschichte verpflichtete Geschichtsschreibung muss demnach geschlechtsspezifische Lebenserfahrungen, Handlungsmöglichkeiten und Handlungsräume berücksichtigen.[20] Vermeintlich natürliche

16 Für den Hinweis danke ich Rolf Sachsse. E-Mail vom 4. 11. 2020.

17 2019 wurde im Museum Ludwig Köln die Ausstellung „Lucia Moholy. Fotogeschichte schreiben" präsentiert. In einem Artikel des Kölner Stadt-Anzeigers weist Michael Köhler auf ein unscheinbares Objektschild hin, dessen Inhalt auf einen in der Forschung umstrittenen Sachverhalt deutet: Das landläufig László Moholy-Nagy zugeschriebene Fotogramm „László und Lucia" aus dem Jahr 1923 wird hier als Gemeinschaftsarbeit von Moholy und Moholy-Nagy ausgewiesen. Es ist unstrittig, dass Lucia Moholy, die von 1921 bis 1929 mit Moholy-Nagy verheiratet war, den Bauhauslehrer als Fotografin nicht nur technisch bei den Fotoexperimenten unterstützte, sondern entscheidende Impulse setzte und konkret mitwirkte. Sie selbst spricht später von einer „symbiotischen Arbeitsbeziehung". Vgl. hierzu Michael Kohler: Wem gehören Lászlós Fotogramme? Das Kölner Museum Ludwig schreibt gerade ein wichtiges Stück Kunstgeschichte um, doch der Fall ist umstritten. In: Kölner Stadt-Anzeiger, 12. 12. 2019, S. 23. Zum Werk von Lucia Moholy vgl. Rolf Sachsse: Lucia Moholy. Bauhaus-Fotografin, hg. vom Museumspädagogischen Dienst Berlin / Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin 1995.

18 Gabriele Dietze warnt vor einer unkritischen „Rekonstruktion einer angeblich nur verdrängten weiblichen Kulturgeschichte", die davon ausgeht, dass es eine weibliche Alternativgeschichte schon immer gab, diese jedoch von der patriarchalischen Geschichtsschreibung verdrängt wurde und lediglich aufgedeckt werden muss. Es reicht nicht aus, „unsichtbare" Frauengeschichte sichtbar zu machen, vielmehr muss danach gefragt werden, wer definiert, was „weiblich" ist und welche Interessen mit der Zuweisung verfolgt werden. Vgl. Gabriele Dietze: Vorwort »Überwindung der Sprachlosigkeit«. In: Dies. (Hg.): Die Überwindung der Sprachlosigkeit. Texte aus der Frauenbewegung. 3. Aufl. Frankfurt/Main 1989, S. 7–21, insbesondere S. 9–10, 17.

19 Karin Hausen: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Frauen suchen ihre Geschichte. [Historische Studien zum 19. und 20. Jahrhundert] München 1983, S. 7–20, hier S. 16.

20 Die Geschlechtergeschichte hat sich in den 1980er- und 1990er Jahren aus der historischen Frauenforschung entwickelt. Im Kontext der „neuen" Frauenbewegung entstanden seit Beginn der 1970er Jahre zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten, die spezifisch „weibliche" Erfahrungen in den Fokus rückten und

Geschlechterunterschiede werden infrage gestellt.[21] Im Kontext von Profession und Geschlecht geht es nach Ulrike Teubner darum, „die Bedeutung der Geschlechtszugehörigkeit für die Strukturierung und Symbolisierung von Berufsarbeit herauszuarbeiten“[22] sowie geschlechtsspezifische Qualifikations- und Leistungszuschreibungen darzulegen, die Zugänge zur Berufsausbildung und Berufstätigkeit öffnen oder versperren.

Mit dieser Arbeit wird die Professionsgeschichte der Fotografin in Deutschland für den Zeitraum von 1890 bis 1940 erstmals umfassend erforscht und das breite fotografische Œuvre der frühen Fotografinnen gewürdigt. Hierzu werden mehrere wissenschaftliche Disziplinen einbezogen und multidisziplinäre Perspektiven eingenommen: die Professions- und Gewerbegeschichte, die Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, die Institutions- und Technikgeschichte, die Kunst- und Kulturgeschichte sowie die Geschlechter- und Mediengeschichte.

Beruf, Blick und Bild: Forschungsperspektiven und -fragen

Das Ziel der Studie ist es, die Professionsgeschichte der Fotografin in Deutschland für die Zeit von 1890 bis 1940 darzustellen. Der gewählte Zeitraum ergibt sich aus dem Gründungsjahr der ersten schulischen Ausbildungsstätte für Fotografinnen, der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins in Berlin, nach deren Vorbild weitere Gründungen folgten, wie etwa die Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie in München im Jahr 1900. Die Studie endet mit dem nationalsozialistischen Deutschen Reich im ersten Kriegsjahr des Zweiten Weltkrieges. Durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 und durch das im Oktober desselben Jahres verabschiedeten Schriftleitergesetz änderte sich die berufliche Situation grundlegend. Die Berufsbiografien der vorgestellten Fotografinnen wurden durch die nationalsozialistische Diktatur erheblich beeinflusst: Ihre fotografische Arbeit wurde erschwert, gelenkt, beendet oder auch begünstigt.[23] Die zeitliche Eingrenzung ist keine statische – sie bietet eine Orientierung und bildet den inhaltlichen Schwerpunkt der vorgestellten Berufsbiografien. Es wird

vergessene Frauengeschichte aufdeckten. Vgl. Claudia Opitz-Belakhal: Geschlechtergeschichte. [Historische Einführungen, Bd. 8] Frankfurt/Main, New York 2010.

21 Die Kategorien „weiblich“ und „männlich“ werden in dieser Arbeit als sozial konstruierte und differenzierte Kategorien verstanden.

22 Ulrike Teubner: Beruf: Vom Frauenberuf zur Geschlechterkonstruktion im Berufssystem. In: Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. 3., erweiterte Aufl. Wiesbaden 2010, S. 499–506, hier S. 499.

23 Eine hohe Anzahl der frühen Fotografinnen war deutsch-jüdischer Herkunft. Die politisch verfolgten Fotografinnen sind in dieser Arbeit nicht Gegenstand eines separaten Kapitels. Der Grund dafür liegt keinesfalls in einer Verharmlosung oder Ignoranz, sondern in der Strukturierung der Studie, die nicht an religiösen oder ethnischen Zuschreibungen ausgerichtet ist. Verfolgung, Diffamierung, Repressionen, Berufsverbote sowie Flucht- und Exilerfahrungen werden aber in den Berufsbiografien thematisiert. Einen Überblick über internationale und interdisziplinäre Forschungsansätze zu Nationalsozialismus und Geschlecht bietet der Sammelband von Elke Frietsch / Christina Herkommer (Hg.): Nationalismus und Geschlecht. Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, »Rasse« und Sexualität im »Dritten Reich« und nach 1945. Bielefeld 2015.

immer wieder Rück- und Ausblicke auf die Zeit vor 1890 und nach 1940 geben, vor allem an den Stellen, an denen die Arbeitserfahrungen durch politische respektive zeithistorische Ereignisse beeinflusst wurden oder private Veränderungen zu Brüchen führten.

Eine Ausrichtung entlang politischer Epochen erscheint für die vorliegende Studie nicht überzeugend. Vielmehr sollen ausdrücklich die Veränderungen eines von politischen Wechseln und zwei Weltkriegen geprägten halben Jahrhunderts in den Blick genommen werden. Die Kommunikationswissenschaftlerin Elisabeth Klaus und die Soziologin Ulla Wischermann definieren in ihrer Berufs- und Sozialgeschichte der Journalistinnen jene Umbruchphasen als „Zeiten gesellschaftlicher Entwicklung, in denen die alte Ordnung infrage gestellt wird bzw. hinfällig geworden ist, eine neue sich aber noch nicht etabliert hat“[24]. Auch die Kulturwissenschaftlerin Eva V. Chen spricht sich in ihrer Arbeit über weibliche Arbeitsbiografien in Jena für den Blick auf die Übergänge von politischen Systemen aus, aus dem sich neue Fragen zu Lebens- und Arbeitsbedingungen erst ergeben.[25]

Nach Chen haben insbesondere Forschungen der Alltagsgeschichte sowie der Biografik gezeigt, dass die Einteilung ausschließlich entlang politischer Epochen nicht greift. Mit Verweis auf Lutz Niethammers Studien über die Sozialkultur im Ruhrgebiet 1930 bis 1960[26] sowie auf die Ausführungen des französischen Historikers Fernand Braudel zur „Longue Durée“[27] konstatiert sie, dass eine „strikte Orientierung an Zeitschnitten […] den Blick auf die longue durée der kulturellen Prozesse [verstellt], wie sie sich beispielsweise in den ‚zähen‘ Geschlechterrollen ausdrücken, die mit dem schnelleren Wechsel politischer Systeme nicht hinterherkommen“[28]. Ziel dieser Arbeit ist es, gerade die längerfristigen Strukturen der Berufsbiografien von Fotografinnen zu verfolgen und zu untersuchen, wie soziale, wirtschaftliche und politische Veränderungen auf die Berufstätigkeit gewirkt haben. Der Untersuchungszeitraum ist weit genug gefasst, um über die zahlreichen Oszillationen hinaus nach Strukturmerkmalen zu fragen sowie Kontinuitäten und Diskontinuitäten der Berufsfotografinnen herauszuarbeiten.

Die vorliegende Arbeit verbindet Fotografie- und Geschlechtergeschichte mit Ansätzen der Bildungs- und Professionsforschung und weist Überschneidungen mit der soziologischen Frauenforschung auf. Seit den 1970er Jahren hat die historische Frauen- und Geschlechterforschung entscheidende Impulse zur Erweiterung und Revision der

---

24 Elisabeth Klaus / Ulla Wischermann: Journalistinnen. Eine Geschichte in Biographien und Texten 1848–1990. [Journalismus: Theorie und Praxis, Bd. 18] Wien, Berlin 2013, S. 11.

25 In ihrer Untersuchung zu weiblichen Arbeitsbiografien in Jena in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts führt die Kulturwissenschaftlerin Eva V. Chen die Vorteile eines entgegen gängigen Zäsuren gesetzten zeitlichen Rahmens aus. Vgl. Eva V. Chen: Beruf: Frau. Arbeitsbiographien in Jena vom Beginn bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Dissertation Jena 2006. [Studien zur Volkskunde in Thüringen, Bd. 2] Münster, New York, München, Berlin 2008, S. 7–9.

26 Lutz Niethammer (Hg.): „Die Jahre weiß man nicht, wo man sie heute hinsetzen soll“. [Faschismuserfahrungen im Ruhrgebiet 1930 bis 1960. Bd. 1] 2. Aufl. Berlin, Bonn 1986.

27 Fernand Braudel: Geschichte und Sozialwissenschaften – Die »longue durée«. In: Hans-Ulrich Wehler (Hg.): Geschichte und Soziologie. [Neue Wissenschaftliche Bibliothek, 53] Köln 1972, S. 189–215.

28 Chen 2008, S. 7.

Historiografie gesetzt.[29] Die Einführung der Kategorie „Geschlecht" als Analysekategorie in den Geschichtswissenschaften definieren die Historikerinnen Karen Hagemann und Jean H. Quataert folgendermaßen:

> „‚Geschlecht' [ist] sowohl ein Gegenstand als auch eine Methode historischer Forschung. ‚Frauen' und ‚Männer' lassen sich als historische Subjekte und Objekte historischer Analyse verstehen; ‚Geschlecht' als Analysekategorie zu verwenden, ist hingegen kennzeichnend für den theoretischen und methodischen Ansatz. ‚Geschlecht' definiert als sozial und kulturell bestimmtes, relationales und kontextspezifisches, das heißt sich stetig wandelndes Wissen über die wahrgenommenen sexuellen Differenzen, ist nicht nur ein konstitutives Element sozialer Beziehungen, es ist auch ein zentrales Mittel, um Macht- und Herrschaftsbeziehungen zu formen und auszudrücken."[30]

Zur Frauenerwerbstätigkeit liegt eine bedeutende Zahl fundierter Studien vor.[31] Bereits 1906 untersuchte Alice Salomon (1872–1948) in ihrer Dissertationsschrift „Die Ursachen der ungleichen Entlohnung von Männer- und Frauenarbeit" und hinterfragte die Behauptung einer „natürlichen" geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung.[32] Die Kritik wurde über viele Dekaden hinweg marginalisiert und fand erst in den 1980er Jahren im Kontext feministischer Geschichtsforschung Aufmerksamkeit. Die Ungleichheit der Erwerbschancen von Männern und Frauen behauptet sich bis heute „als äußerst stabiles Strukturmerkmal moderner Wirtschafts- und Gesellschaftssysteme"[33] konstatiert Karin Hausen in ihrem 1993 herausgegebenen Band zur „Geschlechterhierarchie und Arbeitsteilung". Sie zeigt darin auf, wie „ungeprüfte Vorurteile unsere Vorstellungen über Arbeitsteilung, wirtschaftliche Entwicklungen, technischen Wandel und Geschlechterbeziehungen geprägt und das genaue Wahrnehmen historischer Entwicklungen verstellt haben"[34]. Hausen identifiziert gängige Deutungsmuster, wie „die viel gerühmte Geschicklichkeit

29 Zur Entwicklung der Geschlechtergeschichte vgl. Karen Hagemann / Jean H. Quataert: Einführung: Geschichte und Geschlechter. Geschichtsschreibung und akademische Kultur in Westdeutschland und den USA im Vergleich. In: Dies. (Hg.): Geschichte und Geschlechter. Revisionen der neueren deutschen Geschichte. [Reihe Geschichte und Geschlechter] Frankfurt/Main 2008, S. 11–63.

30 Ebd., S. 15 f.

31 Allgemein zur Geschichte der Frauenerwerbsarbeit in Deutschland vgl. Stefan Bajohr: Die Hälfte der Fabrik. Geschichte der Frauenarbeit in Deutschland 1914 bis 1945. Dissertation Marburg 1978. [Schriftenreihe der Studiengesellschaft für Sozialgeschichte und Arbeiterbewegung] 2. Aufl. Marburg 1984; Karin Hausen (Hg.): Geschlechterhierarchie und Arbeitsteilung. Zur Geschichte ungleicher Erwerbschancen von Männern und Frauen. Göttingen 1993; Ute Frevert: Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit. [Neue Historische Bibliothek] Frankfurt/Main 1986.

32 Vgl. Alice Salomon: Die Ursachen der ungleichen Entlohnung von Männer- und Frauenarbeit. [Dissertation Berlin 1906] Leipzig 1906.

33 Karin Hausen: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Geschlechterhierarchie und Arbeitsteilung. Zur Geschichte ungleicher Erwerbschancen von Männern und Frauen. Göttingen 1993, S. 7–16.

34 Karin Hausen: Wirtschaften mit der Geschlechterordnung. Ein Essay. In: Dies. (Hg.): Geschlechterhierarchie und Arbeitsteilung. Zur Geschichte ungleicher Erwerbschancen von Männern und Frauen. Göttingen 1993, S. 40–67, hier S. 43.

und Fingerfertigkeit“[35] als vermeintliches geschlechtsspezifisches Merkmal der Frau, das angeführt wird, um bestimmte Tätigkeiten als frauentypisch zu reklamieren, oder das sogenannte Sündenbock-Argument, das Frauen aufgrund ihrer geringeren Entlohnung männliche Arbeitskräfte verdrängen. Nach Hausen implizieren diese Annahmen bereits eine ‚natürliche‘ geschlechtsspezifische Hierarchie der Arbeitskräfte, die es kritisch zu hinterfragen gilt. Auch das Argument der geringeren Qualifikation zur Legitimierung der geringen Entlohnung der Frau muss vor dem Hintergrund beurteilt werden, dass Frauen der Zugang zu anerkannter Ausbildung lange verwehrt war und „Qualifikation als Privileg des männlichen Geschlechts beansprucht“[36] wurde. Karin Hausen resümiert:

> „Üblich war nun eine Charakterisierung der weiblichen Arbeitskraft per Fingerfertigkeit statt Muskelkraft, Bevorzugung von Sauberkeit statt Schmutz, Eignung für unqualifizierte, nur ausführende Teilarbeit statt Handwerkerkönnen, Nebenbeschäftigung statt Hauptberuf, sowie nicht zuletzt die Hervorhebung der weiblichen Geduld und Bereitschaft zur Unterordnung.“[37]

Die geschlechtsspezifische Codierung von Tätigkeiten dient der deutlichen Abgrenzung von Arbeitsbereichen. Es gilt, zu prüfen, inwieweit diese Abgrenzungsstrategien auch im Kontext der Fotografie griffen, und zu fragen, wie der Einzug weiblicher Arbeitskräfte in diesem Metier legitimiert wurde.

Als „Bühne der permanenten Konstruktion von Geschlecht“[38] definiert Chen die Berufswelt. Sie rekurriert auf den sich um 1990 mit der Veröffentlichung von Judith Butlers „Gender Trouble“ vollzogenen Paradigmenwechsel in der Geschlechterforschung. Die US-amerikanische Philosophin decodierte die Kategorie Geschlecht als ein Konstrukt, das kontinuierlich erzeugt wird.[39] Ebenfalls im Kontext der visuellen Kultur gilt es, um 1990 einen Paradigmenwechsel in der Frauenforschung zu konstatieren: von der Frage, „welche Frauen im Verborgenen bleiben mußten, oder wer ihnen eine öffentliche Wirksamkeit verweigerte“ zu der Frage nach „den Strukturen des Aus- und Einschlusses von Frauen und allem nichtmännlichen anderen“.[40] Aus gendertheoretischer Perspektive geht es nach Kerstin Brandes in einer feministischen Fotografiegeschichte darum, determinierende Feminisierungen und Formen des Othering aufzudecken:

> „Neben der Auslassung, Unsichtbarmachung und ausschließenden Inklusion von Frauen – d. h. ihrer Einbeziehung als *Andere* – in den verschiedenen Bereichen des

35 Ebd., S. 44.
36 Ebd., S. 47.
37 Ebd., S. 63.
38 Chen 2008, S. 20.
39 Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/Main 1991.
40 Ines Lindner / Sigrid Schade / Silke Wenk / Gabriele Werner: Vorwort. In: Dies. (Hg): Blick-Wechsel. Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in der Kunst und Kunstgeschichte. [Band mit Beiträgen der 4. Kunsthistorikerinnen-Tagung 1988 in Berlin] Berlin 1989, S. 11–15, hier S. 12.

> Betriebssystems Fotografie, der fotografischen Weiterführung bestimmter Weiblichkeitsbilder und ihrer Funktionalisierungen innerhalb tradierte Repräsentationspolitiken […] herauszuarbeiten […]."[41]

Die Dekonstruktion von Deutungshoheiten, Blickverhältnissen und hierarchischen Strukturen verlangt disziplinübergreifendes Arbeiten. Visuelle Kultur als ein theoretisches Konzept untersucht, „wie Bedeutungen zwischen Produktion und Rezeption, zwischen Praktiken des Gebrauchs und Interpretierens von Bildern wandern und wie Bilder zwischen den Medien, zwischen individuellen und kollektiven Anschauungen, zwischen Zeiten, Orten und Kulturen zirkulieren und vermitteln"[42]. Studien visueller Kulturen – wie auch Gender Studies – zeichnen sich per se durch Methodenpluralismus aus, sie „agieren quer zu Disziplinen und (deren) Methoden, arbeiten gleichermaßen reflektierend und selbstreflexiv"[43].

Mit „Beruf, Blick und Bild" sind drei Schlagworte im Titel der Arbeit aufgenommen, die auf die relevanten Forschungsfragen und -perspektiven verweisen.

Der Beruf

Die Fotografin Lotte König beschrieb die Fotografie als einen „wunderschöne[n], interessante[n], aber zugleich schwierige[n] Frauenberuf" und führte weiter aus, dass sich hinter dem Begriff der Fotografie „ein großes, umfassendes Gebiet [und] eine Fülle von Möglichkeiten" verbirgt.[44] Der Fokus der Studie liegt auf Berufsfotografinnen, also den Fotografinnen, die die Fotografie gewerblich betrieben und damit ihren Lebensunterhalt bestritten. Die Abgrenzung zu den sogenannten Amateurinnen, die per Definition die Fotografie aus ‚Liebhaberei' und nicht zum Broterwerb betrieben, ist jedoch nicht so eindeutig, wie sie auf den ersten Blick scheint. Die Übergänge zwischen Amateur- und Berufsfotografie waren und sind fluide sowie variabel.[45] Aus diesem Grund sind zwei Amateurinnen exemplarisch in die Arbeit aufgenommen worden, deren Werk über den privaten Kontext deutlich hinausweist. Die Kategorien Profession und Professionalität im Kontext der Fotografie problematisiert die Kunsthistorikerin Katharina Sykora, indem sie fragt, woran diese Kategorien gemessen

41 Kerstin Brandes: Die Gans lebt … Studien Visueller Kultur und feministische Fotografieforschung. In: Fotogeschichte, Jg. 40, Heft 155, 2020, S. 5–14, hier S. 10.

42 Sigrid Adorf / Kerstin Brandes: Studien Visueller Kultur. In: Stephan Günzel / Dieter Mersch (Hg.): Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar 2014, S. 446–452, hier S. 446.

43 Brandes 2020, S. 7.

44 Lotte König: Die Frau als Photographin. In: Die Kultur der Frau. Eine Lebenssymphonie der Frau des 20. Jahrhunderts, hg. von Ada Schmidt-Beil. Berlin 1931, S. 292–296, hier S. 292.

45 Vgl. Jens Jäger: Gesellschaft und Photographie. Formen und Funktionen der Photographie in Deutschland und England 1839–1860. Dissertation Hamburg 1996. [Sozialwissenschaftliche Studien, Heft 35] Opladen 1996, S. 120.

werden.[46] Mit dem Begriff der Professionalität werden gewöhnlich die Sicherung des Erwerbs und die technische Qualität der Arbeit ausgewiesen. Sykora weist darauf hin, dass Professionalität nicht kausal mit Erwerb zusammenhängt, sondern die Berufswege von Fotografinnen oftmals brüchig waren, sie unter prekären Bedingungen arbeiteten oder auf Unterstützung angewiesen waren.[47] Ein entscheidender Aspekt der Professionsgeschichte ist die Frage nach den Ausbildungsmöglichkeiten. Die Berufsausbildung der Fotografin, wie auch des Fotografen, war bis ins erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts nicht gesetzlich geregelt; es gab drei Wege, die zum Beruf führten: die Lehre im Atelier, der Besuch einer Fachschule oder später auch einer Fachhochschule und die autodidaktische Aneignung.[48] Die unterschiedlichen Berufsbildungswege der Fotografin werden in dieser Arbeit eingehend untersucht, wobei der Schwerpunkt bei der schulischen Berufsausbildung liegt.[49]

Nach der Berufsausbildung folgt in der Regel der Eintritt in die Berufstätigkeit. Lotte König schrieb, sie kenne viele Frauen, „die in der Ausübung des Photographenberufes Befriedigung und Freude gefunden haben, deren Lebensinhalt er geworden ist, und die es auch zu einer hervorragenden Stellung in diesem Beruf gebracht haben“[50]. Anhand exemplarischer Fotografinnenbiografien werden die unterschiedlichen Arbeitsfelder und die beruflichen Perspektiven aufgezeigt. Ziel der Untersuchung ist es, das breite Œuvre der frühen Fotografinnen vorzustellen und die Bilder nach dem beruflichen Selbstverständnis der Bildautorinnen sowie nach der kulturhistorischen Bedeutung zu befragen. Die Auswahl zeigt die unterschiedlichen Arbeitsfelder innerhalb der Fotografie sowie die damit verbundenen Schwierigkeiten und Perspektiven auf. Die Arbeitsweise einer Atelier- und Porträtfotografin unterscheidet sich maßgeblich vom Vorgehen einer Pressefotografin. Die biografischen Beispiele geben Einblicke in die Vielschichtigkeit des Werks, von Lebens- und Schaffensbedingungen der frühen Fotografinnen und heben jene Frauen hervor, die über Jahrzehnte in der Fotogeschichtsschreibung weitgehend unberücksichtigt blieben.

Der Blick

Die Frage nach dem ‚weiblichen‘ und dem ‚männlichen‘ Blick tritt immer wieder auf, sowohl in zeitgenössischen Quellen als auch in der Forschung. Bereits Anfang der 1930er Jahre stellte der Zeitungswissenschaftler Emil Dovifat in einem Oberseminar die Frage nach der Objektivität des Objektivs, doch weder er noch seine Studierenden fanden eine Antwort auf diese Frage. Auch die 1933 von Bernd Lohse angemeldete Dissertation zu diesem Thema blieb unvollendet.[51]

---

46 Vgl. Katharina Sykora: Fotografinnen zwischen Experiment und Professionalität. Berufsbiografien in den 20er Jahren. In: Dieter Mayer-Gürr (Hg.): Fotografie & Geschichte: Timm Starl zum 60. Geburtstag. Marburg 2000, S. 9–29.

47 Vgl. ebd., S. 11 f.

48 Vgl. Foth 1985; Hoerner 1989; Baumann 1994.

49 Ferner muss gefragt werden, inwieweit die Institutionalisierung in Form von (fachhoch-)schulischen Ausbildungsstätten zur allgemeinen Professionalisierung des fotografischen Berufes beigetragen hat.

50 König 1931, S. 294.

51 Vgl. Sachsse 2001, S. 23.

Die feministischen Kunst- und Kulturwissenschaftler:innen fragen nach der Rolle des Geschlechts im Zusammenhang mit der Berufswirklichkeit, mit dem Blick und mit dem Bild. In dieser Arbeit wird mit einem soziokulturellen Blick geprüft, inwieweit sich die Ausbildungs- und Arbeitsbedingungen von Fotografinnen und Fotografen unterscheiden und welche Arbeitsfelder, Stile oder Genres eher von Männern oder Frauen geprägt waren. Dabei geht es nicht um eine essenzialistische Zuschreibung, sondern um die kritische Untersuchung der sozialen und kulturellen Bedingungen, die ästhetische Entscheidungen mitbeeinflussen. Grundsätzlich geht die Untersuchung davon aus, dass geschlechtsspezifische Differenzen gesellschaftlich und kulturell geprägt sind.[52] Für das „komplexe Handlungsgefüge“[53] des Fotografischen bedeutet das, dass es niemals „objektiv“ sein kann, sondern ihm immer „spezifische historische, technisch-mediale, soziale, kulturelle und ästhetische Bedingungen zugrunde liegen“[54]. Daraus folgt, dass es weder den ‚männlichen‘ noch den ‚weiblichen‘ Blick gibt. Vielmehr ist der fotografische Blick von vielschichtigen kontextuellen Bedingungen geprägt, die beim Umgang mit Fotografien und bei ihrer Bewertung berücksichtigt werden müssen. Die Fotografien werden in der visuellen Kultur der Zeit verortet und es wird nach ihrer sozialen Funktion gefragt. Der (fotografische) Blick ist von historischen, sozialen, kulturellen, technischen und ästhetischen Bedingungen geprägt, die bei der Bewertung von Fotografien berücksichtigt werden müssen.

Das Bild

Neben dem Blick der Fotografin selbst wird in dieser Arbeit auch der Blick auf die Fotografin untersucht, das heißt die Visualisierung und Wahrnehmung der Fotografin in der Öffentlichkeit. Ab den 1910er Jahren war die Fotografin immer wieder als Bildmotiv in Zeitschriften, auf Plakaten und Postkarten zu sehen, erschien aber auch als Romanfigur in Mädchen- und Frauenromanen; ab den 1920er Jahren lassen sich vermehrt Selbstporträts von Fotografinnen ausmachen. Diese Bild- und Literaturbeispiele werden gemeinsam mit schriftlichen Dokumenten, wie privaten Briefen, Tagebucheinträgen, aber auch Beiträgen aus der Fach- und Unterhaltungsliteratur analysiert und verglichen. Die umfassende Auswertung ermöglicht Einblicke in die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte der frühen Fotografinnen und gibt – soweit rekonstruierbar – Hinweise auf das berufliche Selbstverständnis. Thematisiert werden dabei auch die Gründe für die Berufswahl: Ist der Beruf der Fotografin als Modeerscheinung der bürgerlichen Frau zu werten und eröffnet er Frauen finanzielle Unabhängigkeit? Beachtung finden nicht zuletzt sozial- und kulturgeschichtliche Rahmenbedingungen, Freiräume und Grenzen, die mit dem Beruf der Fotografin verbunden waren.

---

52 Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/Main 1991.

53 In Anlehnung an das DFG-Graduiertenkolleg „Das fotografische Dispositiv“ der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, das 2013 bis 2018 unter Katharina Sykora als erste Sprecherin geleitet wurde. Vgl. www.hbk-bs.de/forschung/graduiertenkolleg-das-fotografische-dispositiv/ [10. 9. 2021].

54 Ebd.

Die Forschungsfragen

Daraus ergeben sich folgende Forschungsfragen, deren Klärung sich die vorliegende Studie widmet:

- Gab es geschlechtsspezifische Unterschiede in der Berufsausbildung sowie in der Berufsausübung?
- Hatte die Fotografin Teilhabe an Berufsorganisationen und am fotografischen Ausstellungswesen?
- Welche Bedeutung hatte die Gründung der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein Berlin für die Ausbildung der Fotografin?
- Wie wurde die Fotografin wahrgenommen und wie wurden ihre Leistungen rezipiert?
- Gab es geschlechtscodierte Arbeitsbereiche im fotografischen Metier?
- Wie wurde die Eignung der Frau für die Fotografie begründet?
- Unterscheiden sich Fotografien von Männern gegenüber Fotografien von Frauen?

Fotografie von Frauen: Forschungs- und Diskussionsstand

„Anonym und anekdotisch" nannte der Wiener Fotokritiker Timm Starl die Quellenlage zur Fotografin in der Frühzeit der Fotografie.[55] Seine für Österreich getroffene Aussage lässt sich auf den gesamten deutschsprachigen Raum und darüber hinaus ausweiten. Nur wenige Pionierinnen der Lichtbildkunst fanden einen festen Platz in der Fotogeschichtsschreibung. Da in der Fotogeschichte, wie in anderen historischen Bereichen auch, einmal erstellte Erzählungen und Zuschreibungen schnell kolportiert und Quellenangaben häufig ungeprüft wiedergegeben werden, halten sich Irrtümer, Anekdoten und Lücken hartnäckig.

In den 1970er- und 1980er Jahren erschienen eine Reihe von Beiträgen, deren Autor:innen jene Ungereimtheiten und anekdotenhaften Überlieferungen kritisch prüften und Wissenslücken zu schließen versuchten.[56] Zu dieser Zeit hatten sich erste feministische Strömungen in den Kunst- und Kulturwissenschaften konstituiert und Linda

55 Timm Starl: Frauenberuf und Liebhaberei. Fotografinnen in Österreich bis zum Ersten Weltkrieg. Wien 2014, S. 1. http://timm-starl.at/download/Starl_Fotografinnen.pdf [30. 8. 2015]. Mit seinen Ausführungen versucht Starl, die frühen Fotografinnen in Österreich aus ihrer „Anonymität" zu holen und vor allem zu weiteren Forschungen anzuregen.

56 Für die Frühzeit der Fotografie im deutschen Sprachraum sei hier das von Bodo von Dewitz und Reinhard Matz herausgegebene umfangreiche Kataloghandbuch „Silber und Salz" hervorgehoben. Vgl. Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839–1860. Ausst.Kat. Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, Stadtmuseum München, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, hg. von Bodo von Dewitz und Reinhard Matz. Köln 1989. Ein wichtiges Organ der historischen Fotografieforschung ist die 1981 von Timm Starl gegründete Fachzeitschrift „Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie". Zum Forschungsfeld „Frau und Fotografie" sind hier in den vergangenen vier Jahrzehnten vereinzelte Artikel erschienen sowie zwei Themenhefte: 2014 zu Kriegsfotografinnen und

Nochlins 1971 gestellte Frage „Why have there been no great Women Artists?“[57] intensivierte die Beschäftigung mit dem kreativen Schaffen von Frauen; so auch mit dem Werk und den Arbeitsbedingungen früher Fotografinnen.

Erste Initiativen, Leben und Werk von Fotografinnen zum Thema eigenständiger Arbeiten zu machen, entstanden in den USA der 1970er Jahre. Als Vorreiterin gilt die Fotohistorikerin Anne Tucker, die 1973 mit „The Woman's Eye“ eine erste Revision der Fotografiegeschichte herausgab und zehn Fotografinnen würdigte, die zuvor in den fotohistorischen Standardwerken kaum berücksichtigt wurden.[58] Zu den bedeutenden Überblicksdarstellungen gehören zudem Naomi Rosenblums „A History of Women Photographers“ aus dem Jahr 1994 sowie Martin W. Sandlers „Against the odds. Women pioneers in the first hundred years of photography“ aus dem Jahr 2002.[59] Die Auswahl der von Tucker, Rosenblum und Sandler vorgestellten Fotografinnen konzentriert sich in den bis heute wichtigen Referenzwerken auf den angloamerikanischen Raum. Die britischen Fotografinnen seit 1900 fanden unter der Überschrift „The Other Observers“ 1986 durch Val Williams eine entsprechende Würdigung.[60]

In Deutschland wird das Forschungsfeld „Fotografie von Frauen“ seit den 1980er Jahren verstärkt bearbeitet. Im Zuge einer zunehmenden Auseinandersetzung mit der Geschichte von Frauen in den unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen entstanden auch zahlreiche Arbeiten zum künstlerischen Schaffen von Frauen.[61] Kunst- und Fotohistorikerinnen wie Heike Foth, Gabriele Betancourt Nuñez (vormals Philipp), Elisabeth Moortgat, Marion Beckers, Katharina Sykora und Ute Eskildsen kritisierten die Unsichtbarkeit früher Fotografinnen in der Fotogeschichtsschreibung und schrieben gegen das Vergessen an. Noch heute stellen ihre Beiträge über Vertreterinnen der Lichtbildkunst bedeutende Grundlagenarbeiten zur Kulturgeschichte der Fotografin dar und zeigen ein breites Feld noch zu erschließender Professionsbiografien sowie sozial- und kulturhistorischer Themen auf.

Zu den wichtigsten kulturgeschichtlichen Darstellungen gehört die Publikation über das Hof-Atelier Elvira in München, das 1887 von Anita Augspurg und Sophia Goudstikker gegründet wurde.[62] In diesem Kontext entstand der bereits genannte Auf-

---

2020 zu geschlechtertheoretischen Ansätzen in der Fotografie. Vgl. Fotogeschichte, Jg. 34, Heft 134, 2014; Fotogeschichte, Jg. 40, Heft 155, 2020.

57 Linda Nochlin: Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben? In: Beate Söntgen (Hg.): Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft. Berlin 1996 [engl. EA 1971], S. 27–56.

58 Anne Tucker (Hg.): The Woman's Eye. Selections from the Work of Gertrude Käsebier, Frances Benjamin Johnston, Margaret Bourke-White, Dorothea Lange, Berenice Abbott, Barbara Morgan, Diane Arbus, Alisa Wells, Judy Dater, Bea Nettles, hg. von Alfred A. Knopf. New York 1973.

59 Martin W. Sandler: Against the odds. Women pioneers in the first hundred years of photography. New York 2002.

60 Val Williams: The Other Observers: Women Photographers in Britain 1900 to the Present. Reprint London 1991 [EA 1986].

61 Vgl. Kathrin Hoffmann-Curtius: Feministische Kunstgeschichte heute: Rück- und Vorschläge. In: kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Jg. 27, Heft 2, 1999, S. 26–32.

62 Vgl. Hof-Atelier Elvira 1887–1928. Ästheten, Emanzen, Aristokraten. Ausst.Kat. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, hg. von Rudolf Herz und Brigitte Bruns. München 1985.

satz von Heike Foth zur „Fotografie als Frauenberuf (1840–1913)“, der weitgehend als Grundlagenwerk verstanden werden kann.[63] Die Frauenfrage in der Berufsfotografie des 19. Jahrhunderts wurde auch von Beate Knappe untersucht. In ihrer Arbeit weist sie hin auf Parallelen zwischen der Geschichte der Fotografie sowie der Entwicklung der Frauenbewegung und rekonstruiert die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Düsseldorfer Atelierfotografin Laura Lasinsky.[64] Einen Überblick über das fotografische Schaffen von Frauen zwischen 1918 und 1933 bietet der Katalog zur 1994 im Museum Folkwang gezeigten Ausstellung „Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik“.[65] Katalogherausgeberin und Kuratorin der Ausstellung Ute Eskildsen definiert die erste deutsche Republik als „eine Zeit des politischen und gesellschaftlichen Umbruchs“, in der „zahlreiche Fotografinnen Zugang zu den neuen, sich erweiternden Bereichen fotografischer Tätigkeit“[66] fanden. Vor dem Hintergrund des Übergangs werden im Katalog unterschiedliche fotografische Felder vorgestellt, in denen Fotografinnen in diesem Zeitraum tätig waren. Für die Fotografinnen von 1940 bis 1950 bietet der Katalog zur Bonner Ausstellung „Frauenobjektiv“ 2001 im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland einen Überblick über Tätigkeitsbereiche und stellt in einem biografisch-lexikalischen Anhang mehr als sechzig Fotografinnen vor.[67]

Eine bedeutende Institution für die wissenschaftliche Aufarbeitung und öffentliche Präsentation der frühen Fotografinnen ist der Verein „Das Verborgene Museum“ in Berlin-Charlottenburg. Der 1986 von den Kunstwissenschaftlerinnen Elisabeth Moortgat und Marion Beckers gegründete Verein hatte sich zum Ziel gesetzt, Lebenswerke und Lebensgeschichten von Künstlerinnen aller Gattungen bekannt zu machen.[68] Moortgat und Beckers haben unter anderem folgenden Fotografinnen Ausstellungen und Publikationen gewidmet: Else Thalemann (1901–1984), Gertrud Arndt (1903–2000), Lotte Jacobi (1896–1990), Else Neulaender-Simon (1900–1944), Frieda Riess (1890–1955)

---

63 Foth 1985. Im Wintersemester 1979/1980 hat Heike Foth am Kunsthistorischen Institut der Universität Hamburg ein Dissertationsvorhaben mit dem Arbeitstitel „Fotografinnen in Deutschland von 1918–1933 – Untersuchungen der Bedingungen, Möglichkeiten und der künstlerischen Produktion“ begonnen. Professor Klaus Herding, der damalige Betreuer der Dissertation, teilte mir in einer E-Mail am 26. 6. 2012 mit, dass diese Arbeit nicht abgeschlossen wurde.

64 Beate Knappe: Die Atelier-Fotografin. Ein Frauenberuf im 19. Jahrhundert zwischen Modeerscheinung und Profession. Unveröffentlichte Diplomarbeit Gesamthochschule Essen 1995. Essen 1995.

65 Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik. Ausst.Kat. Folkwang Museum Essen Folkwang Museum Essen, Fundació „la Caixa“ Barcelona, The Jewish Museum New York, hg. von Ute Eskildsen. Düsseldorf 1994.

66 Ute Eskildsen: Die Kamera als Instrument der Selbstbestimmung. In: Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik. Ausst.Kat. Folkwang Museum Essen Folkwang Museum Essen, Fundació „la Caixa“ Barcelona, The Jewish Museum New York, hg. von dies. Düsseldorf 1994, S. 13–25, hier S. 13.

67 Frauenobjektiv. Fotografinnen 1940 bis 1950. Ausst.Kat. Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn. Köln 2001.

68 Ab Januar 2022 führt die Berlinische Galerie die Arbeit des Vereins fort, dessen Gründerinnen nach 35 Jahren ihre Tätigkeit einstellten. Vgl. https://berlinischegalerie.de/assets/downloads/presse/Pressetexte/Allgemein/Verborgenes-Museum/PM_Vergessene-Kuenstlerinnen_Berlinische-Galerie.pdf [18. 12. 2025].

und Eva Besnyő (1910–2003).[69] Außerdem sind in den vergangenen zwanzig Jahren mehrere Dissertationen zu Fotografinnen entstanden. Die im Fach Kunstgeschichte angesiedelten Arbeiten fokussieren das Werk einzelner Fotografinnen. Dieses wird jeweils rekonstruiert, analysiert und der wissenschaftlichen Öffentlichkeit greifbar gemacht, wobei auch die Biografie der jeweiligen Urheberin Beachtung findet: Im Jahr 2002 legte Gabriele Lohmann eine umfassende Monografie über die Pressefotografin Elfriede Reichert (1883–1953) vor.[70] Der 2006 erschienene großformatige Katalog „Ellen Auerbach. Das Dritte Auge" geht auf die Dissertation von Inka Graeve Ingelmann zur deutsch-jüdischen Fotografin Ellen Auerbach (1906–2004) zurück.[71] Im selben Jahr legte Malte Martin Blumenthal eine Arbeit über die Pressefotografin Ursula Wolff (1906–1977)[72] vor und Verena Faber 2011 über die Atelierfotografin Elfriede Reichelt (1883–1953)[73]. Charakteristisch für diese Arbeiten ist die Hervorhebung je einer Fotografin und die Einordnung ihrer Bildleistungen anhand ästhetischer Kriterien, wobei die Auswahl fast ausschließlich auf jene Fotografinnen fällt, die avantgardistischen Strömungen folgten. Vernachlässigt werden die zahlreichen Atelierfotografinnen, deren Bildgestaltung stärker traditionell ausgerichtet war – obschon ihre Arbeiten weite Verbreitung fanden. Oftmals wird die Fotografinnengeschichte isoliert von der Fotografengeschichte betrachtet, was zu einer eingeschränkten und einseitigen Sichtweise auf die Geschlechtergeschichte führt.[74]

Das anhaltende Potenzial der Wieder- und Neuentdeckung von Fotografinnen wie die Sichtbarmachung und Einordnung ihrer Bildproduktion zeigen die jüngsten Expositionen mit umfangreichen Katalogen wie beispielsweise die Schau „Fotografinnen an der Front"[75] 2019 im Kunstpalast Düsseldorf und im Fotomuseum Winterthur oder

---

69 Vgl. Atelier Lotte Jacobi. Berlin – New York. Ausst.Kat. Das Verborgene Museum Berlin, Suermondt Ludwig Museum Aachen, Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg. Berlin 1997; Yva. Photograpien 1925–1938 / Photographies 1925–1938. Ausst.Kat. Das Verborgene Museum Berlin; Suermondt Ludwig Museum Aachen; Fotomuseum in Stadtmuseum München, hg. Marion Beckers und Elisabeth Moortgart für das Verborgene Museum. Berlin 2001; DIE RIESS. Fotografisches Atelier und Salon in Berlin 1918–1932. Ausst.Kat. Das Verborgene Museum Berlin zu Gast in der Berlinischen Galerie Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, hg. von Marion Beckers und Elisabeth Moortgart für das Verborgene Museum. Berlin 2008; Eva Besnyö 1910–2003. Fotografin. Budapest. Berlin. Amsterdam. Ausst.Kat. Das Verborgene Museum zu Gast in der Berlinischen Galerie, hg. von Marion Beckers und Elisabeth Moortgat. Berlin 2011.

70 Gabriele Lohmann: Elisabeth Hase. Fotografin für Presse und Werbung. Die 1930er bis 50er Jahre. Dissertation Bochum 2002. Bochum 2002.

71 Inka Graeve Ingelmann: Ellen Auerbach. Das dritte Auge. Leben und Werk, mit einem Vorwort von Matthias Flügge. Dissertation Braunschweig 2002. München 2006.

72 Martin Malte Blumenthal: Ursula Wolff (1906–1977) – Fotografin für die illustrierte Presse. Leben und Werk einer modernen Fotojournalistin in der Weimarer Republik. Dissertation Hamburg 2006. Hamburg 2006.

73 Verena Faber: Elfriede Reichelt 1883–1953. Atelierfotografie zwischen Tradition und Moderne. Mit einem Werkverzeichnis. Dissertation München 2011. München 2011.

74 Vgl. Starl 1995a.

75 Fotografinnen an der Front. Von Lee Miller bis Anja Niedringhaus. Ausst.Kat. Kunstpalast Düsseldorf, Fotomuseum Winterthur. München, London, New York 2019.

die erste Überblicksschau zu den Fotografinnen Nini und Carry Hess 2022 im Museum Giersch der Goethe-Universität Frankfurt am Main.[76] Im selben Jahr wurde in „Der Augenblick. Die Fotografin Annelise Kretschmer"[77] im LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster die Dortmunder Fotografin Annelise Kretschmer gewürdigt. Unter dem Titel „Stadt der Fotografinnen" zeigte das Historische Museum Frankfurt im Sommer 2024 Werke von rund 40 Fotografinnen, die zwischen 1844 und 2024 in der Mainmetropole tätig waren.[78] Auch international findet die Fotografin Anerkennung, wie beispielsweise in der Exposition „The New Woman behind the Camera"[79] 2021 in der National Gallery of Art in Washington und im Metropolitan Museum of Art in New York.

Das starke Interesse an der Fotografin wird ebenfalls durch die Fülle populär-wissenschaftlicher Literatur erkennbar, die sich einzelner Fotografinnenpersönlichkeiten annimmt oder unter ‚schillernden' Überschriften wie „Fotografinnen der Avantgarde" oder „Meisterinnen des Lichts" die Besonderheit jener Frauen in den Fokus stellt und sie in Beziehung zu künstlerischen Avantgarden rückt.[80] Der Kunsthistoriker Boris Friedewald porträtiert in seinem 2014 erschienenen Überblickswerk insgesamt 55 Fotografinnen aus zwei Jahrhunderten. Die alphabetisch angeordneten Kurzporträts von Berenice Abbott (1898–1991) bis Madame Yevonde (1893–1975) spiegeln die Geschichte der Fotografie aus weiblicher Sicht wider und belegen, dass „[d]er weibliche Blick auf die Welt […] ein anderer als der männliche"[81] ist. Unda Hörner veröffentlichte 2010 unter dem Titel „Scharfsichtige Frauen. Fotografinnen der 20er und 30er Jahre in Paris" zehn Porträts von Frauen, die das Atelier von Man Ray (1890–1976) in der Rue Campagne-Première aufsuchten, um von dem bekannten Fotokünstler zu lernen.[82] Bereits 2002 porträtierte die Romanistin in „Madame Man Ray. Fotografinnen der Avantgarde in Paris" jene zehn

76 Die Fotografinnen Nini und Carry Hess. Ausst.Kat. Museum Giersch Frankfurt/Main, hg. von Eckhardt Köhn und Susanne Wartenberg im Auftrag des MGGU. München 2021.

77 Der Augenblick. Die Fotografin Annelise Kretschmer. Ausst.Kat. LWL-Museum für Kunst und Kultur Münster. Köln 2022.

78 Stadt der Fotografinnen. Frankfurt 1844–2024. Ausst.Kat. Historisches Museum Frankfurt/Main, hg. von Dorothee Linnemann, Katharina Böttger, Ulrike May, Christina Ramsch, Bettina Schulte Strathaus. [Schriften des Historischen Museums Frankfurt, Bd 44] Köln 2024.

79 The New Woman behind the Camera. Ausst.Kat. National Gallery of Art, Washington, Metropolitan Museum of Art New York. Washington, New York 2020.

80 Zu den jüngsten Wiederentdeckungen einzelner Fotografinnen der 1920er- und 1930er Jahre zählen etwa Ilse Schneider-Lengyel (1903–1972) und Charlotte Joël (1887–1943). 2019 würdigte der Literaturwissenschaftler Peter Braun die Fotografin, Ethnologin und Dichterin Ilse Schneider-Lengyel in einem literarischen Porträt. Im selben Jahr erschien ein Werkkatalog mit einem einführenden Essay über Leben und Werk der jüdischen Fotografin Charlotte Joël, die fünfundzwanzig Jahre lang ein Atelier in Charlottenburg führte und bekannte Persönlichkeiten wie Walter Benjamin, Martin Buber und Marlene Dietrich porträtierte. Vgl. Peter Braun: Ilse Schneider-Lengyel. Fotografin, Ethnologin, Dichterin. Ein Porträt. Göttingen 2019; Werner Kohlert / Friedrich Pfäfflin (Hg.): Das Werk der Photographin Charlotte Joël. Göttingen 2019.

81 Boris Friedewald: Meisterinnen des Lichts: Große Fotografinnen aus zwei Jahrhunderten. München 2014.

82 Unda Hörner: Scharfsichtige Frauen. Fotografinnen der 20er und 30er Jahre in Paris. Berlin 2010.

Fotografinnen, deren Dreh- und Angelpunkt, wie der Titel nahelegt, Man Ray war.[83] Es stellt sich die Frage, ob es eines männlichen Künstlers bedarf, um das Werk von Frauen zu legitimieren. Der Einfluss Man Rays auf die fotografische Praxis der Porträtierten ist unklar – von tiefgreifend bis marginal.

In der Einleitung der 2015 erschienenen Überblicksdarstellung „Hinter der Kamera. Das Leben der großen Fotografen" kritisiert Juliet Hacking einen starren fotohistorischen Kanon, der weitgehend die Geschichte und Bilder weißer männlicher Fotografen tradiert und den Blick auf die Geschichte sowie Bildproduktion marginalisierter Gruppen versperrt. In essayistischer Weise schildert Hacking Biografien von 38 bedeutenden Persönlichkeiten der Geschichte der Fotografie, darunter 7 Frauen.[84] Sie hantiert mit Stereotypen wie Abenteurer, Exzentriker, Provokateur und Eigenbrötler, wodurch sie zugleich an der Mythisierung einer eigensinnigen Fotografenpersönlichkeit mitwirkt und den Blick hinter jene eingrenzenden Kategorien verstellt.

Geschlechtertheoretische Ansätze in der Fotografiegeschichte

„Feminist criticism is grounded in the ways one reads cultural production, what questions are asked of it by the critic, and, in turn, what questions and issues are raised by the work itself"[85], konstatiert die US-amerikanische Kunsthistorikerin Abigail Solomon-Godeau in der Einleitung ihres 2017 erschienenen Buches „Photography after Photography. Gender, Genre, History". Schon 1997 monierte sie, dass die „erkenntnistheoretischen Konsequenzen der feministischen Theorie" nur unzulänglich in der „Historiografie oder Kritik der Fotografie" berücksichtigt wurden.[86]

Die bereits angeführten Paradigmenwechsel in der Geschlechterforschung wie in der Forschung zu visuellen Kulturen haben zahlreiche neue Perspektiven eröffnet und Fragen aufgeworfen. Die Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Kerstin Brandes stellt in ihrem 2020 veröffentlichten Beitrag die Potenziale einer feministischen Fotografieforschung mit dem Konzept visueller Kulturen heraus.[87] Sie sieht die Herausforderung einer per se multidisziplinären Fotoforschung in dem „Ausloten von und Arbeiten an disziplinären Grenzen"[88]. Dieses disziplinübergreifende Arbeiten verlange nach Brandes die „Bereitschaft, (tradierte) Forschungsansätze und -ergebnisse immer auch hinsichtlich ihrer Voraussetzungsbedingungen und analytischen Reichweite zu überprüfen"[89]. Die Einbeziehung der Kategorie Geschlecht in die historische Analyse deckt blinde Flecken einer sich geschlechtsneutral gebenden Historiografie auf und schärft den Blick für

83 Unda Hörner: Madame Man Ray. Fotografinnen der Avantgarde in Paris. Berlin 2002.
84 Vgl. Juliet Hacking: Hinter der Kamera. Das Leben der großen Fotografen. München 2015, S. 6–9.
85 Abigail Solomon-Godeau: Photography after Photography. Gender, Genre, History, hg. von Sarah Parson. Durham, London 2017, S. 6.
86 Abigail Solomon-Godeau: Fotografie und Feminismus, oder: noch einmal wird der Gans der Hals umgedreht. In: Fotogeschichte, Jg. 17, Heft 63, 1997, S. 45–50.
87 Brandes 2020.
88 Ebd., S. 6.
89 Ebd.

divergierende Erfahrungshorizonte von Frauen und Männern sowie für jene Strukturen, die zum Aus- und Einschluss von Frauen führten.[90] Solomon-Godeaus Diagnose über die Berücksichtigung genderkritischer Ansätze in der Fotoforschung fällt auch 2017 schonungslos aus:

> „But considering the field of photography in terms of its scholarly production overall, feminist approaches to theory or practice in the past decade or seem to have diminished rather than expanded. It is notable that in many recent anthologies of photography criticism, or special issues of academic journals, feminist (and women's) contributions are notably rare."[91]

Eine Ausnahme stellt beispielsweise die 2015 gezeigte Überblicksausstellung „Qui a peur des femmes photographes?" im Musée d'Orsay und Musée de l'Orangerie in Paris dar.[92] Exposition und Begleitkatalog geben einen differenzierten Einblick in Leben und Werk von Fotografinnen zwischen 1839 und 1945. Die provokante Frage des Titels lässt sich, wie die Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Ulrike Matzer herausstellt, in drei unterschiedliche Richtungen lesen: als Angst männlicher Fotografen vor weiblicher Konkurrenz, als Ressentiment vor der mythenumwobenen neuen Frau in Persona der Fotografin, aber auch als Unbehagen im Wissenschafts- und Ausstellungsbetrieb, sich auf Spurensuche ins Feld zu begeben, ohne den konventionellen Deutungen zu erliegen.[93] Letzterer Herausforderung haben sich die Autor:innen der Katalogbeiträge, darunter Abigail Solomon-Godeau, gestellt und mit geschlechtsanalytischem Blick ein Standardwerk zur Fotografin geschaffen.[94] In „The Gender of Photography" verfolgt die Historikerin Nicole Hudgins eine gendertheoretische Perspektive auf die Frühzeit der Fotografie und fragt in der 2020 erschienenen Schrift danach, wie männliche und weibliche Werte die Fotogeschichte prägten.[95] Auch Emma Lewis greift in „Photography, A Feminist History" aus dem Jahr 2021 Paradigmen der feministischen Geschichtswissenschaften und Gender Studies auf und stellt die Frage nach Repräsentationen, Blickregimen und Othering.[96]

---

90 Vgl. Hanna Schissler: Geschichtswissenschaft. Auf dem Wege zur Integration der Geschlechter? – Chancen der Geschichtswissenschaft. In: Hadumod Bußmann / Renate Hof (Hg.): Genus. Geschlechterforschung, Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Ein Handbuch. Stuttgart 2005, S. 122–142.

91 Solomon-Godeau 2017, S. 6.

92 Qui a peur des femmes photographes? 1839–1945. Ausst.Kat. Musée d'Orsay Paris, Musée de l'Orangerie Paris. Paris 2015.

93 Vgl. Ulrike Matzer: Frühe Fotografinnen. Fotogeschichte aus anderer Perspektive. In: Fotogeschichte, Jg. 36, Heft 139, 2016, S. 65–67.

94 Hervorgehoben sei der Beitrag von Abigail Solomon-Godeau vgl. Abigail Solomon-Godeau: Sous le prisme de l'identité sexuelle: un regard sur les femmes photographes. In: Qui a peur des femmes photographes? 1839–1945. Ausst.Kat. Musée d'Orsay Paris, Musée de l'Orangerie Paris. Paris 2015, S. 14–25.

95 Nicole Hudgins: The Gender of Photography. How Masculine and Feminine Values Shaped the History of Nineteenth-Century Photography. London, New York 2020.

96 Vgl. Emma Lewis: Photography, A Feminist History. Gender Rights and Gender Roles on Both Sides of the Camera. San Francisco 2021.

Desiderate und neue Ansätze

Die hohe Anzahl fotohistorischer Überblicksdarstellungen, umfangreicher Monografien sowie großformatiger Ausstellungskataloge verstellt den Blick auf Forschungsdesiderate und defizitäre Quellenlagen. In den vergangenen drei Jahrzehnten sind zahlreiche Publikationen zu einzelnen Fotografinnen erschienen und in ebenso vielen Ausstellungen wurden ihre fotografischen Arbeiten gezeigt. Auffällig sind hierbei zwei Phänomene: die Auswahl der Fotografinnen, die fast ausschließlich eine bedeutende fotografische Schule besucht oder sich im Kreis der künstlerischen Avantgarde aufgehalten haben, sowie die immer wiederkehrende Betonung ihrer Ausnahmeerscheinung.[97] Die meist monografisch angelegten Publikationen würdigen das künstlerische Werk und den Lebensweg der jeweiligen Fotografin, doch nur wenige Arbeiten beschäftigen sich mit der Professionsgeschichte.[98] Im Gegensatz dazu zielt die vorliegende Untersuchung darauf ab, die Professionsgeschichte der Fotografin im Zusammenhang mit der Geschichte ihrer männlichen Kollegen zu untersuchen. Es werden Fotografinnen aus verschiedenen Arbeitsfeldern vorgestellt, es wird die Gleichzeitigkeit traditioneller und moderner Arbeitsweisen verdeutlicht und damit die Bandbreite des fotografischen Schaffens sichtbar gemacht. Für den englischsprachigen Raum gibt es bereits Untersuchungen, die die Professionsgeschichte der nordamerikanischen und britischen Fotografinnen über einen langen historischen Zeitraum darstellen.[99] Für den deutschsprachigen Raum besteht dagegen ein Forschungsdesiderat, dessen Aufarbeitung sich diese Untersuchung annimmt.

Seit den 2010er Jahren hat das Interesse an der Sichtbarmachung kreativen Schaffens von Frauen ‚Konjunktur'. Im Jahr 2012 legte die Designhistorikerin Gerda Breuer gemeinsam mit Julia Meer das zweisprachige Überblickswerk „Women in Graphic Design" vor.[100] Bei der Würdigung zahlreicher Grafikdesignerinnen von 1890 bis 2012 wird die Frage nach den Mechanismen gestellt, die dazu führen, dass einst bekannte Designerinnen in Vergessenheit gerieten. Die Ausstellung „Frau Architekt" im Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt am Main rückte 2017 die 100-jährige Geschichte der Frau im Architekturberuf in den Fokus, beginnend mit Emilie Winkelmann, die 1907 als erste Frau ein Architekturbüro in Deutschland eröffnete.[101] Im darauffolgenden Jahr zeigte das Kunstgewerbemuseum Dresden unter dem Titel „Gegen die Unsichtbarkeit. Designerinnen der Deutschen Werkstätten Hellerau 1898 bis 1938" eine umfassende Ausstellung mit Werken von Gestalterinnen, die im Kontext der Deutschen Werkstätten

97 Vgl. Sachsse 2004; Starl 1995a.

98 Zu den Veröffentlichungen, die wichtige Impulse zur Professionsgeschichte geben, gehören etwa Foth 1986; Eskildsen 1994; Knappe 1995; Sachsse 2001.

99 Vgl. Williams 1986; Rosenberg 1994.

100 Gerda Breuer / Julia Meer (Hg.): Women in Graphic Design 1890–2012 || Frauen in Grafik-Design. 2. Aufl. Berlin 2012.

101 Frau Architekt. Seit mehr als 100 Jahren: Frauen im Architekturberuf. Ausst.Kat. Deutsches Architekturmuseum Frankfurt/Main, hg. von Mary Pepchinski, Christina Budde, Wolfgang Voigt, Peter Cachola Schmal. Berlin 2017.

arbeiteten.[102] Der Ausstellungstitel rekurriert auf die Erkenntnis, „dass trotz Veröffentlichungen, Ausstellungen, Wettbewerbsteilnahmen, vielen Preisen und Aufnahmen in Sammlungen diese Frauen vergessen wurden"[103], wie die Kuratorin Tulga Beyerle darlegt. Die vorliegende Studie knüpft an jene kulturhistorischen Arbeiten an, die sich mit der der Sichtbarmachung gestalterisch tätiger Frauen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in unterschiedlichen Metiers befassen und aktuelle Ansätze der Geschlechterforschung wie auch der Studien visueller Kulturen verfolgen.

„Eine feministisch orientierte Fotografietheorie vermag nicht nur nach den ‚vergessenen Fotografinnen' […] zu suchen und diese einer bestehenden Geschichte der Fotografie hinzu[zu]fügen, sondern", so die Kunsthistorikerin Katharina Steidl, „an den Grundfesten der Geschichtsschreibung von Fotografie, ihren Grundsätzen, Verabsolutierungen und Auslassungen zu rütteln und so zu neuen Forschungserkenntnissen zu führen".[104] Gängige Forschungs- und Deutungsmuster werden in der vorliegenden Arbeit hinterfragt. Im Zusammenhang mit historischer Forschung zum Thema Frauen und Fotografie werden im Kontext der Gender Studies und Studien zur visuellen Kultur bestimmte Fragen und aufgestellte Thesen diskutiert sowie neue Ansätze in die Forschung eingebracht.

Gegen die Unsichtbarkeit: Quellen, Methoden und Aufbau

Ein grundsätzliches Problem bei der Analyse historischer Materialbestände ist die Tatsache, dass nur das untersucht werden kann, was erhalten ist.[105] Während zweier Weltkriege wurde schriftliches sowie künstlerisches Material vernichtet und kann daher nicht mehr untersucht werden. Eine weitere Besonderheit bezüglich der Erschließungs- und Erhaltungszustände fotografischer Nachlässe beschreibt Rolf Sachsse, indem er festhält, dass der jeweilige Überlieferungsgrad mit der gesellschaftlichen Wertschätzung des Fotografierenden korreliert. Das heißt, „[j]e berühmter die Fotografin oder der Fotograf, je berühmter die Schule oder der sonstige biografische Zusammenhang, desto besser ist die Quellenlage"[106]. Im Gegenzug bedeutet das aber auch, dass eine große Zahl von

102 Gegen die Unsichtbarkeit. Designerinnen der Deutschen Werkstätten Hellerau 1898 bis 1938. Ausst. Kat. Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, hg. von Tulga Beyerle und Klára Němečková für die Staatlichen Kunstmuseen Dresden. München 2018.

103 Tulga Beyerle: Kraft, Mut und Chuzpe – Designerinnen avant la lettre. In: Gegen die Unsichtbarkeit. Designerinnen der Deutschen Werkstätten Hellerau 1898 bis 1938. Ausst.Kat. Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, hg. von dies. und Klára Němečková für die Staatlichen Kunstmuseen Dresden. München 2018, S. 12–15, hier S. 12.

104 Katharina Steidl: Geschlechtertheoretische Ansätze in der Fotografie. In: Fotogeschichte, Jg. 40, Heft 155, 2020, S. 3–4, hier 3 f.

105 Vgl. Diethart Kerbs: Zur Geschichte der Berliner Pressefotografie im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts. In: Diethart Kerbs / Walter Uka (Hg.): Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik. Bönen 2004, S. 29–47, hier S. 29–30.

106 Sachsse 2004, S. 1.

Atelierfotograf:innen, ihre traditionellen Arbeitsweisen und Fotoproduktionen weitgehend unerwähnt, nicht erschlossen und oftmals auch nicht erhalten sind.[107] In dem Fall der deutsch-jüdischen Fotografin Martha Maas geht es beispielsweise so weit, dass nach ihrem Tod zahlreiche Dokumente und Fotografien in den Müllcontainer geworfen wurden.[108]

Die Annäherung an die Professionsgeschichte der Fotografin erfolgt über drei methodische Zugänge: (1) ein institutioneller Zugang über die erste schulische Ausbildungsstätte, öffentliche Expositionen sowie frauenbewegte Öffentlichkeitsarbeit, (2) ein biografischer Zugriff anhand exemplarischer Berufsbiografien, die Einblick in Ausbildungs- und Arbeitsbedingungen geben, (3) ein Zugang über Bilderzeugnisse: einerseits über das fotografische Werk von Fotografinnen, andererseits über textliche wie bildliche Repräsentationen der Figur der Fotografin, also die Rezeption der von Frauen gemachten Fotografien sowie die Wahrnehmung und Deutung ihrer Person. Die defizitäre Quellenlage erfordert nach Marion A. Kaplan detektivische Arbeit, „weil Frauen nur so wenige Spuren ihres Lebens hinterlassen haben“[109]. Die kulturhistorische Studie verfolgt daher verschiedene Stränge, um sich der Sozialfigur der Fotografin aus unterschiedlichen Perspektiven anzunähern, das Rekonstruierbare nach Möglichkeiten und Grenzen auszuloten und Verknüpfungen zu denken. Aus den drei genannten Zugriffen ergibt sich ein umfangreiches wie diverses Quellenkorpus, das sich aus historisch-archivalischen, öffentlichen wie auch privaten Text- und Bildquellen speist, die nicht nur kritisch betrachtet, sondern unter verschiedenen Aspekten gelesen werden sollen. Zu den Quellen gehören Archivalien, Jahresberichte, Personalakten, Werbepublikationen, Auftragsbücher, Vereinsorgane, fotografische wie frauenbewegte Fachzeitschriften, Ausstellungskataloge und -besprechungen, Adressbücher, Ratgeberliteratur, private wie öffentliche Fotografien, Ego-Dokumente[110] sowie Illustrierten, Romane und Filme.

Für die Arbeit mit einem heterogenen und fragmentarischen Quellenkorpus eignet sich das von Clifford Geertz in Anlehnung an den britischen Philosophen Gilbert Ryle formulierte Konzept der „Dichten Beschreibung“.[111] Der US-amerikanische Anthropologe Geertz definiert Kultur als das „selbstgesponnene Bedeutungsgewebe“ des

---

107 Val Williams wies auf Ausschlussmechanismen hin, die bis heute dazu führen, dass den Leistungen von Frauen bis heute der Weg ins Archiv versperrt ist. Vgl. Konferenz „Let Us Now Praise Famous Women: Discovering the Work of Female Photographers“ der Photo Oxford Bodleian Libraries, Oktober 2020.

108 Vgl. Stefan Maria Rother: Das Leben der Martha Maas. In: Ders.: Martha Maas, geb. Rosenfeld. Eine jüdische Photographin aus Deutschland 1893–1970. Berlin 2009, unpaginiert.

109 Kaplan 1997, S. 11. Die defizitäre Quellenlage sieht die US-amerikanische Historikerin auch darin begründet, „daß Frauen ihre eigene Arbeit und ihre historische Bedeutung nicht genug wertschätzten“ und weniger autobiografische Dokumente sowie Spuren ihrer (frauen)organisatorischen wie professionellen Arbeit hinterließen. Vgl. ebd.

110 Autobiografische Aussagen sind eine wichtige Quelle zur Annäherung an das berufliche Selbstverständnis, jedoch gilt zu beachten, dass Erinnerungen eine subjektive Wahrheit darstellen, die nachträglich Lebenszusammenhänge ordnet und oftmals Widersprüche bereinigt. Vgl. Chen 2008, S. 11 f.

111 Clifford Geertz: Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur. In: Ders. (Hg.): Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt/Main 1983, S. 7–43.

Menschen. Die Untersuchung kultureller Erscheinungen ist nach Geertz „daher keine experimentelle Wissenschaft, die nach Gesetzen sucht, sondern eine interpretierende, die nach Bedeutung sucht“[112]. Das Potenzial der Dichten Beschreibung für kulturhistorische Fragestellungen liegt nach Eva V. Chen in deren Anpassungsfähigkeit und Offenheit für das Quellenmaterial, „ohne gleich nach Repräsentativität und Vergleichbarkeit zu fragen“[113]. Die Quellen werden in einem ersten Schritt genau erfasst und „dicht“ beschrieben, um im zweiten Schritt „auf Basis des Kontextwissens“[114] gedeutet zu werden. Dabei werden Grenzen, Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit des historischen Quellenmaterials bewusst offengelegt.[115] Erzählte und geschriebene Geschichte erscheint zumeist kohärent und eindeutig, doch „jenseits der ordnenden Erzählungen“, ist Vergangenheit, nach Valentin Groebner, „nur als lückenhafter, heterogener und mehrdeutiger Bestand an Überresten greifbar“.[116] Die Gewichtung des Materials für die vorliegende Studie findet zudem Ausdruck in der umfassenden Einbindung historischer Text- und Bildquellen in Form präziser Zitate, deren Wiedergabe der Bedeutung spezifischer Ausdrucksform und charakteristischer (Bild)Sprache Rechnung trägt.[117]

Fotografie als sozialhistorische Quelle

Die Annäherung an die verschiedenen Quellengattungen bedarf spezifischer Herangehensweisen.[118] Neben diversen Textquellen werden Bildquellen – insbesondere fotografische Bilder – untersucht.[119] Im Kontext einer kulturanthropologischen Bildforschung geht es hierbei nicht „primär um die Beschreibung und Bewertung visuellen Materials im Hinblick auf ästhetische Gesichtspunkte oder Originalität“[120], sondern um die Rekonstruktion von Entstehungskontexten und ursprünglichen Gebrauchszusammenhängen. Die Erforschung von Fotografien als sozialhistorische Quellen hat in den vergangenen drei Jahrzehnten wesentliche Impulse erhalten. Für die Medienhistorikerin

112 Ebd., S. 9.
113 Chen 2008, S. 15.
114 Ebd.
115 Vgl. Jens Wietschorke: Historische Forschung in der Europäischen Ethnologie. In: Reinhard Johler / Christian Marchetti / Bernhard Tschofen / Carmen Weith (Hg.): Kultur_Kultur. Denken. Forschen. Darstellen. Münster 2013, S. 206–212, hier S. 208 f.
116 Valentin Groebner: Retroland. Geschichtstourismus und die Sehnsucht nach dem Authentischen. Frankfurt/Main 2018, S. 21.
117 Vgl. ebd.
118 Die Quellenvielfalt darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Erkenntnisse der historischen Spurensuche immer eine Annäherung darstellen und die erhaltenen Quellen nicht unbedingt Antworten auf die gestellten Fragen geben.
119 Für einen Überblick über Methoden und theoretische Ansätze der historischen Forschung zu/mit/über Fotografie vgl. Jens Jäger: Fotografie und Geschichte. [Historische Einführungen, Bd. 7] Frankfurt/Main 2009, insbesondere S. 74–103.
120 Walter Leimgruber / Silke Andris / Christine Bischoff: Visuelle Anthropologie. Bilder machen, analysieren, deuten und präsentieren. In: Sabine Hess / Johannes Moser / Maria Schwertl (Hg.): Europäisch-ethnologisches Forschen. Neue Methoden und Konzepte. Berlin 2013, S. 247–282, hier S. 252.

Miriam Y. Arani kann der Quellenwert historischer Fotografien nur durch eine adäquate quellenkritische und kontextualisierende Annäherung ermittelt werden:

> „Historische Fotografien werden erst dann zu aussagekräftigen sozialhistorischen Quellen, wenn sie erstens im Vergleich zu anderen Fotografien und zweitens im Vergleich mit schriftlichen Quellen und der wissenschaftlichen Sekundärliteratur in ihrem Quellenwert beurteilt und gedeutet werden. Zur Quellenkritik ist ein Wissen über die Kontexte der Entstehung und der Bildinhalte erforderlich, das die Fotografien selbst nicht oder nur ansatzweise vermitteln."[121]

Für die wissenschaftliche Betrachtung und Bewertung von Fotografien sind zwei methodische Schritte erforderlich: erstens die quellenkritische Analyse der Fotografie selbst und zweitens die Kontextualisierung der Fotografie, das heißt die Untersuchung ihres historischen Kontextes und ihrer Funktion.[122] Das fotografische Bild als (kultur-)historische Quelle ernst zu nehmen, bedeutet, nach seiner „gesellschaftliche[n], kulturelle[n] und soziale[n] Rolle in sich wandelnden zeitlich-räumlichen Konstellationen"[123] zu fragen. Die historische Bildforschung zielt darauf ab, „die historischen Bedingtheiten und Bedeutungen der Bilder und ihrer Wahrnehmung" zu erfassen; „[e]in Bild", so Jens Jäger weiter, „besitzt niemals nur eine einzige Bedeutung".[124]

Fotografien werden „laufend mit neuen Bedeutungsschichten"[125] überzogen, konstatiert Ulrich Hägele in Anlehnung an den britischen Kulturwissenschaftler Stuart Hall. „Die Erfassung des historischen Kontextes macht eine Fotografie für den Rezipienten erst lesbar"[126], und so liegt für Hägele in der Kontextualisierung „die zentrale Aufgabe und zugleich die große Herausforderung"[127] bei der Annäherung an historische Bilder. Harald Neifeind plädiert dafür, in das „methodische Instrumentarium zur Interpretation einer historischen Bildquelle […] den Interpreten und seine Zeitgebundenheit"[128] einzubeziehen, da historisches Wissen sowie Sehgewohnheiten in die Interpretation einfließen. Er betont, dass „Geschichte nicht einfach da ist, sondern als Gegenstand

121 Miriam Y. Arani: Schwestern im Bild. Fotografien von berufstätigen Frauen während des Dritten Reichs. In: Dieter Mayer-Gürr (Hg.): Fotografie & Geschichte: Timm Starl zum 60. Geburtstag. Marburg 2000, S. 103–143, hier S. 105.

122 Vgl. Hägele 2007.

123 Jäger 2009, S. 15.

124 Ebd.

125 Ulrich Hägele: Erna Lendvai-Dircksen und die Ikonografie der völkischen Fotografie. In: Falk Blask / Thomas Friedrich (Hg.): Menschenbild und Volksgesicht. Positionen zur Porträtfotografie im Nationalsozialismus. Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge, 36/2005, Sonderheft. Münster 2005, S. 78–98, hier S. 78.

126 Ebd.

127 Ulrich Hägele: Visual Anthropology oder Visuelle Kulturwissenschaft? Überlegungen zu Aspekten volkskundlicher Fotografie. In: Irene Ziehe / Ders. (Hg.): Fotografien vom Alltag – Fotografieren als Alltag. [Visuelle Kultur Studien und Materialität, Bd. 1] Münster 2004, S. 27–47, hier S. 35.

128 Harald Neifeind: Das Foto als Quelle. Zur Interpretation einer zeitgenössischen Bildquelle. In: Fotogeschichte, Jg. 6, Nr. 21, 1986, S. 64–66, hier S. 65.

immer erst rekonstruiert werden muß“[129]. Diese „Rekonstruktion“, so Neifeind weiter, „[vollzieht] sich aber im Kopf des Interpreten […], dessen Rolle und Einfluß auf die Interpretation […] deutlich werden [muss]“.[130]

Das für die vorliegende Studie herangezogene fotografische Quellenkorpus ist heterogen und umfasst sowohl Atelierfotografien, Pressefotografien, Dokumentationsfotografien sowie Privatfotografien, die sich sowohl in ihrem Entstehungskontext wie in ihrem Verwendungskontext stark unterscheiden. Fotografien erscheinen meistens nicht isoliert, sondern in einem medialen Zusammenhang, etwa in einem Fotoalbum, einem Magazin oder als Teil eines übergeordneten Konvoluts. Christina Irrgang plädiert daher für eine „bild-kontextuelle Analyse“, in der „Fotografien nicht als Einzelerscheinungen“ wahrgenommen werden, „sondern als reflexive[r] Korpus“.[131]

In dieser Arbeit finden mehrere methodische Herangehensweisen an das fotografische Bild Verwendung. In einem ersten Schritt werden die einzelnen Fotografien mithilfe der ikonografisch-ikonologischen Bildinterpretation analysiert, wobei das dreiteilige Analysemodell von Ulrich Hägele herangezogen wird.[132] In einem zweiten Schritt werden die Ergebnisse der Einzelbildanalyse anhand eines angelegten Bildkorpus verankert, dies erfolgt sowohl im historisch-diachronen als auch im komparativ-synchronen Vergleich. In der Konstellation von Bildtafeln oder Tableaus werden Zusammenhänge und Querverbindungen zwischen Bildmotiven sichtbar gemacht. Im vergleichenden Nebeneinander kann der Blick geschärft werden; zudem visualisieren die Tableaus als solche Argumentationslinien.[133] Diese kunstwissenschaftliche Methode der Ikonologie geht auf den Hamburger Kunsthistoriker Aby Warburg zurück, der in seinem Bilderatlas Mnemosyne ein System erprobte, in dem die Wechselwirkungen von Bildern verschiedener Epochen und kultureller Kontexte deutlich werden.[134] Auch die Fotohistorikerin Ellen Maas arbeitet mit Tableaus und Foto-Reihungen, um kulturhistorische Phänomene und Moden sichtbar zu machen.[135] Die Kunsthistorikerin Gertrud Bing, einst eine enge Mitarbeiterin von Aby Warburg und in den 1950er Jahren Leiterin des Warburg Institut London, beschäftigte sich intensiv mit der warburgischen Methode und beschreibt

129 Ebd.

130 Ebd.

131 Christina Irrgang: Hitlers Fotograf. Heinrich Hoffmann und die nationalsozialistische Bildpolitik. Dissertation Karlsruhe 2018. Bielefeld 2020, S. 26.

132 Ulrich Hägele greift hierfür das von Erwin Panofsky und Ernst Gombrich entwickelte Verfahren der ikonografischen Analyse und Interpretation auf und ergänzt dieses durch das von Roland Barthes entwickelte Theorem der Codes. Die drei Analyseschritte sind: (1) Deskription = der Wahrnehmungskontext, (2) Analyse = der visuelle Kontext und (3) Konnexion = der ikonologische Kontext. Vgl. Ulrich Hägele: Visual Folklore. Zur Rezeption und Methodik der Fotografie in der Volkskunde. In: Silke Göttsch / Albrecht Lehmann (Hg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. 2. Aufl. Berlin 2007, S. 317–342.

133 Vgl. Korff 2005.

134 Vgl. Roberto Ohrt / Axel Heil (Hg.): Aby Warburg Bilderatlas Mnemosyne – Das Original. Ausst.Kat. Bundeskunsthalle Bonn. Köln 2021.

135 Vgl. Ellen Maas (Hg.): Das Photoalbum, 1858–1918. Eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte. Ausst.Kat. Münchner Stadtmuseum. München 1975.

die Qualität dieses analytischen Vorgehens wie folgt: „[A]ußerdem ermöglicht eine sorgfältig getroffene Auswahl von Fotos, Seite an Seite gestellt, Vergleiche zu ziehen und Akzente zu setzen, die mit anderen als visuellen Mitteln unmöglich gezeigt werden könnten."[136] Gottfried Korff erkennt bereits bei Aby Warburg, „der am Bild auch *vor*, *unter* und *neben* der Kunst" forschte und „mit einem formal, funktional und material weiten Bildbegriff" arbeitete, die Basis einer kulturanthropologisch ausgerichteten Bildforschung.[137]

„Daher sind Fotografien weder objektiv noch zeitlos: Sie haben vielmehr eigene Geschichten. Man muss sie als Objekte und nicht nur als Bilder ernst nehmen, um diese Geschichten erzählen zu können",[138] konstatiert die Kunsthistorikerin Costanza Caraffa. Im Rahmen des Forschungsprojektes „Foto-Objekt", an dem Caraffa maßgeblich beteiligt war, wurde gezeigt, dass Fotografien nicht nur Bildträger sind, sondern „dreidimensionale materielle Objekte, die in die Hand genommen, gedreht und gewendet werden können", in denen Spuren des Gebrauchs – etwa in Form von Beschriftungen, Stempeln, Abnutzungen oder anderen Modifikationen – eingeschrieben sind, die Hinweise über Entstehung- und Verwendungskontexte geben können.[139] Im Fokus des Verbundprojektes standen fotografische Sammlungspraktiken im Kontext archäologischer, ethnologischer und kunsthistorischer Archive.[140] In Deutschland rückten Fotoarchive als Untersuchungsgegenstand in den vergangenen zehn Jahren zunehmend in den Fokus verschiedener Wissenschaftsdisziplinen.[141] Um dem vielschichtigen Bildbegriff

136 Gertrud Bing 1942. Zitiert nach Roberto Ohrt / Axel Heil: Zum Nachleben der Mnemosyne. In: Dies. (Hg.): Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne – Das Original. Ausst.Kat. Bundeskunsthalle Bonn. Köln 2021, S. 14–29, hier S. 15.

137 Gottfried Korff: Vor, unter und neben der Kunst. Warburgs Methode und die volkskundliche Bildforschung. In: Helge Gerndt / Michaela Haibl (Hg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. [Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 33] Münster 2005, S. 49–65, hier S. 54.

138 Vgl. Costanza Caraffa: einleitung. Inventarnummer 228280 – kulturerbe im fotoarchiv. In: Julia Bärnighausen / Costanza Caraffa / Stefanie Klamm / Franka Schneider / Petra Wodtke (Hg.): Foto-Objekte. Forschen in archäologischen, ethnologischen und kunsthistorischen Archiven. Bielefeld 2020, S. 9–22, hier S. 9.

139 Das Verbundprojekt „Foto-Objekte. Fotografien als (Forschungs-)Objekte in Archäologie, Ethnologie und Kunstgeschichte" wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung im Rahmen der Förderlinie „Die Sprache der Objekte – Materielle Kultur im Kontext gesellschaftlicher Entwicklungen" von März 2015 bis Juni 2018 gefördert. Beteiligt an dem internationalen, disziplinübergreifenden Forschungsprojekt waren die Photothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut, die Kunstbibliothek und die Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und das Institut für Europäische Ethnologie, Humboldt-Universität zu Berlin. Vgl. Julia Bärnighausen / Costanza Caraffa / Stefanie Klamm / Franka Schneider / Petra Wodtke (Hg.): Foto-Objekte. Forschen in archäologischen, ethnologischen und kunsthistorischen Archiven. Bielefeld 2020.

140 Impulse für die Forschung am „Foto-Objekt" kamen u. a. aus der visuellen Anthropologie, die die Bedeutsamkeit von Materialität, Objekthaftigkeit und Medialität von Fotografien und Fotoarchiven betont. Insbesondere die britische Fotohistorikerin Elizabeth Edwards hat wesentliche Anregungen für die Untersuchung von Sammlungspraktiken gegeben. Vgl. Elizabeth Edwards: Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums. Oxford, New York 2001.

141 In Deutschland haben verschiedene regionale Institutionen eigenständige Sammlungsbereiche für Fotografie eingerichtet. Neben dem Sammeln, Bewahren und Erforschen fotografischer Bilddokumente sind

der Visual History Rechnung zu tragen, muss nach Jens Bove und Karolin Schmahl „das fotografische Bild – nicht nur als bildlicher Beleg […] historischer Ereignisse" erkannt werden, „sondern auch und vor allem als eigenständiger Gegenstand eines interdisziplinär ausgerichteten Forschungsfelds, das Fragen und Methoden der Kunstgeschichte, Geschichte, Soziologie und Ethnologie umfasst."[142]

Die historischen (Bild-)Quellen werden mit aktuellen Perspektiven der Gender Studies und der Visual Cultural Studies in Verbindung gesetzt und neu gelesen. Dabei werden die Paradigmen von Macht, Zeitlichkeit und Vieldeutigkeit thematisiert und ihre Bedeutung im Umgang mit Fotografien wird dargelegt.

Der Aufbau der Arbeit

Im einleitenden Kapitel wird der Untersuchungsgegenstand ausführlich konturiert und es werden Überschneidungen zu anderen Fachdisziplinen und Grenzen aufgezeigt. Die für die Untersuchung herangezogenen Quellen werden dargelegt sowie Aspekte der quellenkritischen und kontextualisierenden Methodik skizziert. Die kulturhistorische Studie gliedert sich in drei übergeordnete thematische Abschnitte, in denen sich dem Untersuchungsgegenstand auf mehreren Ebenen angenähert wird: „Ein Beruf erfindet sich" (Kapitel II), „Frauenberufswege – Biografien" (Kapitel III) und „Drei Blickwinkel auf die Fotografin: Objekt, Subjekt, Apparat" (Kapitel IV).

---

von diesen Initiativen wichtige Impulse zum allgemeinen Umgang mit fotografischen Beständen ausgegangen. Um die verschiedenen Initiativen zu bündeln, wurde 2011 der gemeinnützige Verein Netzwerk Fotoarchive e. V. gegründet, der seit 2017 von der Deutschen Gesellschaft für Photographie (DGPh) fortgeführt wird. Zu nennen wären hier beispielsweise das „Archiv der Fotografen" der Deutschen Fotothek in Dresden oder das Bildarchiv Foto-Marburg. Zahlreiche städtische Archive und Museen bewahren ebenfalls fotografische Bestände, zu den bedeutenden Sammlungen gehören die Fotografischen Sammlungen des Folkwang Museums Essen, des Ruhrmuseums Essen, des Münchner Stadtmuseums, des Museums Ludwig und des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg. Bestrebungen, eine zentrale Stelle für Fotografie einzurichten, hat es in der Vergangenheit mehrfach gegeben. Mit der Einladung der seinerzeit amtierenden Kulturstaatsministerin Monika Grütters zur Podiumsdiskussion „Fotoarchive – Kulturgut oder Handelsware?" am 1. Juli 2019 in die Akademie der Künste in Berlin hat die Diskussion um ein bundesdeutsches Fotoinstitut erneut an Intensität gewonnen. Die Diskussion um die inhaltliche Ausrichtung einer zentralen Stelle ist zwischen 2019 und 2022 von der Standortfrage überlagert wurden, bei der unter anderem die Städte Düsseldorf, Essen und Köln konkurrierten. Im November 2022 fiel die Entscheidung für Düsseldorf als Standort des Deutschen Foto-Instituts. Vgl. http://deutschesfotoinstitut.org [3. 2. 2022] sowie Christiane E. Fricke für die DGPh (Hg.): Der Gang der Dinge. Welche Zukunft haben photographische Archive und Nachlässe?. Berlin, Hildesheim, Luzern 2013. Über den Wert der Fotografie. Wissenschaftliche Kriterien für die Bewertung von Fotosammlungen, Seminar für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie der Universität Basel, Staatsarchiv des Kantons Aargau, Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde. Aarau, 23.–24. 03. 2012. Jens Bove / Karolin Schmahl: Fotografische Nachlässe. Sammlungs- und Aktivierungsstrategien am Beispiel des Archivs der Fotografen in der Deutschen Fotothek. In: Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, Jg. 12, Heft 2, 2015, S. 336–343. https://zeithistorische-forschungen.de/2-2015/5238 [21. 1. 2022].

142 Jens Bove / Karolin Schmahl: Fotografische Nachlässe. Sammlungs- und Aktivierungsstrategien am Beispiel des Archivs der Fotografen in der Deutschen Fotothek. In: Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, Jg. 12, Heft 2, 2015, S. 336–343, hier S. 337. https://zeithistorische-forschungen.de/2-2015/5238 [21. 1. 2022].

In Kapitel II wird die Genese des fotografischen Berufes, insbesondere in Bezug auf die Fotografin, auf institutioneller Ebene dargestellt. Zu diesem Zweck werden drei Spuren verfolgt. Es handelt sich dabei um drei zeitlich parallel verlaufende Entwicklungen, die Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzen und sich um die Jahrhundertwende bereits weitgehend etabliert und professionalisiert haben: (1) die fotografische Expositionspraxis, (2) die Entwicklung einer schulischen Ausbildungspraxis und (3) die aus der bürgerlichen Frauenbewegung entstandenen Maßnahmen zur Verbesserung der Frauenerwerbstätigkeit.

Unter II.1 „Die exponierte Fotografin" wird die Ausstellungstätigkeit von Fotografinnen seit Mitte des 19. Jahrhunderts anhand amtlicher Ausstellungskataloge sowie zeitgenössischer Besprechungen in der fotografischen Fachliteratur untersucht. Ausstellungen sind ein bedeutendes Instrument der Sichtbarmachung. Durch die Spuren, die sie hinterlassen, ist es möglich, wenn auch nur fragmentarisch, vergessene Namen und Leistungen erkennbar zu machen. In II.2 wird die Photographische Lehranstalt am Lette-Verein in Berlin in den Fokus gerückt; hier wurden erstmals Fotografinnen schulisch ausgebildet. Die schulische Ausbildung war nicht der ‚Normalfall', aber spielt, so die Annahme dieser Studie, eine entscheidende Rolle bei der Professionalisierung und Etablierung des Berufsfelds. Der Lette-Verein hat zudem eine tragende Rolle in der bürgerlichen Frauenbewegung respektive bei der Förderung weiblicher Erwerbstätigkeit gespielt, woran die dritte Spur unmittelbar anknüpft: Unter II.3 „Die die Frauenfrage der Fotografie" wird die zeithistorische Debatte um Frauenerwerbstätigkeit in Bezug auf das fotografische Gewerbe untersucht.

Im Zentrum von Kapitel III stehen biografische Porträts. In fünf Kategorien unterteilt werden jeweils zwei Fotografinnen respektive von Fotografinnen geleitete Ateliers exemplarisch vorgestellt: Die Wegbereiterinnen (III.1), die Amateurinnen (III.2), die Meisterinnen (III.3), die Atelierfotografinnen (III.4) und die Reporterinnen (III.5).[143] Die Einteilung dient der Strukturierung eines durch Individualität, Diversität und Disparität gekennzeichneten Untersuchungsgegenstands. Der Blick auf individuelle Biografien innerhalb eines noch nicht fixierten Berufsfelds sowie eines von sozialen und politischen Umbrüchen geprägten zeitlichen Rahmens muss als ein exemplarischer Zugriff verstanden werden. Es kann kein Anspruch auf Vollständigkeit, Ausgewogenheit oder Repräsentativität erhoben werden, vielmehr geht es darum, anhand von zehn Fallbeispielen die Arbeit von Frauen in einem größeren historischen wie fotografischen Spektrum einzuordnen und eine weniger bekannte Seite der Fotografiegeschichte sichtbar zu machen. Um sich der Berufs- und Sozialgeschichte der Fotografin anzunähern, werden die jeweiligen Biografien auf folgende Aspekte hin analysiert: soziale Herkunft und Bildung, Motivation und Ausbildung, berufliches Selbstverständnis und Arbeitsschwerpunkte,

143 Die Zuordnung der Fotografinnen unter einer bestimmten Kategorie ist nicht als absolut und ausschließlich zu verstehen. Für Eva V. Chen dient die Kategorisierung vielmehr „als Hilfskonstruktion, um aus der jeweiligen Komplexität des Alltags und der Vielschichtigkeit von Individuen bestimmte Züge, Leitmotive, Brüche herauszulösen und sichtbar zu machen […]". Vgl. Chen 2008, S. 370.

Karriereverläufe und Lebensentwürfe. Der Aufbau der fünf Unterkapitel ist parallel angelegt: Sie beginnen mit einer einführenden Kontextualisierung, in der die Kategorien konturiert und entscheidende Aspekte erläutert werden. Dann folgen zwei biografische Porträts. Umfang und inhaltliche Schwerpunkte der einzelnen Beiträge variieren. Dieser Umstand ist zum einen der Uneinheitlichkeit des jeweiligen Überlieferungsstatus geschuldet. Zum anderen ist die Konzentration auf einen bestimmten Aspekt innerhalb des Lebens- und Berufsweges notwendig.

In Kapitel IV werden drei unterschiedliche Blickwinkel auf die Fotografin eingenommen: (1) der Blick von außen auf die Figur der Fotografin, (2) der Blick der Fotografin auf sich selbst und (3) der Blick auf das fotografische Werk bezüglich der Frage, ob die Bilder eine geschlechtsspezifische Ästhetik oder Ikonografie erkennen lassen. In IV.1 „Der Blick von außen" geht es um die Fotografin als Sujet. Der historische Blick auf die Fotografin ist medial überliefert, vorwiegend in schriftlicher und bildhafter Form. Um sich der zeitgenössischen Rezeption der Fotografin anzunähern, werden verschiedene Quellen angeführt, darunter Besprechungen in Fachblättern, literarische und filmische Entwürfe sowie Abbildungen in Magazinen, auf Postkarten und in Werbeanzeigen. Insbesondere das massenmedial verbreitete Abbild der mit Kamera ‚bewaffneten' Frau macht einen seriellen Bildvergleich notwendig. In Tableaus werden vorherrschende Bildthemen, ikonografische Typen und Moden veranschaulicht. Die kursierenden Frauenbilder – in Gestalt der fotografierenden Frau – werden analysiert und es wird nach ihrem ideologischen Gehalt gefragt. Welche Funktion erfüllen die Fotografinnen und welches Verständnis von Weiblichkeit kommt zum Tragen?

Kontrastierend zum Außenbild der Fotografin stehen in Unterkapitel IV.2 fotografische Selbstbilder von Fotografinnen im Mittelpunkt. Dabei werden zunächst die kulturhistorische Bedeutung des Motivs des Spiegels sowie die Praxis des Selbstbildes beschrieben. Es werden verschiedene künstlerische Spielarten von Selbstbildnissen vorgestellt und visuelle Strategien mithilfe von Tableaus verdeutlicht. Anhand verschiedener Varianten des Bildtypus soll aufgezeigt werden, wie sich Fotografinnen selbst präsentiert haben. Untersucht wird, in welcher Weise sie ein neues Bild von Weiblichkeit geschaffen haben oder wie sie die medial vermittelten Weiblichkeitsbilder aufgegriffen, sich mit ihnen identifiziert oder bewusst von ihnen abgegrenzt haben.

Nach der Analyse des Blicks auf die Figur der Fotografin sowie des Blicks der Fotografin auf sich selbst in fotografischen Selbstbildnissen widmet sich das Kapitel IV.3 dem „Blick durch die Kamera". Das fotografische Werk rückt in den Fokus und es wird untersucht, inwiefern sich die Geschlechterdifferenz auf die fotografische Praxis, den Blick und das Bild auswirkt.

In Kapitel V werden die herausgearbeiteten Strukturmerkmale, Kontinuitäten und Brüche in sieben zentrale „Bausteine einer Professionsgeschichte der Fotografin" überführt. Unter der Überschrift „Fotografin als Beruf" werden die verschiedenen methodischen Stränge zusammengeführt und die Sozialfigur der Fotografin wird für den Zeitraum zwischen 1890 und 1940 umfassend konturiert.

Zu der Studie gehört ein Katalog[144] mit Kurzbiografien von Fotografinnen, die während der Recherchen eruiert wurden. Der Fokus liegt auf Fotografinnen, die zwischen 1890 und 1940 in Deutschland tätig waren. Die zeitliche und räumliche Eingrenzung ist nicht absolut, sondern als grobe Orientierungslinie zu verstehen. Vereinzelt sind auch Fotografinnen in den Katalog aufgenommen worden, deren Wirkungszeitraum vor 1890 oder deren primärer Wirkungsort außerhalb Deutschlands lag, die aber durch Reisen, Veröffentlichungen, Ausstellungsbeteiligungen oder Wohnortwechsel ihre Spuren im deutschsprachigen Raum hinterlassen haben. Zu einigen Fotografinnen ist bereits ausführlich geforscht und publiziert worden, andere sind nahezu unerforscht. Sofern bekannt, sind neben dem Namen und den Lebensdaten auch Ausbildungsstätten, Wirkungsorte und Arbeitsfelder aufgeführt. Zudem sind jeweils Angaben zum Aufbewahrungsort des Nachlasses vermerkt sowie Quellen und weiterführende Literatur.

Ziel der Studie und des dazugehörigen Katalogs ist es, die Sozialfigur der Fotografin, ihre Arbeitsbedingungen, Arbeitsweisen und Arbeitsleistung im ausgehenden 19. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sichtbar zu machen. Damit soll ein wesentlicher Beitrag zur Erweiterung und Revision der Fotografiegeschichte geleistet werden.

144 Der Katalog ist kein abgeschlossenes Werk, sondern ein Rechercheinstrument, das fortlaufend um Namen ergänzt sowie um Details erweitert oder korrigiert werden soll. Die mehr als 400 Katalogeinträge konnten 2024 in die frei zugängliche Internetplattform FotografenWiki übertragen werden. FotografenWiki ist die digitale Sammlung von Fotografinnen- und Fotografen-Viten des Vereins Foto-Historie e. V. und der Irene und Sigurd Greven Stiftung. Vgl. https://fotografenwiki.greven-archiv-digital.de/index.php?title=FotografenWiki:%C3%9Cber_FotografenWiki [21. 12. 2024].