V. KONKLUSION
FOTOGRAFIN ALS BERUF

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 vorliegende Studie hat deutlich gemacht, dass Frauen von Beginn an die Geschichte der Fotografie mitgeschrieben und buchstäblich ‚mitbelichtet' haben. Bereits kurz nach der Erfindung des bildgebenden Verfahrens haben sich Frauen dem Medium zugewandt und einen bedeutenden Beitrag zu dessen Entwicklung geleistet. Sie zeigten ihre fotografischen Arbeiten selbstbewusst in großen Expositionen, sie erhielten Auszeichnungen und wurden in der Fachpresse besprochen. Die einstige Bekanntheit und Sichtbarkeit überraschen, da Frauen in der tradierten Fotografiegeschichte kaum vorkommen. Die Spuren der Fotografinnen verlieren sich in der Rezeptionsgeschichte, sie werden förmlich ‚ausgeblendet' oder bekommen den Status einer Ausnahme zugewiesen. Die strukturelle Unsichtbarkeit ist kein Spezifikum der Fotografin, sondern auch auf andere künstlerisch-gestaltende Berufsgruppen zu übertragen, wie Designerinnen, Architektinnen und Journalistinnen.[1]

Die Gründe für die Marginalisierung sind mehrschichtig: Bereits in den 1970er Jahren charakterisierten feministische Kultur- und Kunsthistorikerinnen die Geschichtsschreibung als ideologische Praxis, in der das Weibliche eine strukturierende Kategorie bildet.[2] Nach Griselda Pollock gilt es, den traditionellen Kanon und die Bewertungskategorien der (Kunst-)Geschichte grundsätzlich infrage zu stellen, da eine bloße Eingliederung von Frauen die „maskulinistische Voreingenommenheit"[3] des Kanons nicht aufdeckt, sondern dazu beiträgt, diesen Kanon aufrechtzuerhalten.[4] Diese einseitige Kanonisierungspraktik marginalisiert die Erfahrungen und Leistungen von Frauen in der Historiografie. Rolf Sachsse wies zudem auf die Korrelation zwischen gesellschaftlicher Wertschätzung und Überlieferungsgrad hin: „Je berühmter die Fotografin oder der Fotograf, je berühmter die Schule oder der sonstige biografische Zusammenhang, desto besser ist die Quellenlage."[5] Nach Gerda Breuer beschritten Frauen häufig „unkonventionelle Ausbildungswege" oder besuchten „Schulen […], die in der Rezeptionsgeschichte nicht den Status haben wie etwa das Bauhaus".[6] Zudem waren Frauen verstärkt in Bereichen tätig, zu denen relativ wenig Material gesammelt wurde und die bislang in geringerem Umfang erforscht werden, was zu einer mehrfachen Unsichtbarmachung führt. „Die ‚Kärrnerinnen' interessieren bislang (noch) weniger als die ‚Königinnen'",[7] konstatiert Susanne Kinnebrock über die Erforschung der Geschichte der Journalistin. Ihre Einschätzung lässt sich auf die Fotografinnen übertragen, die in zahlreichen Einzelbiografien gewürdigt werden, jedoch mit einer einseitigen Fokussierung auf jene Fotografinnen, die zum Kreis der künstlerischen

1 Vgl. Breuer/Meer 2012; Kat. Dresden 2018; Kat. Frankfurt 2017; Klaus/Wischermann 2013.
2 Vgl. Nochlin 1971.
3 Pollock 2020a, S. 17.
4 Parker/Pollock 1981.
5 Sachsse 2004, S. 1.
6 Breuer 2014, S. 15.
7 Susanne Kinnebrock: Frauen und Männer im Journalismus. Eine historische Betrachtung. In: Martina Thiele (Hg.): Konkurrierende Wirklichkeiten. Wilfried Scharf zum 60. Geburtstag. Göttingen 2005, S. 101–132, hier S. 102.

Avantgarde zählten. Die traditionellen Arbeitsweisen der Atelierfotografinnen – wie auch der Atelierfotografen – bleiben weitgehend unsichtbar. Nahezu unsichtbar bleibt ebenfalls die große Zahl der Fotograf:innen, die sich nicht selbstständig machten, sondern in einem Atelier oder Institut angestellt waren. Ihre Arbeit im Hintergrund hat nur wenige Spuren zurückgelassen. Hinzukommt, dass Frauen oftmals in geringer Zahl Ego- oder Geschäftsdokumente hinterlassen haben, da sie „ihre eigene Arbeit und ihre historische Bedeutung nicht genug wertschätzten“[8], so die Historikerin Marion A. Kaplan.

Die historische Annäherung erfolgte unter der Prämisse, dass Weiblichkeit und Männlichkeit sozial konstruierte Kategorien sind und keine unveränderlichen ‚natürlichen‘ Wesenseigenschaften. An die Geschlechtszugehörigkeit sind jedoch zu jeder Zeit bestimmte Zuschreibungsprozesse gebunden, die Handlungsmöglichkeiten und -räume öffnen oder versperren. Die Lebens- und Berufswege von Frauen gestalteten sich in der Mehrzahl der Fälle anders als die der Männer. Die Kategorie Geschlecht bestimmte alle Bereiche der Profession: von der Berufsausbildung über die Berufstätigkeit, aber auch die Rezeption sowie die Wahrnehmung und Bewertung der fotografischen Leistungen. Um sich der historischen Wirklichkeit anzunähern, muss „sowohl die Existenz wie auch die Relevanz der kontinuierlichen kulturellen, politischen und ökonomischen Beziehungen zwischen den Geschlechtern innerhalb einer Gesellschaft“[9] anerkannt werden. Erst die Berücksichtigung geschlechtsspezifischer Erfahrungen ermöglicht ein differenzierteres Bild des fotografischen Berufes.

Der berufliche Einzug der Frau in die Fotografie vollzog sich auf zwei Ebenen: Zum einen machten sich Frauen der bürgerlichen Schichten mit einem Atelier selbstständig oder übernahmen eine leitende Funktion in einem bestehenden Atelier. Zum anderen nahm die Zahl der aus niedrigeren sozialen Schichten stammenden Frauen zu, die vorwiegend als Hilfskräfte und Gehilfinnen in Ateliers angestellt waren. Für die 1880er- und 1890er-Jahre lässt sich eine Expansion feststellen; 1895 lag der Prozentsatz der Gehilfinnen im Deutschen Reich bei 18 Prozent.[10] Frauen arbeiteten vorwiegend als Operateurin, Retuscheurin, Laborantin oder Empfangsdame.

Die Gründe für die Berufswahl waren vielfältig: Sie reichten vom kreativen Schaffensdrang, vom Wunsch nach Selbstständigkeit und finanzieller Unabhängigkeit bis hin zur Notwendigkeit der Existenzsicherung. Obgleich die Fotografie Mode geworden war und zahlreiche Fotografinnen sich selbstständig machten, bestand das Gros der im fotografischen Metier tätigen Frauen aus angestellten Retuscheurinnen, Buchhalterinnen und Empfangsdamen, deren soziale Stellung sie zu eigener, der Existenzsicherung dienenden Erwerbstätigkeit zwang.

8 Vgl. Kaplan 1997, S. 11.
9 Arani 2000, S. 103.
10 Vgl. Foth 1985, S. 155 f. sowie Kapitel II.3 zur Frauenfrage der Fotografie.

Sieben Bausteine einer Professionsgeschichte der Fotografin

Die Auseinandersetzung mit der Professionsgeschichte der Fotografin erfolgte vor dem Hintergrund historisch-gesellschaftlicher, bildungspolitischer und medientechnischer Entwicklungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die die individuellen Biografien rahmen und den privaten wie beruflichen Möglichkeiten Grenzen setzten. Der Untersuchungszeitraum wurde hinreichend weit gefasst, um über die sozialen, wirtschaftlichen und politischen Oszillationen hinaus Strukturmerkmale, Kontinuitäten und Diskontinuitäten der Berufsfotografinnen herausarbeiten zu können. „Umbruchphasen [führen] häufig zu einer Erschütterung der herrschenden Geschlechterarrangements“[11] und zur „Erweiterung der Handlungsmöglichkeiten von Frauen“[12], wie Elisabeth Klaus und Ulla Wischermann für die Journalistinnen dargelegt haben. Auf Grundlage der vorgestellten Berufs- und Lebenswege von Fotografinnen konnten Aspekte über Herkunft und Berufsausbildung, über die inhaltlichen und stilistischen Ausrichtungen sowie zu Lebensentwurf und Karriereverlauf als verbindend oder auch differenzierend ausgelotet werden. Diese Bausteine ermöglichen das Konzept einer Professionsgeschichte der Fotografin.[13]

(1) Herkunft, Bildung, Ausbildung

Im ausgehenden 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die eigenständige Wahl eines Berufs „ein Privileg der bürgerlichen Frauen“[14]. Im Gegensatz zu den Frauen der unteren Schichten, die ‚einfache‘ Arbeit zu geringen Löhnen verrichten mussten, konnten sich Frauen des Bürgertums ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts allmählich für qualifizierte Erwerbsarbeit an Fachschulen ausbilden lassen. Sie hatten eine solide schulische Ausbildung vorzuweisen und konnten die Kosten einer Fachausbildung aufbringen. Eine hohe Zahl der Fotografinnen entstammte dem jüdisch-assimilierten Bürgertum. Die gesellschaftlichen Veränderungen machten die Erwerbsarbeit auch für Töchter jüdischer Familien notwendig, die, so Marion A. Kaplan, „dank ihrer Klassenherkunft die Voraussetzung für eine bessere Berufsausbildung und eine gehobenere berufliche Stellung als andere Frauen [hatten]“[15]. Speziell jene Frauen, die die Kosten für eine eigene Ateliergründung aufbringen konnten, entstammten höheren Gesellschaftsschichten.

---

11 Klaus/Wischermann 2013, S. 13.

12 Ebd., S. 11.

13 Die Struktur der Bausteine einer Professionsgeschichte der Fotografin orientiert sich an der Studie zur Berufs- und Sozialgeschichte der Journalistinnen von Elisabeth Klaus und Ulla Wischermann. Vgl. ebd., S. 349–367.

14 Grossmann 1994, S. 8.

15 Marion A. Kaplan: Jüdisches Bürgertum. Frau, Familie und Identität im Kaiserreich. [Studien zur jüdischen Geschichte, Bd. 3] Hamburg 1997, S. 226. Zur jüdischen Frauenbewegung vgl. Marion A. Kaplan: Die jüdische Frauenbewegung in Deutschland. Organisationen und Ziele des Jüdischen Frauenbundes 1904–1938. Dissertation New York City. Hamburg 1981.

In den ersten Jahrzehnten nach Bekanntwerden des Lichtbildverfahrens gab es keine gesetzlich reglementierte Ausbildung oder allgemeingültigen Standards, die mit dem Führen der Berufsbezeichnung Daguerreotypist und Daguerreotypistin oder Fotograf und Fotografin verbunden waren.[16] Die Gewerbefreiheit bot Frauen wie Männern die Möglichkeit, die Lichtbildnerei gewerblich zu betreiben, berufliche Spezialisierungen auszuloten und an der Konturierung wie Profilierung des Berufes mitzuwirken. Bertha Beckmann erlernte die Daguerreotypie 1842 bei dem Maler Wilhelm Horn in Prag und machte sich noch im selben Jahr selbstständig. Ihre vierzigjährige Berufstätigkeit war vom Wechsel fototechnischer Verfahren und von der Anpassung an den Zeitgeschmack gekennzeichnet. Sophia Goudstikker und Anita Augspurg ließen sich 1886 über mehrere Monate in einem Münchner Fotoatelier anlernen, bevor sie im Juni 1887 das „Atelier Elvira für künstlerisches Lichtbild" in München eröffneten. Zu diesem Zeitpunkt gab es nur sehr wenige von Frauen geführte Ateliers, und der Weg in die Selbstständigkeit war ein couragierter Schritt: Bei Bertha Beckmann traf dieser zunächst auf Widerstand von Seiten des Leipziger Stadtrats, der ihr 1844 eine dauerhafte Aufenthaltsgenehmigung verweigerte, da er das berufliche Daguerreotypieren allgemein als unsichere Einnahmequelle ansah und zudem die Tatsache, dass sich eine Frau diesem Beruf widmete, als äußerst bedenklich betrachtete.[17] Im Fall von Sophia Goudstikker und Anita Augspurg sorgte das unkonventionelle und selbstbewusste Auftreten der beiden Frauen für Aufsehen und sie wussten ihre ‚Nonkonformität' werbewirksam einzusetzen.

Bis ins 20. Jahrhundert hinein unterlag der fotografische Beruf keinem gesetzlich geregelten Ausbildungsgang. Um fotografische Fachkenntnisse zu erhalten, standen Frauen bis 1890 zwei Wege offen: Sie konnten einen praktischen Lehrkurs in einem Fotoatelier absolvieren oder sich autodidaktisch durch das Studium der einschlägigen Literatur Kenntnisse aneignen. Im Gegensatz zur gesetzlich reglementierten Lehre entbehrte jedoch der Lehrkurs jeglicher rechtlichen Grundlage, und die sogenannte Lehrdame zahlte der Atelierleitung ein Honorar für die Unterweisung in einzelnen fotografischen Arbeiten wie etwa der Retusche. Erst der Erlass des Preußischen Handelsministers vom 18. Juli 1911 hatte zur vollständigen Gleichstellung von weiblichen und männlichen Lehrlingen geführt.[18] Rechtlich war es nicht mehr zulässig, Frauen als „‚Lehrdamen' gegen ein bestimmtes Honorar"[19] in Schnellkursen im Fotografenhandwerk auszubilden. Gesellschaftlich war diese Regelung aber lange noch nicht akzeptiert und weibliche Lehrlinge wurden nicht als Lehrlinge im Sinne des Gesetzes verstanden. Dass der Ausbildung von Frauen nach wie vor geringere Bedeutung zugemessen wurde als der von Männern, erklärte Hanni Schwarz mit der allgemeinen Haltung, „dass die Berufsarbeit

16 Vgl. Jäger 2009, S. 66; Moholy 2016 [1939], S. 53–55.
17 Vgl. Philipp 1992, S. 29.
18 Vgl. Hansen 1913, S. 205.
19 Ebd.

für die Frauen gerade gut sei, als Provisorium zu dienen und dass man es darum mit der Ausbildung dazu gar nicht so sehr genau zu nehmen brauche“[20].

Mit der Gründung der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein entwickelte sich das Verhältnis in der Berufsfotografie jedoch in eine andere Richtung, sodass acht Jahre nach ihrer Eröffnung Otto Kloss in der Deutschen Photographen-Zeitung einen Ansturm von Frauen auf die Fotografie und die Verdrängung männlicher Mitarbeiter in den Betrieben beschrieb,[21] und zwar als einen Ansturm gut ausgebildeter Frauen, die sich selbst durch ihre qualitativ hochwertige Arbeit „die nöthige Achtung verschafft“ hatten.[22] Um gegen die weibliche Konkurrenz zu bestehen, empfahl er den Männern besseres Können. Entgegen der weitverbreiteten Ansicht, dass Frauen allein aufgrund der geringeren Bezahlung bevorzugt wurden, konstatierten Hansen wie auch Kloss die bessere Qualifikation von Frauen, die ihnen einen Wettbewerbsvorteil verschaffe. Die meisten Schülerinnen der Photographischen Lehranstalt waren höhere Töchter mit Gymnasial- und Realschulbildung – im Gegensatz zu der Mehrheit der männlichen Lehrlinge, die eine Volksschulausbildung aufwiesen. Die Frauen brachten eine solide Allgemeinbildung, adäquate Umgangsformen und Stil mit, was sie ihren männlichen Kollegen überlegen machte.[23] Im Jahr 1911 bestätigte Hanni Schwarz den Qualifikationsvorteil der Frau, indem sie konstatierte, dass „dem Gros der männlichen Lehrlinge, die bisher allein das Feld beherrschten, auf einmal der für Berufsarbeit wirklich begabte Teil der Frauen als Konkurrenz entgegen [trat]“ und diese Entwicklung „das Niveau des Berufes steigern wird“.[24]

In der Studie konnte nachgewiesen werden, dass die Einrichtung schulischer Ausbildungsstätten, die im engen Austausch mit Industrie, Forschung und mit den Handwerkskammern standen, zur Professionalisierung des Berufes beigetragen hat. Daneben erhielten zahlreiche Fotografinnen wie Annelise Kretschmer und Anne Winterer ihre Ausbildung in einem Atelier und beendeten diese mit der Gesellenprüfung. Zudem war ein Quereinstieg wie im Fall von Marta Hoepffner möglich: Nach dem Abbruch ihres Studiums bei Willi Baumeister an der Kunstgewerbeschule in Frankfurt am Main machte sie sich mit einem Fotoatelier selbstständig und legte 1939 – ohne vorherige Gesellenprüfung – die Meisterprüfung ab.

(2) Gender und Profession

„Die Arbeit erforderte nicht nur einiges an technischem Wissen, sondern auch menschliches Geschick und ästhetisches Empfinden, weswegen sie vielleicht für Frauen prädestiniert war“,[25] konstatiert Marianne Breslauer in ihrer Lebenserinnerung. Der Besuch der Ausstellung der Fotografin Frieda Riess 1925 in der Galerie Flechtheim in Berlin war

20 Schwarz 1905, S. 183.
21 Vgl. Kloss, 1898, S. 66–67.
22 Ebd., S. 67.
23 Vgl. Hoerner 1989, S. 59.
24 Schwarz 1911, S. 277.
25 Feilchenfeldt Breslauer 2009, S. 57.

für Breslauer Initialzündung für ihren Berufswunsch. In den 1920er- und 1930er-Jahren war die Berufsfotografin kein Einzelfall: Im Jahr 1921 waren in München 238 Ateliers gemeldet, von denen 18 Prozent von Frauen geführt wurden. Ende der 1920er Jahre nahm die Gesamtanzahl der Ateliers ab, wohingegen der Anteil der von Frauen geführten Ateliers prozentual anstieg und 1933 bei 29 Prozent lag.[26] In Berlin existierten Anfang der 1930er Jahre rund 430 Fotoateliers, von denen 30 Prozent von Frauen geführt wurden. Allein rund um den Kurfürstendamm betrieben Suse Byk, Frieda Riess, Steffie Brandl, Erna Lendvai-Dircksen, Elli Marcus und Lotte Jacobi erfolgreiche Fotoateliers.[27] Breslauer erinnert sich ebenfalls an die zahlreichen von Frauen geführten Ateliers und betont, dass ihr Berufswunsch auch dadurch bestärkt wurde, dass es „eine seriöse Berufsausbildung mit Lehrabschluß, Meisterprüfung usw."[28] gab.

Dass Fotografin zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum Modeberuf avancierte, lässt sich einerseits auf die Möglichkeit der schulischen Fachausbildung zurückführen, wie sie ab 1890 am Lette-Verein Berlin und ab 1905 an der Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie in München möglich war, andererseits konnten sich jene Frauen, die sich um 1900 der Fotografie zuwandten, bereits auf eine Generation von Pionierinnen stützen. Hanni Schwarz führt Emilie Bieber, Laura Lasinsky, Emilie Vogelsang und das Hofatelier Elvira an, deren gesellschaftliche Anerkennung und Erfolg den Beginn einer Geschichte der Fotografin einläuteten.[29]

Auffallend ist, dass während verschiedener Professionalisierungsphasen der Fotografie und vor dem Hintergrund sozialpolitischer Veränderungen der Einzug der Frau in das Metier der Legitimation bedurfte und die vorgebrachten Argumente auffällig konstant blieben. Die für die Fotografie obligatorischen Fähigkeiten wie Geduld, Gründlichkeit, Geschmack und Einfühlungsvermögen wurden von ihnen als vorrangig ‚weibliche' Eigenschaften angeführt. In den nach 1900 erschienenen Texten wurden diese weiblichen Eigenschaften noch stärker in den Fokus gerückt und die Feminisierung der Fotografie wurde vorangetrieben. So sah Schwarz beispielsweise die „weibliche Eigenart"[30] als klaren Vorteil gegenüber den Männern und Lotte König bezeichnete die Fotografie als „Frauenberuf"[31]. Sie nutzten die tradierte Geschlechterdifferenz und die Rhetorik mit Bezug auf die besonderen weiblichen Fähigkeiten quasi als Gegenstrategie. Die Fotografie wurde feminisiert und dadurch der Einzug der Frau in den Berufszweig gesellschaftlich legitimiert.

Die Studie führte zu dem Ergebnis, dass Fotografien von Frauen mit Attributen wie einfühlsam, subjektiv, ausdrucksstark, fantasievoll und wahrhaftig versehen wurden. Vermeintlich weibliche Eigenschaften wie Geduld, Feingefühl und Mütterlichkeit

26 Die Zahlen ermittelte Susanne Baumann anhand der Handels- und Gewerbeadressbücher für München aus den Jahren 1918 bis 1933, vgl. Baumann 1994, S. 40.
27 Vgl. Kat. Berlin/Aachen/München 2001, S. 29.
28 Ebd.
29 Vgl. Schwarz 1905, S. 161f.
30 Schwarz 1905, S. 184.
31 König 1931, S. 292.

wurden herausgestellt, um die Qualität von Frauen für das Metier zu begründen. Insbesondere in der Kinderfotografie wurde eine weibliche Gattungsspezifik verankert. Mütterlichkeit galt als wertvolle Eigenschaft der Frau. Die Fotografin konnte auf die positive Bewertung von Mütterlichkeit zurückgreifen und in die Professionalität überführen, um das Feld für sich strategisch zu besetzen. Signifikant ist, dass in der Bewertung über Fotografien von Männern keine geschlechtsspezifischen Eigenschaften herausgestellt werden. Die Rezeption von ‚Männerfotografien' bedarf keiner geschlechtsspezifischen Deutung, vielmehr noch, das Geschlecht der Autorenschaft bedarf keiner Erwähnung, da der männliche Autor als ‚Normalfall' galt. Die Frau hingegen als ‚Andere' bedurfte einer Legitimierung.

Die fotografierende Frau war seit dem späten 19. Jahrhundert in Werbeanzeigen, auf Zeitschriftencovern und Postkarten, in Romanen und Filmen ein gängiges Motiv. Als Muse auf der Rückseite der Fotokartons der 1860er- bis 1910er-Jahre fungiert die weibliche Figur als Sinnbild der künstlerischen Qualität des (männlichen) Fotografen. Auf den Titelblättern der 1920er Jahre erscheint die mit Kamera ‚bewaffnete' Frau als geheimnisvolle Amazone auf Bilderjagd. In den Werbeanzeigen der Kamerahersteller Kodak, Agfa und Ica verkörpert sie Mobilität und Unabhängigkeit der ‚Neuen Frau' sowie die Simplizität der innovativen Fototechnik. Die Bilder der Frau mit Kamera sind keine Abbilder der Lebenswirklichkeit von Frauen, vielmehr sind sie Klischeebilder eines idealisierten Frauenbildes. Die um 1900 kursierenden Frauenbilder sind größtenteils Entwürfe aus Männerhand, so auch das Gibson Girl von Charles Dana Gibson oder das Kodak Girl, das George Eastman zur Botschafterin der Rollfilmkamera machte. Die von Männern kreierten Weiblichkeitsstereotype überdecken die weibliche Lebensrealität, und „trotz der unzähligen bildlichen und literarischen Darstellungen bleiben die Frauen im Grunde unsichtbar und ohne eigene Stimme"[32]. Die Wirkungsmacht dieser massenmedial verbreiteten Weiblichkeitsentwürfe spiegelte sich wider in der offensichtlichen Adaption jener ikonografischen Typen und Bildthemen in der Privatfotografie. Die Frau mit Kamera war nicht ausschließlich eine Frau mit Kamera, sie war zugleich Repräsentantin eines bestimmten Lebensgefühls, einer bestimmten Mode sowie bestimmter Werte und Normen. Die abgebildeten Frauen reproduzierten weibliche Stereotype, trotz modischer Aufmachung repräsentierten sie klassische Rollenmuster und bewegten sich in genderkonformen Handlungsräumen.

(3) Berufliches Selbstverständnis

Ein emanzipatorisches Moment der Fotografie lag in der Verknüpfung einer identitätsstiftenden Tätigkeit mit finanzieller Unabhängigkeit und beruflicher Selbstständigkeit. Die Fotografie bot verschiedene Arbeitsbereiche und damit eine eher handwerkliche, künstlerische oder wissenschaftliche Ausrichtung, die das jeweilige berufliche Selbstverständnis prägte. Auffällig ist, dass sich Fotografinnen für die Ateliergründung häufig zusammentaten: Das gilt sowohl für Sophia Goudstikker und Anita Augspurg,

32 Martin 2016, S. 397.

Anne Winterer und Erna Hehmke, Marta und Madeleine Hoepffner wie auch für Ellen Auerbach und Grete Stern oder Lotte König, die in Berlin mit zwei weiteren Fotografinnen das „Atelier König-Rohde" betrieb. Neben den gemeinsamen Geschäftsgründungen und der Kollaboration fällt auf, dass eine hohe Zahl von Fotografinnen ihre Ausbildung in von Frauen geführten Ateliers erhielt. Auf junge Frauen wirkte der Beruf der Fotografin anziehend, und Persönlichkeiten wie Frieda Riess, Else Neuländer oder Suse Byk dienten als erfolgreiche Vorbilder. Einige Fotografinnen, wie beispielsweise Emilie Vogelsang in Berlin oder Marta Hoepffner in Frankfurt am Main, beschäftigten in ihren Studios ausschließlich Frauen. Gründe hierfür können in einer gezielten Förderung weiblicher Berufstätigkeit liegen oder in einem aus der Geschlechterhierarchie abgeleiteten Vorbehalt männlicher Angestellter gegenüber einer weiblichen Vorgesetzten.

Die vorgestellten Fotografinnen wirkten engagiert, selbstbewusst und couragiert: Sie betrieben eigene Ateliers, bewarben ihre fotografische Arbeit in Annoncen und Schaukästen, sie präsentierten ihre Leistungen in umfangreichen Ausstellungen, sie veröffentlichten ihre Aufnahmen in der illustrierten Presse, sie schrieben über fototheoretische Entwicklungen, sie forschten und experimentierten mit dem Medium und sie gaben ihr Wissen als Lehrmeisterinnen und Dozentinnen weiter. Trotz gesellschaftlicher Widerstände und Brüche in ihren Berufs- und Lebenswegen fanden sie in der Fotografie Handlungsräume und Ausdrucksmöglichkeiten, aber vor allem auch eine Tätigkeit zur Existenzsicherung.

Das berufliche Selbstverständnis lässt sich partiell aus Selbstbildnissen von Fotografinnen herauslesen, wie sie vermehrt in den 1920er- und 1930er-Jahren aufkommen. In den fotografischen Selbstbildnissen reflektieren die Frauen sowohl ihre Rolle als Betrachtende wie auch als Betrachtete. Mit der Kamera in der Hand betonen sie in ihren Selbstporträts den professionellen Umgang mit dem Apparat und rücken den fotografischen Akt selbst in den Fokus. Die Kamera ist für sie nicht modisches Accessoire, sondern elementares Berufsinstrument. Die Präsenz der Kamera im Bild betont zudem die Autorinnenschaft und ihre Positionierung als Fotografin. Der kreative Umgang mit fototechnischen Verfahren wie der Mehrfachbelichtung oder Solarisation belegt ihre fachliche Expertise und weist auf ihre Souveränität in der Handhabung der Kamera wie auch der Laborarbeit hin.

(4) Der ‚weibliche' Blick durch die Kamera

„Dieselbe Welt, mit anderen Augen gesehen, ist nicht genau dieselbe",[33] schreibt die Fotografin Germaine Krull und betont die Bedeutung der Persönlichkeit für die fotografische Praxis. „Mit dem Klick des Verschlusses", so führt Krull weiter aus, „registriert die Linse die Welt von außen und den Photographen von innen".[34] Die Arbeit hat gezeigt, dass es keine geschlechtsspezifischen Unterschiede im Umgang mit der

33 Germaine Krull: Pensées sur l'art. In: Pierre Mac Orlan: Germaine Krull. Photographs Nouveaux. 2. Aufl. Paris 1931, S. 12.

34 Ebd.

Kamera gibt, die auf körperliche oder geistige Fähigkeiten des jeweiligen Geschlechts zurückzuführen sind. Vielmehr sind es soziokulturelle Prägungen sowie politische und ökonomische Bedingungen, die den jeweiligen Handlungsrahmen und damit auch die fotografische Praxis bestimmen. Die Entscheidung für ein bestimmtes Sujet oder einen bestimmten Stil lässt sich nicht mit dem biologischen Geschlecht begründen, jedoch kann die Entscheidung ein Resultat geschlechtsspezifischer Handlungsräume sein. Ein Unterschied liegt allerdings in der Bewertung und Rezeption der Fotografien. Den tradierten Geschlechterstereotypen sind spezifische Eigenschaften und Kompetenzen zugeschrieben. Die Studie hat gezeigt, dass Frauen das fotografische Metier in seiner gesamten Fülle an Möglichkeiten ausschöpften und sich auch in Bereichen durchsetzen konnten, die für sie schwer zugänglich waren. Die Behauptung eines ‚weiblichen' Blicks determiniert nicht nur den Blick auf das biologische Geschlecht, sondern lässt gleichermaßen die zahlreichen Verflechtungen und Bedingungen der subjektiven Wahrnehmung außer Betracht.

(5) Arbeitsschwerpunkte und konkurrenzfreie Räume

„Ich habe niemals irgendwelche Galanterien von meinen männlichen Kollegen erwartet: sie traten mir eher auf die Füße, als mir einen Zentimeter ihres Terrains einzuräumen,"[35] schreibt die Fotografin und Fotohistorikerin Gisèle Freund und bringt damit den starken Konkurrenzkampf in der Fotografie zum Ausdruck.

In der Studie konnte belegt werden, dass Tätigkeiten und Arbeitsfelder in der Fotografie geschlechtsspezifisch codiert waren. Spezielle Tätigkeiten wie Entwicklung und Retusche, die Gründlichkeit, Konzentration und Geschicklichkeit erforderten, galten als ‚weibliche' Tätigkeiten. Zudem gab es geschlechterkonnotierte Genres der Fotografie und so ließ sich die Vorstellung von ‚Weiblichkeit' mit ‚harmlosen' Themen wie Porträt, Landschaft oder Stillleben verbinden.

Dass sich Frauen verstärkt der Porträtfotografie und speziell der Kinderfotografie widmeten, konstituierte keine weibliche Fotografie, sondern muss vielmehr als eine Strategie verstanden werden, durch die Frauen ein Tätigkeitsfeld besetzen konnten, das mit der gesellschaftlichen Vorstellung von Weiblichkeit übereinstimmte. Die Studie ist zu dem Ergebnis gekommen, dass geschlechtsspezifische Handlungsräume und zugeschriebene Eigenschaften den Entfaltungsspielraum eingrenzten, aber Frauen diese Grenzen kontinuierlich ausweiteten und sich in Bereichen etablierten, die von Männern dominiert waren. Beispielsweise galt der Bildjournalismus als männliche Domäne, doch seit den 1920er Jahren behaupteten sich auch Frauen in dem stark umkämpften Feld. Insbesondere für Fotografinnen bedeutete die Verlagerung des Arbeitsplatzes außerhalb des Studios eine ungewohnte Erweiterung des Wirkungskreises. Im Kontext ihrer Profession konnten Fotografinnen Räume betreten, die ihnen unter anderen Umständen

35 Gisèle Freund: Memoiren des Auges. Frankfurt/Main 1977, S. 28. Zitiert nach Evelyn Runge: Pionierin der Farbe und des weiblichen Blicks. In: Fotogeschichte, Jg. 34, Heft 134, 2014, S. 64 f.

verwehrt waren. Je nach inhaltlicher Ausrichtung gehörten Reisen – mitunter in ferne Länder oder gar Kriegs- und Krisengebiete – zum Berufsalltag.

(6) Die Frauenfrage in der Fotografie

Die Frauenfrage in der Fotografie wurde in den zeitgenössischen fotografischen Periodika und in den von Männern dominierten fotografischen Vereinen rege diskutiert. Im Unterschied zu anderen Berufsfeldern wurde die Befähigung der Frau zur Fotografie nicht grundsätzlich infrage gestellt, im Gegenteil, die Fotografie galt „wie kaum ein anderer Erwerbszweig für die weibliche Arbeit geeignet“[36]. Begründet wurde diese ‚natürliche‘ Befähigung durch die angeblich ‚typisch weiblichen‘ Eigenschaften wie Geduld, Genauigkeit und geschickte Hände.

Die Professionalisierung der Fotografie und die allgemeine Förderung weiblicher Ausbildung und Erwerbstätigkeit verliefen parallel. Die Offenheit des sich noch ausdifferenzierenden Berufsfeldes und die Erschließung neuer Einsatzgebiete boten Frauen, die durch die schulische Ausbildung solide gerüstet in den Beruf traten, die Möglichkeit, „selbsterwerbend auf eigenen Füssen zu stehen“[37] und die ihnen zugesprochenen Fertigkeiten auch schöpferisch einzusetzen.

Auffällig ist, dass einige der frühen Fotografinnen wie Adelgunde Köttgen, Julie Engell-Günther, Sophia Goudstikker und Anita Augspurg aktive Frauenrechtlerinnen waren und sich explizit für Frauenbildung sowie qualifizierte Frauenerwerbstätigkeit einsetzten. Auch das Faktum, dass die erste Photographische Lehranstalt 1890 am Lette-Verein Berlin als Verein zur Förderung der Erwerbstätigkeit des weiblichen Geschlechts gegründet wurde und im Jahr darauf der Breslauer Frauenbildungsverein ebenfalls eine Fotoabteilung einrichtete, belegt die breite Akzeptanz der Frau im fotografischen Metier.

In dem von Männern dominierten fotografischen Vereinswesen waren Frauen eher die Ausnahme. Bestrebungen, sich unter den Fotografinnen zu vernetzen, gab es bereits Mitte der 1890er Jahre. Der Klub der ehemaligen Schülerinnen der Photographischen Lehranstalt war 1895 aus dem Wunsch entstanden, Kontakt zu halten, und entwickelte sich in den kommenden Jahren zu einem überregionalen Fortbildungsnetzwerk, in dem Stellen unter den Mitgliedern vermittelt und Qualifizierungsangebote gemacht wurden. Im Jahr 1913 projektierte Maria Lischnewska, Leiterin des 1909 gegründeten Verbands für handwerksmäßige und fachgewerbliche Ausbildung, die Gründung einer Organisation von Berufsfotografinnen. Unterstützt vom Klub der ehemaligen Schülerinnen kam es zu beratenden Gesprächen, doch bereits in der dritten Sitzung wurde das Vorhaben verworfen, da die Berufsfotografinnen „keinen Gegensatz zu den männlichen Berufsvertretern konstruieren“[38] wollten, wie Carola Lohde konstatiert.

36 Hansen 1898, S. 73.
37 Schwarz 1905, S. 184.
38 Lohde 1930, S. 124.

(7) Individuelle Lebensentwürfe und Karriereverläufe

Die Berufsverläufe der vorgestellten Fotografinnen differieren stark und sind eng mit den individuellen Lebensentwürfen verknüpft. Auffällig ist, dass eine hohe Zahl der Fotografinnen unverheiratet und kinderlos blieb. Sophia Goudstikker, Anita Augspurg, Marie Kundt und Marta Hoepffner lebten in Lebens- und Arbeitsgemeinschaften mit Frauen. Wie Klaus und Wischermann für die Journalistinnen dargelegt haben, eröffnete die „Unabhängigkeit von gesellschaftlichen Zwängen einer heterosexuellen Bindung“[39] für schreibende, aber eben auch für fotografierende Frauen Handlungsräume und Freiheiten, sich beruflich zu entfalten.[40] Die heterosexuelle Beziehung oder ein auf ein traditionelles Familienbild ausgerichtetes Familienleben mit Kindern bedeutete hingegen meist einen starken Bruch der Berufstätigkeit oder auch das Ende der Karriere, auf jeden Fall jedoch ein doppeltes Eingebundensein in Familie und Erwerbsarbeit.[41] Anders gestaltete sich die Situation bei Käthe Buchler und Aenne Biermann, die als Familienchronistinnen zur Fotografie kamen und die sich dem Medium frei von ökonomischen Zwängen widmen konnten. Erwerbstätigkeit als selbstständige Fotografin mit dem Wunsch einer eigenen Familie zu verbinden, gelang Annelise Kretschmer, indem ihr Mann Sigmund Kretschmer die Betreuung der vier gemeinsamen Kinder übernahm.[42]

Die Biografien und Berufsverläufe der untersuchten Fotografinnen sind allesamt durch Brüche gekennzeichnet. Neben medientechnischen Veränderungen war die untersuchte Zeitspanne von politischem Wechsel und durch zwei Weltkriege bestimmt. Eine drastische Zäsur markiert die nationalsozialistische Diktatur, die zahlreiche Berufswege beendete oder auch begünstigte. Mit dem Inkrafttreten des Schriftleitergesetzes wurden Ruth und Lotte Jacobi die Existenzgrundlage ihres Berliner Ateliers genommen. Aufgrund ihrer jüdischen Wurzeln wurden sie von der Bildberichterstattung ausgeschlossen. Der Kampf der Nationalsozialisten gegen alles Jüdische und politisch Andere zwang sie zur Emigration in die USA. Der Neuanfang in New York war für beide schwer: Ruth Jacobi gab die gewerbliche Fotografie auf und arbeitete in der Praxis ihres Ehemannes, Lotte Jacobi gelang es unter schweren Bedingungen, die fotografische Arbeit fortzusetzen. Annelise Kretschmer wurde wegen ihrer jüdischen Wurzeln aus der DGL ausgeschlossen und sah sich gezwungen, mit ihrer Familie Dortmund zu verlassen. Marta Hoepffners Studium an der Kunstgewerbeschule Frankfurt wurde durch die Machtergreifung abrupt beendet, und die abstrakte Kunst, die sie aufgesogen hatte, galt fortan als entartet. Sie eröffnete 1934 ein Fotoatelier, um mit Porträt- und Werbefotografie ihren Lebensunterhalt zu sichern. Im Geheimen entstanden abstrakte Fotoarbeiten. Liselotte Purper begann während der NS-Zeit ihre Karriere als Bildberichterstatterin.

---

39 Klaus/Wischermann 2013, S. 362.

40 Unter der Redaktion von Jutta Schwarzkopf, Eva Schöck-Quinteros und Kerstin Wolf erschien 2005 ein Themenheft zu Paar(re)konstruktionen im 19. und 20. Jahrhundert mit feministisch-wissenschaftlichen Beiträgen zu historischen Frauenbeziehungen. Vgl. Ariadne, Heft 48, 2005.

41 Vgl. Klaus 2008, S. 53.

42 Vgl. Ruelfs 2003, S. 8.

Unter der Protektion der NS-Frauenorganisationen konnte sie sich beruflich relativ frei entwickeln und in einem Bereich der Fotografie etablieren, der zuvor Männern vorbehalten war.

Die kulturhistorische Recherche dieser Studie hat zu dem Ergebnis geführt, dass sich Frauen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen festen Platz in der Fotografie erarbeitet hatten und deutliche Spuren hinterlassen haben. Zukünftige Arbeiten auf diesem Gebiet könnten weitere Fotografinnen sowie ihre Berufsbiografien sichtbar machen und dazu beitragen, das Bild der Fotografin stärker zu konturieren. Aufschlussreiche Erkenntnisse sind beispielsweise aus detaillierten Analysen zu erwarten, die sich mit der Teilhabe der Fotografin an Berufsorganisationen und informellen Netzwerken befassen sowie mit der Untersuchung von Betriebsstrukturen oder auch von Vertriebswegen in der Pressefotografie. Diese Zugangsweisen könnten Spuren der zahlreichen angestellten Fotografinnen eruieren, deren Namen und Leistungen weniger sichtbar sind als jene der Atelierbetreiberinnen; zudem ist es auf diese Weise auch möglich, Kollaborationen erkennbar zu machen. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse würden die Geschichte der Fotografie um wesentliche Aspekte der Sozialfigur der Fotografin (und des Fotografen) erweitern und ergänzen.