Nathalie Dimic

Beruf, Blick und Bild

Eine Professionsgeschichte der Fotografin 1890–1940

arthistoricum.net
SPECIALISED INFORMATION SERVICE ART · PHOTOGRAPHY · DESIGN

Beruf, Blick und Bild

BERUF, BLICK UND BILD

Eine Professionsgeschichte der Fotografin 1890–1940

Nathalie Dimic

arthistoricum.net
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

ORCID®
Nathalie Dimic https://orcid.org/0009-0003-4985-2212

Zugl.: Dortmund, Technische Universität, Diss., 2023 u. d. T. Beruf, Blick und Bild.
Eine Professionsgeschichte der Fotografin 1890–1940.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://dnb.dnb.de abrufbar.

Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf https://www.arthistoricum.net dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1482-6
doi: https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1482

Publiziert bei
Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2026
arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum
E-Mail: ub@ub.uni-heidelberg.de

Text © 2026, Nathalie Dimic

Umschlagabbildung: Marta Hoepffner: Selbstporträt im Spiegel (Ausschnitt), Frankfurt am Main 1941, Überblendung, Silbergelatineabzug. HMF.Ph15017 © Historisches Museum Frankfurt, Foto: Marta Hoepffner

ISBN 978-3-98501-291-6 (Hardcover)
ISBN 978-3-98501-290-9 (PDF)

„Photos sind keine Fenster, die einen durchlässigen Blick auf die Welt bieten, wie sie ist, oder genauer, wie sie war, Photos legen – oftmals zweifelhaft, immer unvollständig – Zeugnis ab und unterstützen herrschende Ideologien und bereits bestehende gesellschaftliche Arrangements. Sie erzeugen und bestätigen diese Mythen und Arrangements.“

Susan Sontag

„Die Zwischentöne und das gebrochene Grau, das bei dieser Schwarzweißmalerei keinen Platz hatte, machen nun das Bild der Geschichte reicher, aber weniger eindeutig, und sie machen es interpretierbedürftiger“

Gudrun M. König

Inhalt

Dank 11

I. Revision: Die Fotografin 13

Beruf, Blick und Bild: Forschungsperspektiven und -fragen 18

Fotografie von Frauen: Forschungs- und Diskussionsstand 25

Gegen die Unsichtbarkeit: Quellen, Methoden und Aufbau 33

II. Ein Beruf erfindet sich 43

1 Die exponierte Fotografin 45

„Die Frau in Haus und Beruf", Berlin 1912 46

Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik (Bugra), Leipzig 1914 52

Fotografische Expositionen 63

2 Die Photographische Lehranstalt am Lette-Verein Berlin 89

Die Gründung des Vereins 91

Die Entstehung der Photographischen Lehranstalt 100

Die Konsolidierung: Das Musterinstitut für Fotografie 109

3 Die ‚Frauenfrage' der Fotografie 129

Frauenfrage und Frauenerwerbstätigkeit 133

Die Fotografie als Erwerbszweig 138

Zur Frauenarbeit in den Berliner Fotoateliers 148

Die Fotografie gehört der Frau 152

Netzwerke der Berufsfotografinnen 156

Feminisierung als Strategie 158

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

III. Frauenberufswege: Biografien 161

1 Die Wegbereiterinnen: Weibliche Nischen und Freiräume 163
Eine Frau der ersten Stunde: Bertha Wehnert-Beckmann in Leipzig 174
Auf dem Weg zur Selbstermächtigung: Das Hofatelier Elvira unter der Leitung von Sophia Goudstikker und Anita Augspurg 190

2 Die Amateurinnen: Zwischen Privatheit und Öffentlichkeit 209
Privater Blick auf das städtische Leben: Käthe Buchlers fotografischer Parcours durch Braunschweig 217
Nahblicke: Aenne Biermanns Bilder ‚Neuer Sachlichkeit' 231

3 Die Meisterinnen: Zwischen Beruf und Berufung 247
Wissenschaftliche Fotografie: Marie Kundts Fingerspitzengefühl 250
Experimentelle Fotografie: Marta Hoepffners Schulung der „Schaukraft" 270

4 Die Atelierfotografinnen: Zwischen Tradition und Moderne 293
Schauplatz der Mode: Porträtfotografie von Annelise Kretschmer 298
Gesichter des Exils: Die Fotografinnen Lotte und Ruth Jacobi 313

5 Die Reporterinnen: Zwischen Anpassung und Widerstand 335
Bilder des ‚Volkes': Die Bildberichterstatterin Liselotte Purper 340
Bilder der Moderne: Industriefotografie von Anne Winterer 363

IV. Drei Blickwinkel: Objekt, Subjekt, Apparat 381

1 Der Blick von außen: Die Fotografin zwischen Wissenschaft, Literatur und Konsum 383
Die fotografierende Frau auf der Straße und im Labor 385
Die Fotografin im Roman und Film 393
Die fotografierende Frau als Werbemotiv: Muse, (Bild-)Jägerin und Kodak Girl 399

2 Der Blick in den Spiegel: Annäherungen an das Selbst 427
Das fotografierte Spiegelbild 433
Selbstbilder mit Kamera 436
Das Spiel mit dem Selbst: Spiegelungen, Montagen und Maskeraden 441

3 Der Blick durch die Kamera: Wider den ‚weiblichen' Blick 461
Kind, Landschaft und Stillleben? 465
Die Kamera als Waffe 479
Der ‚weibliche' Blick 489

V. Konklusion: Fotografin als Beruf 493
Sieben Bausteine einer Professionsgeschichte der Fotografin 496

Apparat 507

1 Archive und Sammlungen 509
2 Bibliotheken 509
3 Zeitschriften und Periodika 510
4 Quellen und Literatur bis 1950 511
5 Literatur nach 1950 529
6 Sonstige Medien 600
7 Konferenzen, Tagungen und Vorträge (nach Jahren sortiert) 600

Hinweise zu den Abbildungen 603

Dank

Mein aufrichtiger Dank gilt denen, die mein Vorhaben unterstützt und mit Interesse verfolgt haben. Besonders bedanken möchte ich mich bei Prof. Dr. Gudrun M. König und Prof. Dr. Rolf Sachsse, die das Promotionsprojekt von Beginn an begleitet und gefördert haben. Ihre konstruktiven Anregungen und Vorschläge haben maßgeblich zum Gelingen der Arbeit beigetragen.

Zahlreiche Freund:innen und Kolleg:innen diskutierten erste Fassungen, machten mich auf Neuerscheinungen aufmerksam und lasen Korrektur. Ihnen danke ich sehr für ihre Geduld und auch dafür, dass sie stets an mich und mein Projekt geglaubt haben: Maren Ackenhausen, Jasmin Assadsolimani, Anna Behrend, Irmtraud und Hermann Glanz, Martin Glanz, Claudia Gottfried, Michaela Haibl, Melanie Haller, Marie Helbing, Barbara Martin, Peter Rathke, Adrian Ruda, Catharina Rüß, Barbara Schrödl, Christiane Syré und Dagmar Venohr.

Zu danken habe ich auch den Mitarbeiter:innen von Museen, Archiven und Bibliotheken, die mir den Zugang zu den Quellen geebnet und erleichtert haben. Für die finanzielle und ideelle Unterstützung bin ich besonders dem Evangelischen Studienwerk e. V. zu Dank verpflichtet. Das Promotionsstipendium ermöglichte mir für die Studie wichtige Forschungsaufenthalte in Berlin, Braunschweig, Kressbronn am Bodensee und in den USA.

Bedanken möchte ich mich zudem bei Walter G. Müller, Vorstand von Foto-Historie e. V., und Dr. Damian van Melis, Vorstand der Irene und Sigurd Greven Stiftung, die die Internetplattform FotografenWiki verantworten, und mir hier für den im Rahmen meiner Forschungen entstandenen Katalog mit rund 400 Kurzbiografien von Fotografinnen eine passende Plattform geboten wurde. Für die geduldige Unterstützung bei der Gestaltung der Tableaus danke ich Yasemin Genç und für die Gesamtgestaltung des Buches gebührt der Dank Christian Kolb. Schließlich danke ich auch arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst für die Veröffentlichung der Arbeit als digitale Edition.

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

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].

II. EIN BERUF ERFINDET SICH

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

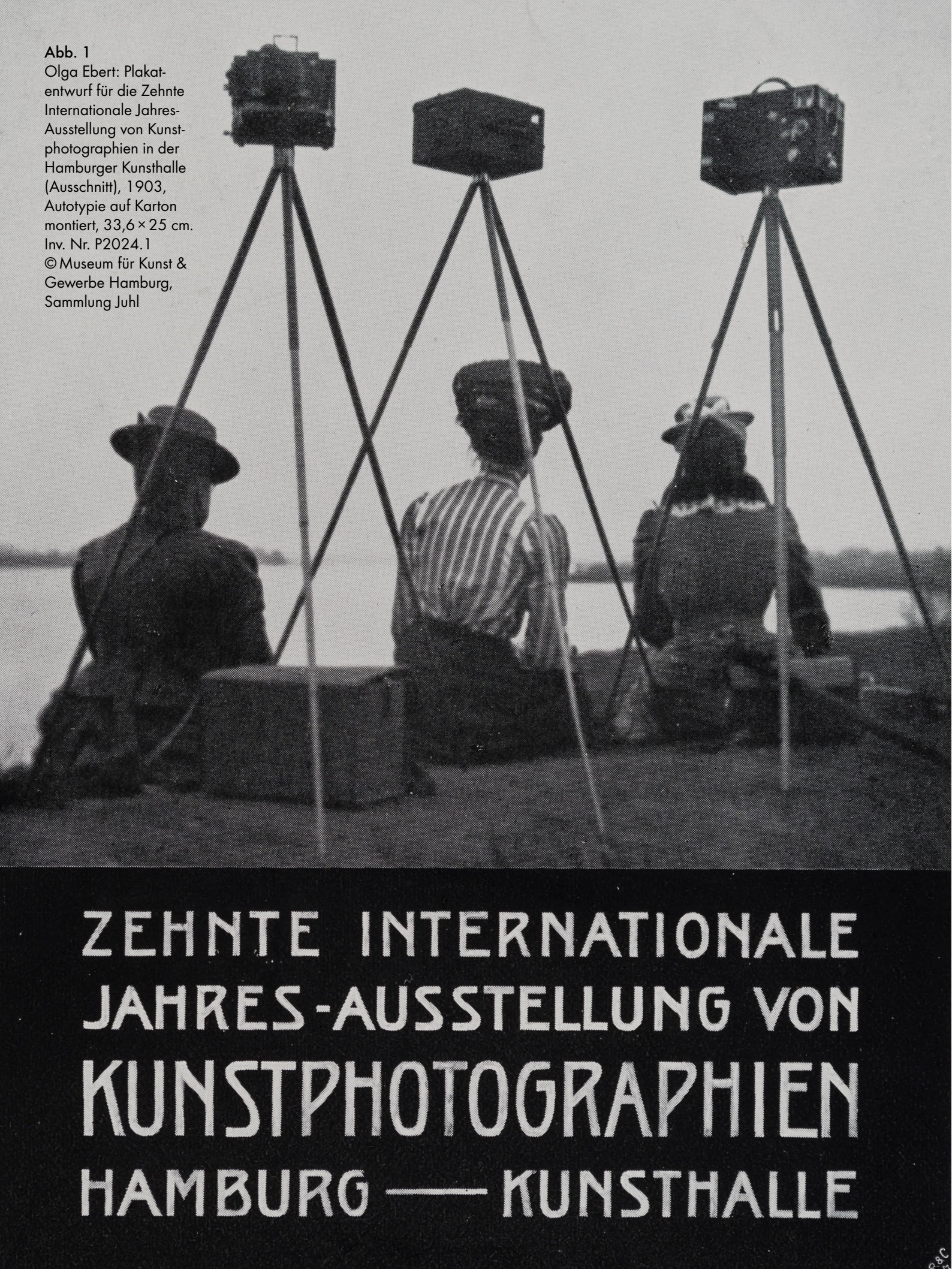


Abb. 1
Olga Ebert: Plakatentwurf für die Zehnte Internationale Jahres-Ausstellung von Kunstphotographien in der Hamburger Kunsthalle (Ausschnitt), 1903, Autotypie auf Karton montiert, 33,6 × 25 cm. Inv. Nr. P2024.1
© Museum für Kunst & Gewerbe Hamburg, Sammlung Juhl

1 Die exponierte Fotografin

> „Um der Oeffentlichkeit zu zeigen, was Frauenarbeit zu leisten vermag, findet in Berlin zurzeit unter dem Namen ‚Die Frau in Haus und Beruf' eine Ausstellung statt, bei der zum ersten Male in Deutschland die gesamten weiblichen Leistungen auf allen Gebieten vereinigt sind. Auf dieser Ausstellung, die in seltener Einmütigkeit von allen, die zu urteilen verstehen, als eine herausragende Leistung anerkannt wird, fehlt auch natürlich die Photographie nicht, denn unter denjenigen Berufen, in denen die Frauenarbeit fortgesetzt und an Umfang und Bedeutung zunimmt, steht die Photographie obenan."[1]

Diese Würdigung aus dem Jahre 1912 stammt von einem langjährigen Mitglied des Central-Verbandes Deutscher Photographen-Vereine und -Innungen – Fritz Hansen. Der Verfasser zahlreicher fotografischer Fachartikel galt als ausgewiesener Kenner der Branche. Wiederholt behandelte Hansen in seinen Artikeln die Bedeutung der Frauenarbeit für die Fotografie, wobei er ein entschiedener Unterstützer von gut ausgebildeten und in den verschiedenen fotografischen Fachbereichen tätigen Frauen war.[2]

Zwei sehr erfolgreiche Ausstellungen, die die zahlreichen Bestrebungen sowie herausragenden Leistungen von Frauen in Vergangenheit und Gegenwart sichtbar machen sollten, nahmen in besonderer Weise Bezug auf den Beruf der Fotografin. Dies waren die vom Deutschen Lyceum-Club organisierte Schau „Die Frau in Haus und Beruf" 1912 in den Ausstellungshallen am Zoologischen Garten in Berlin und „Das Haus der Frau" im Kontext der „Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik", kurz Bugra, 1914 in Leipzig. In beiden Ausstellungen wurde der Fotografin, ihrer Ausbildung und ihren zahlreichen Tätigkeitsfeldern eine eigene Sektion gewidmet.

Im Eingangszitat führte Fritz Hansen bereits zwei entscheidende Merkmale an, mit denen sich der folgende Beitrag beschäftigt: (1) die bahnbrechende Entscheidung,

---

1 Fritz Hansen: Frauenarbeit in der Photographie. In: Photographische Chronik und allgemeine Photographen-Zeitung, Jg. 19, Nr. 24, 1912, S. 147–148, hier S. 147.

2 Abschnitte des Kapitels sind zum Teil in einem 2019 erschienenen Beitrag der Autorin veröffentlicht: Nathalie Dimic: Fotografin als Beruf. Zur Anerkennung eines neuen Berufsstandes für Frauen in den Ausstellungen „Die Frau in Haus und Beruf", Berlin 1912, und „Das Haus der Frau", Leipzig 1914. In: Irene Ziehe / Ulrich Hägele (Hg.): Populäre Präsentationen. Fotografie und Film als Medien musealer Aneignungsprozesse. [Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Bd. 13] Münster 2019, S. 81–99.

erstmals in einer Ausstellung die Leistungen von Frauen in den Mittelpunkt zu stellen; (2) die Bedeutung der Fotografie als ein für Frauen geeigneter Beruf, der ihnen zahlreiche Betätigungsfelder ermöglichte. Der Abschnitt betrachtet die beiden Ausstellungen im Hinblick auf die Profession der Fotografin als Ausstellungsthema exemplarisch. Insbesondere die exponierte Sichtbarmachung ihrer Leistungen in Abgrenzung von der allgemeinen fotografischen Ausstellung der Bugra, deren Organisation in Männerhand lag und die fast ausschließlich Leistungen männlicher Berufsgenossen präsentierte, soll hinterfragt werden. Anhand historischer Quellen, wie den offiziellen Ausstellungskatalogen und den Berichten der Fach- und Tagespresse, werden die Ausstellungskontexte, die Inhalte der beiden Teilausstellungen und ihre öffentliche Rezeption dargestellt. Ziel ist es, die Intentionen der Verantwortlichen kritisch zu hinterfragen sowie zeitgenössische Tendenzen und Absichten fotografischer Ausstellungen in den Blick zu nehmen.

„Die Frau in Haus und Beruf", Berlin 1912

Die vom Deutschen Lyceum-Club organisierte Schau „Die Frau in Haus und Beruf" in den Ausstellungshallen am Zoologischen Garten[3] in Berlin war konzipiert, um die bedeutsamen Leistungen von Frauen in Vergangenheit und Gegenwart zu präsentieren (Abb. 2). Der Deutsche Lyceum-Club war 1905 – ursprünglich als Internationaler Lyceum-Club – nach englischem Vorbild gegründet worden und eine überparteiliche und interkonfessionelle Vereinigung gesellschaftlich engagierter, kunstaffiner und gebildeter Frauen. Die Geschäftsführung übernahm die Frauenrechtlerin und Sozialpolitikerin Hedwig Heyl.[4] Im Jahr 1909 hatte der Lyceum-Club eine erste „Internationale Volkskunstausstellung" im Warenhaus Wertheim organisiert. Mit Exponaten aus über zwanzig Ländern bewiesen die Clubfrauen nicht nur Organisationstalent, sondern vor allem internationale Kompetenz. Noch im selben Jahr wurde im Warenhaus Wertheim eine Volkskundeabteilung als ständige Ausstellung eingerichtet. Mit dieser verfolgte der Lyceum-Club das Ziel, die Haus- und Berufsarbeit von Frauen sichtbar zu machen und den Frauen Möglichkeiten zur Mitgestaltung zu geben.[5] Der Erfolg der Volkskunstausstellungen bei Wertheim öffnete Hedwig Heyl viele Türen, und so bat sie der Direktor der Zentrale der Deutschen Gaswerke um die Organisation einer Ausstellung zur

3 Die im November 1906 eröffneten Ausstellungshallen am Zoologischen Garten wurden von dem Berliner Architekten Carl Gause im Auftrag der Ausstellungshallen GmbH entworfen. Der Bau im romanischen Stil sollte Platz für gewerbliche Ausstellungen bieten. Vgl. Gudrun M. König: Konsumkultur. Inszenierte Warenwelt um 1900. Wien, Köln, Weimar 2009, S. 205–209.

4 Hedwig Heyl (1850–1934), Unternehmerin, engagierte sich in den Bereichen soziale Arbeit und Frauenbildung. Sie gründete mehrere Bildungseinrichtungen und organisierte 1904 den Internationalen Frauenkongress in Berlin. Ihre politischen Äußerungen werden in jüngeren Besprechungen als konservativ und nationalistisch kritisiert.

5 Zum Lyceum-Club und seiner Ausstellungstätigkeit vgl. König 2009, S. 245–274 sowie Anke Paula Böttercher / Dorothea Schöne: Von der Salonnière zur Clubdame. In: Internationaler Lyceum-Club Berlin e. V. (Hg.): Quo Vadis, Mater? Künstlerinnen des Berliner Lyceum-Clubs 1905–1933. Berlin 2015, S. 11–25.

Abb. 2 Die Ausstellungshalle am Zoologischen Garten, Berlin um 1910, Postkarte, 9 × 14 cm, Verlag Hartwig & Vogel's Automaten, Berlin W. Archiv der Autorin

Gasindustrie. Heyl verknüpfte das Angebot mit ihrem eigenen Anliegen, die Leistungen von Frauen zu fördern, und forderte als Garantiefonds eine halbe Million Mark.[6] Mit der Zusage der Industrie konnten die Vorbereitungen für die 9200 Quadratmeter umfassende Leistungsschau „Die Frau in Haus und Beruf" beginnen.

Der kraftvolle Baumstamm mit ausladender Krone und reichem Blattwerk im Signet des Deutschen Lyceum-Clubs schmückte auch das von Ilse Schütze-Schur entworfene Ausstellungsplakat (Abb. 3). Sinnbildlich für das Wesen der Frau standen nach Heyl die weitverzweigten Wurzeln und die entfaltete Krone des Baumes, „unter dessen mütterlichem Schutz" sich zahlreiche Früchte entwickeln konnten und zukünftig noch entwickeln würden.[7] Die vom 24. Februar bis zum 24. März 1912 unter dem Protektorat der Kaiserin präsentierte Ausstellung sollte die bisherigen Verwurzelungen darstellen und veranschaulichen, „wie das erweiterte Arbeits- und Schaffensgebiet, das die wirtschaftlichen und sozialen Umwälzungen unserer Zeit der Frau eröffnet und aufgenötigt haben, neue Kräfte in ihr auslösten"[8]. Alice Salomon sah die Aufgabe der Ausstellung darin, „die vorhandene Frauenarbeit, ihr[en] Wert und ihr[en] Umfang, ihre

6 Hedwig Heyl: Aus meinem Leben. Berlin 1925, S. 113 f.
7 Hedwig Heyl: Die Ausstellung „Die Frau in Haus und Beruf". In: Centralblatt des Bundes deutscher Frauenvereine, Jg. 13, Nr. 16, 1911, S. 121–122, hier S. 122.
8 Heyl 1925, S. 115.

Abb. 3 Ilse Schütze-Schur: Die Frau in Haus und Beruf, Berlin 1912, Lithografie, Papier, 71,5 × 95 cm, Reproduktion: Michael Setzpfandt, Berlin. Inv. Nr. SM 2015-0731 © Stiftung Stadtmuseum Berlin

volkswirtschaftliche und kulturelle Bedeutung weitesten Kreisen" bewusst zu machen und darüber „Änderungen in der sozialen und öffentlich-rechtlichen Stellung der Frau" herbeizuführen.[9] Der Vertreterin der linksliberalen Frauenbewegung ging es nicht allein um die Sichtbarmachung der Frauenarbeit gegenüber dem anderen Geschlecht, sondern auch um die Förderung des Gemeinschaftsgefühls unter den Frauen. Berufsverbände und Fachvereine konzentrierten sich vornehmlich auf spezifische Themen. Es fehle den rund neuneinhalb Millionen erwerbstätigen Frauen in Deutschland ein fachübergreifendes Medium, weshalb Salomon „einträchtiges Zusammenwirken" der rund zehntausend an der Organisation und Beschickung der Ausstellung beteiligten Frauen als wichtiges Moment der Verbundenheit bewertete.[10]

Die Ausstellung war mit den Sphären „Haus" und „Beruf" in zwei große Abteilungen gegliedert, die nicht kontrastiv konzipiert waren, sondern „das Ineinandergreifen beider

9 Alice Salomon: Zur Eröffnung der Ausstellung „Die Frau in Haus und Beruf". In: Centralblatt des Bundes deutscher Frauenvereine, Jg. 13, Nr. 22, 1912, S. 173–175, hier S. 173.
10 Ebd.

Bereiche“ zeigen sollten.[11] Im Obergeschoss der zweiten Halle befand sich die Rubrik „Industrie und Handwerk“, die mit insgesamt 22 Räumen den umfangreichsten Bereich der Ausstellungseinheit „Beruf“ ausmachte. Ziel war es, die Leistungen der in Industrie und Handwerk tätigen Frauen darzustellen und ihre wirtschaftliche wie kulturelle Bedeutung zu würdigen. Die Ausstellungsmacherinnen erhoben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sie griffen die größten Arbeitsbereiche, die Textil-, Konfektions- und Nahrungsmittelindustrie, stichprobenartig heraus und stellten diese losgelöst vom persönlichen Leben der Arbeiterinnen vor. Lediglich die Ausbildung in der Fotografie und der Buchbinderei wurden vertiefend thematisiert.[12] Vom 27. Februar bis zum 2. März tagte im selben Gebäude der „Deutsche Frauenkongress“, der Ausstellungsdesiderate aufgriff und die Schau auf frauenpolitischer Ebene ergänzte. Der vom „Bund Deutscher Frauenvereine“ organisierte Kongress versammelte führende Vertreterinnen zahlreicher Frauenverbände sowie Fach- und Berufsvereine, um über Bildungs- und Berufsfragen zu diskutieren und die Bedeutung der Emanzipationsbewegung für das politische, kulturelle und berufliche Wirken von Frauen auszuloten.

Die Ausstellung war ein großer Erfolg und zog innerhalb der vierwöchigen Laufzeit eine halbe Million Besucherinnen und Besucher an. Es wurden beträchtliche Einnahmen erzielt, die es den Organisatorinnen ermöglichten, den Garantiefonds zurückzuzahlen und den zusätzlichen Gewinn in ein eigenes Clubhaus zu investieren.

Das (nicht) zur Schau Gestellte

Neben zahlreichen Würdigungen der Ausstellung gab es auch Kritik. Unter dem Titel „Die Damenausstellung“ veröffentlichte ein Dr. Goldschmidt im März 1912 einen „sehr scharfen Angriff gegen die Ausstellung“, so die Künstlerin Henni Lehmann, die sich deshalb veranlasst sah, dazu im Centralblatt des Bundes deutscher Frauenvereine Stellung zu beziehen.[13] Bereits die despektierliche Bezeichnung „Damenausstellung“ missfiel der frauenpolitisch engagierten Lehmann, diente sie doch dazu, die Ausstellung als eine illustre Parade von Damen der gehobenen Gesellschaft abzuwerten. Goldschmidts sprachliche Spitzen wie „Triumph des Häkeltischchens“ und „Siegeslauf des Stickrahmens“ zielten ebenfalls darauf ab, die Leistungen von Frauen auf die kleinen Dinge zu beschränken und herabzusetzen. Lehmann zufolge wurde der Eindruck, „die Dame paradiere hier mit Dingelchen“, hervorgerufen durch die geschmackvolle Aufmachung der blumengeschmückten Eingangshalle und die „elegant gekleideten Frauen bei dem Empfangstee“[14], die den Blick auf sich lenkten und oberflächlich eine Anmutung von Prunk und Leichtigkeit verbreiteten (Abb. 4).

---

11 Ebd., S. 174.

12 O. V.: Industrie und Handwerk. In: Die Frau in Haus und Beruf. Unter dem Allerhöchsten Protektorat Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin, Ausstellungshallen Zoologischer Garten, Berlin, Ausstellungszeitraum 24. Februar bis 24. März 1912. Berlin 1912, S. 126–129.

13 Henni Lehmann: Die „Damenausstellung“. Ein Wort der Abwehr. In: Centralblatt des Bundes deutscher Frauenvereine, Jg. 13, Heft 2, 1912, S. 9–10, hier S. 9.

14 Ebd.

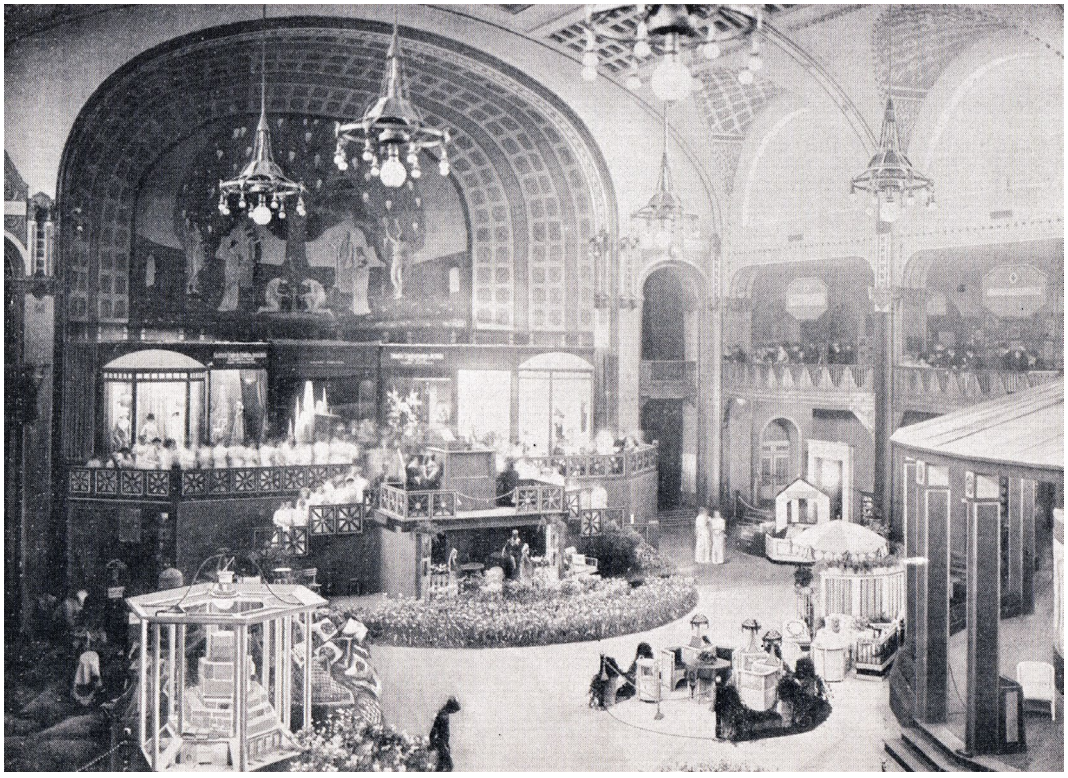


Abb. 4 Blick in die große Ausstellungshalle, Berlin 1912, Aufnahme Zander & Labisch, Berlin. In: Illustrirte Zeitung, Leipzig, 7. März 1912

Schwerwiegender fiel jedoch die Kritik hinsichtlich dessen aus, was die Ausstellung nicht zeigte: den harten Kampf der Arbeiterinnen. Die prekären Arbeitsbedingungen mehrerer Millionen Frauen, die in der Industrie, der Landwirtschaft und im Handel tätig waren, traten nach Goldschmidt nur als gesichtsloses „statistisches Gerippe" in Erscheinung.[15] Lehmann erkannte kein Versäumnis, doch mit seiner Kritik stand Goldschmidt keineswegs allein da: Auch der Politikwissenschaftler und spätere Bundespräsident Theodor Heuss sowie die Frankfurter Frauenrechtlerin Henriette Fürth monierten die Fokussierung auf die beruflichen, gestalterischen und sozialen Bemühungen bürgerlicher Frauen. Die Zurschaustellung der „ästhetischen" Seite des Kapitalismus verschleiere die realen sozialpolitischen Probleme und Ungleichheiten.[16]

Die Fotografinnen

Ausstellungen waren eine gängige Praxis gestalterisch wirkender Bildungsinstitutionen und stellten ein wichtiges Instrument der Öffentlichkeitsarbeit dar. Auch der Lette-Verein öffnete regelmäßig seine Türen, um die Leistungen der Schülerinnen zu präsentieren.

15 Ebd., S. 10.
16 Vgl. König 2009, S. 270–274.

Außerhalb der eigenen Räume zeigte sich der Verein mit seinen Lehranstalten im Rahmen verschiedener Gewerbe- und Weltausstellungen und wurde für seine Leistungen ausgezeichnet: 1893 bei der Weltausstellung in Chicago, 1896 bei der Gewerbeausstellung in Berlin-Treptow und 1905 bei der Weltausstellung in St. Louis. Arbeiten der Photographischen Lehranstalt waren zudem 1904 im Rahmen des Internationalen Frauenkongresses in Berlin ausgestellt sowie 1906 bei der Allgemeinen Photographischen Ausstellung, ebenfalls in Berlin.

Innerhalb der Ausstellung „Die Frau in Haus und Beruf" leitete Marie Kundt, stellvertretende Direktorin der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins, die Sonderabteilung „Gewerbliche Photographie".[17] Untergebracht war die Einheit im Obergeschoss der zweiten Halle. Zwischen den Abteilungen des Buchbindergewerbes und der Bildenden Kunst befand sie sich im Raum 77 der umlaufenden Galerie. In zwei großen Kojen mit vorgelagerten Tischflächen bot sie einen Überblick über fast alle Gebiete der Fotografie. Der Schwerpunkt lag auf der Präsentation der „hervorragenden Leistungen der Photographischen Lehranstalt"[18] und der Vorstellung der fotografischen Fachabteilungen.

Fritz Hansen stellte die Leistungen der einzelnen Fachabteilungen lobend heraus und zollte uneingeschränkte Anerkennung für die gezeigten Röntgenaufnahmen sowie für die aus der Abteilung für wissenschaftliche Fotografie hervorgegangenen mikroskopischen Zeichnungen und Mikrofotografien. Letzte weckten besonderes Interesse, speziell die Metallografien, da alle „zur Untersuchung der Metalle" erforderlichen Mittel innerhalb der Ausstellung „theoretisch und praktisch" veranschaulicht wurden und der Eindruck entstand, man befände „sich in der Filiale des Materialprüfungsamtes".[19] Marie Kundt stellte eigene Autochrombilder aus. Die Abteilung für Reproduktionsretusche zeigte „vorzügliche Reproduktionen" beschädigter Pergamente sowie „ausgezeichnete Leistungen" in der Kunstretusche und „sehr gute" Ätzungen.[20] Neben der Vorstellung der Photographischen Lehranstalt und ihrer verschiedenen Fachbereiche wurde auch der 1895 gegründete Club der ehemaligen Schülerinnen der Photographischen Lehranstalt präsentiert, der den ersten Interessenverband von Fotografinnen darstellte.

Ergänzt wurde die Ausstellung durch die Werke von 14 renommierten Fotografinnen ihrer Zeit aus ganz Deutschland. Die Landschafts- und Porträtaufnahmen der Münchener Fotografin Wanda von Debschitz-Kunowsky sowie der Berliner Fotografinnen Alice Matzdorff und Klara Behnke wurden gemeinsam mit den Aufnahmen anderer Kolleginnen in der zweiten Koje ausgestellt. Hansen kam zu dem Schluss, dass die Bedeutung der Frauenarbeit in der Fotografie nicht besser hätte dargestellt werden können, als es in der Ausstellung geschehen sei.

---

17 Marie Kundt (1870–1932) gehörte zu den ersten Schülerinnen der 1890 gegründeten Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins. Bereits nach nur einem Jahr wurde sie zur ersten Assistentin der Lehranstalt ernannt, deren Direktorin sie 1913 wurde. Zu Marie Kundt vgl. Kapitel III.3.

18 Hansen 1912a, S. 148.

19 Ebd., S. 147.

20 Ebd., S. 148.

Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik (Bugra), Leipzig 1914

Anlässlich des 150-jährigen Bestehens der Königlichen Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe Leipzig fand zwischen dem 6. Mai und dem 18. Oktober 1914 unter dem Protektorat von König Friedrich August von Sachsen die Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik (Bugra) einschließlich der Fotografie statt. Der Deutsche Buchgewerbeverein organisierte die erste „Weltfachausstellung", an der sich insgesamt 22 Nationen beteiligten und die sich über eine Fläche von 400 000 Quadratmetern erstreckte (Abb. 5). Die Bugra stand in der Tradition der großen Welt- und Gewerbe-

Abb. 5 Amtlicher Plan der Bugra, Leipzig 1914, nach einem Entwurf von Ludwig Meyer, Verlag Dr. Peter Reinhold, Leipzig. Inv. Nr. L/263D © Stadtgeschichtliches Museum Leipzig

ausstellungen. Ihr Direktor, Ludwig Volkmann, setzte in den jeweiligen Ausstellungseinheiten auf größtmögliche „Anschaulichkeit und Lebendigkeit", um das Interesse weiter Kreise zu wecken.[21] In den ersten drei Monaten wurden bereits über zwei Millionen Besucherinnen und Besucher gezählt. Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges im Juli 1914 führte zu einem erheblichen Einbruch der Besucherzahlen und zu vorzeitig erzwungenen Schließungen einzelner Pavillons.

Ein deutsches Museum für Fotografie

Die Exposition fotografischer Leistungen rückte auch in den Fokus der Fachzeitschriften. Unter dem Titel „Zur Geschichte der photographischen Ausstellungen" veröffentlichte Fritz Hansen in der Photographischen Chronik einen dreiteiligen Rückblick.[22] Beginnend im Jahr 1862 mit der Londoner Weltausstellung, listete er all jene Ausstellungen auf, die als „Marksteine der fortschreitenden Entwicklung gelten"[23] durften, wobei sowohl die allgemeinen Welt- und Industrieausstellungen wie auch fotografische Sonderschauen Berücksichtigung fanden. Sachkundig führte er Inhalte und Tendenzen der zahlreichen Präsentationen auf und hob beispielsweise die Berliner Gewerbeausstellung von 1896 hervor, die „in Umfang manche frühere Weltausstellung übertraf"[24]. Besondere Bedeutung sprach Hansen der 1901 gezeigten Jubiläumsausstellung der Photographischen Gesellschaft in Wien zu, deren historische Abteilung einen „vollständigen Ueberblick über die Photographie von ihren ersten Anfängen an bot"[25]. Der Verfasser schloss seinen Artikel mit der Erinnerung an die Internationale Photographische Ausstellung in Dresden von 1909, die für ihn „in bisher nicht erreichter Vollkommenheit angewandte Photographie in Wissenschaft und Kunst zeigte"[26].

Da die Fotografie zu diesem Zeitpunkt noch keinen Einzug in die Museen gehalten hatte, fanden museale Präsentationen und Sammlungen keine Erwähnung. Angeregt durch die Vorbereitungen zur Bugra griff der Leipziger Fotograf Adolf Sander eine Idee auf, deren Chance auf Verwirklichung nie besser stand. Im Heft Nummer 70 der Photographischen Chronik führte er Überlegungen zur Gründung eines deutschen Museums für Fotografie aus.[27] Über die Notwendigkeit der Schaffung einer solchen Institution war sich die Fachwelt einig, jedoch herrschte Uneinigkeit über den Standort des zukünftigen Museums. Sander selbst sprach sich wiederholt für Leipzig aus, das er aufgrund der zentralen Lage und „als Hauptsitz der graphischen Berufe" als prädestinierten Standort

21 Ludwig Volkmann: Vorwort. In: Amtlicher Katalog. Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik. Leipzig 1914, S. 1–3, hier S. 2.

22 Fritz Hansen: Zur Geschichte der photographischen Ausstellungen. In: Photographische Chronik, Jg. 19, Nr. 76, 1912, S. 467–469; Nr. 80, S. 491–492 sowie Nr. 87, S. 533–534.

23 Hansen 1912c, S. 467.

24 Ebd., S. 496.

25 Ebd., S. 534.

26 Ebd.

27 Adolf Sander: Das Museum für Photographie. In: Photographische Chronik, Jg. 19, Nr. 76, 1912, S. 465–466; Nr. 81, S. 497–498 sowie S. 601–603.

ansah.[28] Die Vorbereitungen zur Bugra nutzend, rief er die Fachwelt zur „Beschickung der historischen Abteilung“ auf, um „Leipzig 1914 mit einer recht reichhaltigen Sammlung zu beglücken, die dann als Grundstock zu dem Museum benutzt werden kann“[29].

Die Fotografie auf der Bugra

„Stimmungsvolle Räume mit weichem Oberlicht, die Wände mit grünlichem und grauem Rupfen bespannt, die Kojen mit grauem Kokosstoff, die Gänge mit goldfarbigem Kokos belegt“[30], so beschrieb Adolf Sander die Raumgestaltung der Abteilung Fotografie im hinteren Teil der „Halle der Kultur“ (Abb. 6). Der hohe Kuppelbau mit zwei großen Flügelbauten war im Vorjahr für die Internationale Baufach-Ausstellung nach Plänen des Düsseldorfer Architekten Professor Wilhelm Kreis[31] erbaut worden. Nach Durchquerung der Kuppelhalle gelangte man in einen Vorraum, in dem sich beidseitig Arbeiten „fürstlicher Amateure“ befanden und in dessen Mittelachse ein „mächtiger Goldovalrahmen mit einem Oelbild des hohen Protektors“ König Friedrich August von Sachsen vom Leipziger Maler Walter Hartwig platziert war.[32] Von hier aus öffnete sich der große Saal, in dem sich die umfangreiche Abteilung der Berufsfotografie befand.

Da man sich im Vorfeld nicht auf eine einheitliche Leitung einigen konnte, setzte sich die Abteilung aus zwei Gruppen zusammen: eine unter dem Vorsitz des Central-Verbandes Deutscher Photographen-Vereine und -Innungen mit rund hundert Ausstellern und eine zweite unter dem Namen „Gruppe München-Weimar“ mit etwa halb so vielen. In der Abteilung Berufsfotografie gaben Tausende Bilder einen Überblick aktueller ästhetischer Tendenzen, und es reihten sich Arbeiten renommierter Fotografen wie Hugo Erfurth aus Dresden sowie der beiden Berliner Fotografen Karl Schenker und Ernst Sandau dicht aneinander. Unter den Arbeiten aus der Hand von Fotografinnen wurden jene von Elfriede Reichert aus Breslau und von Wanda von Debschitz-Kunowski aus München lobend hervorgehoben. Auch die Werke von Minya Diez-Dührkoop, die gemeinsam mit ihrem Vater Rudolf Dührkoop ausstellte, wurden als vorzüglich eingestuft.[33]

---

28 Ebd., S. 465.

29 Ebd.

30 O. V.: Die Photographie auf der Weltausstellung zu Leipzig. In: Photographische Chronik und allgemeine Photographen-Zeitung, Jg. 21, Nr. 41, 1914, S. 273–274; Nr. 50, S. 345–347; Nr. 60, S. 411–412; Nr. 61, S. 419–420, hier S. 274.

31 Wilhelm Kreis (1873–1955) war seit dem 1. Juli 1908 Direktor der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule. Peter Behrens, der die Position zuvor innehatte und die Schule durch seinen Reformkurs zu einer der führenden Kunstgewerbeschule Preußens machte, war dem Ruf zum künstlerischen Beirat der Allgemeinen Electrizitätsgesellschaft nach Berlin gefolgt. Kreis vertrat hingegen eine traditionsverbundene Architekturauffassung, und unter seiner Leitung kam es zu einem künstlerischen und schulpolitischen Richtungswechsel. Vgl. Gisela Möller: Wilhelm Kreis und die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule. In: Winfried Nerdinger / Ekkehard Mai (Hg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873–1955. München, Berlin 1994, S. 58–69, hier S. 59 f.

32 O. V. 1914a, S. 274.

33 Vgl. Die Photographie auf der Weltausstellung zu Leipzig 1914, S. 346.

Abb. 6 „Halle der Kultur" auf der Bugra, Leipzig 1914, Postkarte, 9 × 14 cm, Aufnahme Schick & Co., Leipzig. Archiv der Autorin

Die unter der Leitung von Fritz Matthies-Masuren stehende Abteilung für Amateurfotografie zeigte „Belege für alle Entwicklungsphasen der Liebhaberphotographie"[34] und hielt sowohl Beispiele verschiedener Kopiertechniken wie malerische Stimmungsbilder und Werke mit hohem künstlerischem Anspruch bereit. Die ökonomische Bedeutung der Fotografie unterstrich Fritz Hansen in seinen Ausführungen zur Abteilung der fotografischen Industrie, die größtenteils in der Halle des Deutschen Buchgewerbes untergebracht war.[35] Im linken Gebäudeteil der Halle der Kultur befand sich die wissenschaftliche Sektion mit insgesamt 34 Untergruppen. Der Leipziger Professor Emanuel Goldberg, dem die Gesamtleitung der Abteilung oblag, wollte neben den „wissenschaftlichen Exponaten auch die photographische Technik als solche" zeigen.[36] Die Untergruppen wie Plattenfabrikation, Astrofotografie und Kinematografie wurden jeweils von Experten des Fachbereichs bearbeitet und bestückt. An die wissenschaftliche Abteilung schloss sich die historische Sektion unter der Leitung von Adolf Sander an.

34 Fritz Matthies-Masuren: Liebhaberphotographie. In: Amtlicher Katalog. Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik. Leipzig 1914, S. 144–146, hier S. 145.

35 Fritz Hansen: Die deutsche Industrie photographischer Bedarfsartikel. In: Amtlicher Katalog. Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik. Leipzig, S. 151–155.

36 Emanuel Goldberg: Die wissenschaftliche Photographie auf der Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik. In: Photographische Rundschau und Mitteilungen. Zeitschrift für Freunde der Photographie, Jg. 28, 1914, S. 213–229 sowie S. 231–237, hier S. 213.

Der anonyme Verfasser eines in der Photographischen Chronik abgedruckten Ausstellungsberichtes bedauerte die ungünstige Unterbringung der historischen Abteilung, die seiner Meinung nach „versteckt in einem Winkel, wo man sie nicht sucht, und wo sie auch nicht hingehört“[37], lag, dabei aber sehenswerte Exponate wie etwa eine originale Daguerrekamera und einen Quecksilberdampfkasten von 1844 umfasste und von großer historischer Bedeutung war. Außerdem hob der Autor eine Daguerreotypie der Leipziger Fotografin Bertha Wehnert-Beckmann lobend hervor, deren Nachlass in Teilen in die Sammlung von Adolf Sander überführt und so „vor dem Untergange bewahrt“ wurde.[38]

Umfang, Komplexität und Qualität der Ausstellung wurden in der Fachpresse überwiegend positiv bewertet. Eine Ausnahme bildete Artur Ranft, der die Hängung in der fotografischen Abteilung als „Enttäuschung“ beschrieb; die Räume erschienen ihm „vollgepflastert“.[39] Demgegenüber stand Sanders Bewertung, der die Einteilung der Räume und „sämtliche Wände als vorzüglich“ betrachtete und befand, dass „die ausgestellten Bilder bestens zur Geltung kommen“.[40] Mit „Genugtuung“ könne festgehalten werden, „dass sich die Photographie würdig in den Rahmen der Ausstellung einreiht“ und gemeinschaftlich zur Aufwertung des fotografischen Berufes beiträgt.[41]

„Das Haus der Frau“

Beeinflusst durch den großen Erfolg der Ausstellung „Die Frau in Haus und Beruf“ und möglicherweise als Reaktion auf das geplante „Haus der Frau“ der Kölner Werkbundausstellung 1914, entschied der Direktor der Bugra in Leipzig, ebenfalls ein „Haus der Frau“ zu errichten“.[42] „Das Haus der Frau“ stand unter dem Protektorat der Prinzessin Mathilde von Sachsen. Damit erhielten die deutschen Frauen erstmals einen eigenen Pavillon, der zudem – wie bereits bei den Weltausstellungen in Chicago 1893 und Paris 1900 – von einer Frau geschaffen wurde, in diesem Fall von der Architektin Emilie Winkelmann, (Abb. 7).[43] Die erste selbstständige Architektin Deutschlands hatte bereits 1912 in der Berliner Ausstellung des Lyceum-Clubs einen umfassenden

37 O.V. 1914a, S. 411f.

38 Ebd.

39 Artur Ranft: Auf der Bugra 1914. In: Photographische Chronik, Jg. 21, 1914, Nr. 45, S. 305–306, hier S. 306.

40 Adolf Sander: Die Bugra und der III. Allgemeine Deutsche Photographentag. In: Photographische Chronik und allgemeine Photographen-Zeitung, Jg. 21, Nr. 35, 1914, S. 237.

41 O.V. 1914a, S. 347.

42 Vgl. Mary Pepchinsky: Vom Woman's Building zum Haus der Frau. In: Anke Köth / Kai Krauskopf / Andreas Schwarting / Hans G. Lippert (Hg.): Eine große Erzählung. Building America, Bd. 3. Dresden 2008, S. 183–205, hier S. 197.

43 Emilie Winkelmann (1875–1951) eröffnete 1907 als erste selbstständige Architektin Deutschlands ihr eigenes Büro. Vgl. Beate Witzel: Emilie Winkelmann. In: Berlin – Stadt der Frauen, couragiert & feminin. 20 außergewöhnliche Biografien. Ausst.Kat. Stiftung Stadtmuseum Berlin, hg. von Paul Spies und Martina Weinland. Berlin 2016, S. 78–88, sowie Hans-Georg Lippert: Emilie Winkelmann, Deutschlands erste Architektin. In: Mary Pepchinski / Christina Budde / Wolfgang Voigt / Peter Cachola Schmal (Hg.): Frau Architekt. Seit mehr als 100 Jahren: Frauen im Architekturberuf. Frankfurt/Main 2017, S. 78–85.

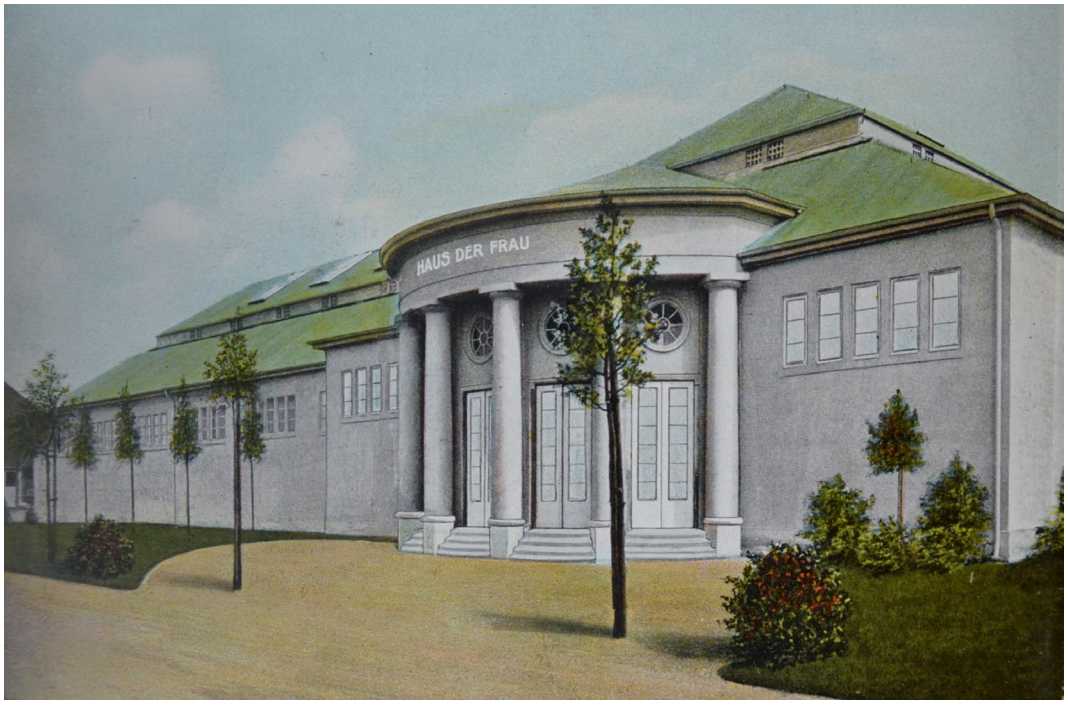


Abb. 7 „Das Haus der Frau" auf der Bugra, Leipzig 1914, Postkarte, 9 × 14 cm, Aufnahme Schick & Co., Leipzig. Inv. Nr. PK 3975/46 © Stadtgeschichtliches Museum Leipzig

Überblick ihrer Projekte gegeben. Ihre Arbeitskraft für Entwurf und Bauleitung des etwa 2400 Quadratmeter umfassenden Pavillons stellte Winkelmann, wie alle Mitarbeiterinnen der Sonderabteilung, ehrenamtlich zur Verfügung. Der „Damenausschuß", der für die Organisation der Sonderausstellung „Die Frau im Buchgewerbe und in der Graphik" zuständig war, setzte sich größtenteils aus Mitgliedern des „Frauenklubs Leipzig 1906" zusammen.

Mit der blassgrauen Fassade im neobarocken Stil und dem grünen Dach fügte sich das Gebäude in das bestehende Erscheinungsbild des Ausstellungsgeländes ein.[44] Der L-förmige Grundriss barg im längeren Gebäudeflügel 25 Ausstellungsräume (Abb. 8). Dem schloss sich ein kürzerer Trakt mit dem von Fia Wille gestalteten Teesalon an. Dieser und die vorgelagerte Terrasse waren für gesellige Zusammenkünfte und Unterhaltung gedacht (Abb. 9). Die Ausstellungsthemen überschnitten sich zum Teil mit den bereits in Berlin gezeigten, wobei die Leipziger Auswahl auf jene Bereiche fiel, die im direkten Zusammenhang mit dem Buchgewerbe standen. Den jeweiligen Ausstellungssektionen standen Expertinnen vor, die fachkundig und umfassend ihre Einheiten organisierten. Wie in Berlin wurde auch in Leipzig der Fotografin eine eigene Sektion

44 Vgl. Pepchinsky 2008, S. 197–202 sowie Sabine Knopf: „... nicht als Konkurrenz gegen männliche Kollegen". Das Haus der Frau. In: Ernst Fischer / Stephanie Jacobs (Hg.): Die Welt in Leipzig. Bugra 1914. Hamburg 2014, S. 379–411.

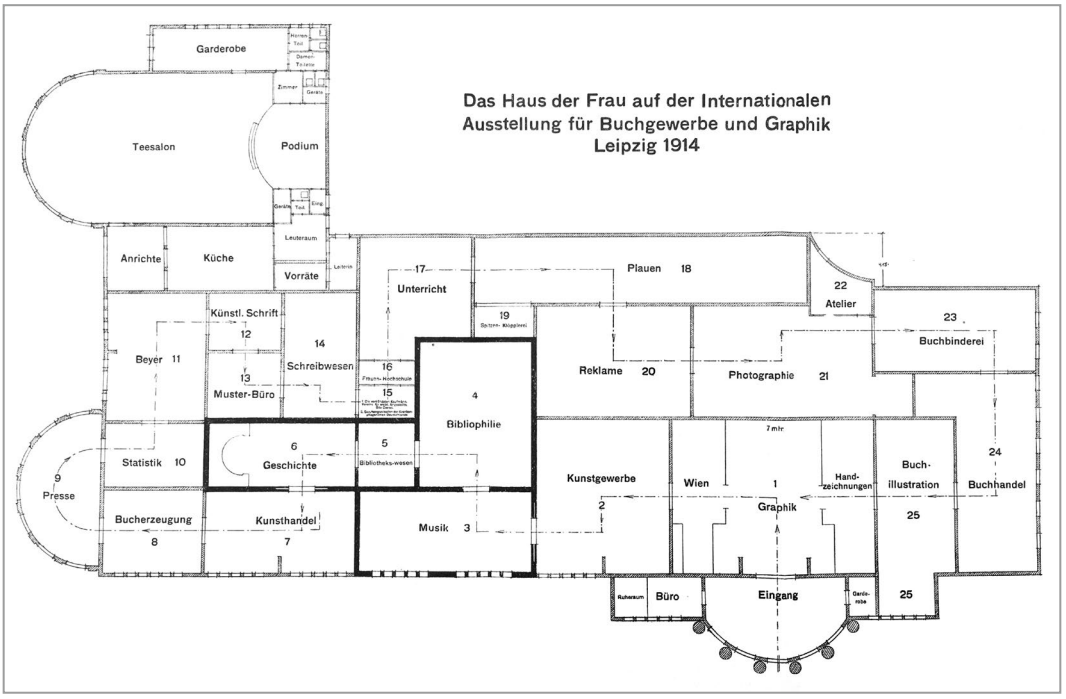


Abb. 8 Grundriss, „Das Haus der Frau" auf der Bugra, Leipzig 1914. In: Kat. Leipzig 1914c

Abb. 9 Terrassenansicht, „Das Haus der Frau" auf der Bugra, Leipzig 1914, Postkarte, 9 × 14 cm, Aufnahme Schick & Co., Leipzig. Inv. Nr. PK 3975/47 © Stadtgeschichtliches Museum Leipzig

Abb. 10 Blick in die Abteilung für kunstgewerbliche Entwürfe im „Das Haus der Frau", Leipzig 1914, Postkarte, 9 × 14 cm, Aufnahme Schick & Co., Leipzig. Inv. Nr. PK 3975/49 © Stadtgeschichtliches Museum Leipzig

gewidmet, deren Leitung in Marie Kundts Händen lag. Die Ausgestaltung der Räume und das Zusammenklingen der Farben des mit der Goldenen Medaille der Stadt Leipzig prämierten Pavillons wirkten harmonisch und vornehm. Die Schriftstellerin Josephine Siebe beschrieb es als einen hellen und heiteren Bau, der „keine Ausstellungshalle, sondern vielmehr ein Haus" ist, in dem sich „das Wohnliche, Behagliche neben dem rein Zweckmäßigen behauptet" (Abb. 10).[45]

Die Fotografin im „Haus der Frau"

Der Fotografin waren die Räume 21 und 22 gewidmet, wobei der größere als Ausstellungsraum diente und im anschließenden Eckraum ein Atelier untergebracht war (Abb. 8). Rund fünfhundert Aufnahmen von insgesamt 63 namentlich genannten Amateur- wie Berufsfotografinnen gaben einen umfassenden Überblick über die fotografischen Arbeitsbereiche der Frauen.[46] Ergänzend wurden Aufnahmen aus den verschiedenen Fachabteilungen der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins präsentiert. Neben der Vorstellung unterschiedlicher Genres wurden auch Ergebnisse der wissenschaftlichen Abteilung gezeigt, darunter Aufnahmen pathologischer Präparate, Röntgenbilder sowie Makro- und Naturaufnahmen. Die Raumgestaltung übernahm

45 Josephine Siebe: Ein „Haus der Frau". In: Die Welt der Frau, 1914, Nr. 13, S. 357–359.
46 Vgl. Das Haus der Frau auf der Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik. Leipzig 1914, S. 236–245.

die Leipziger Künstlerin Alice Clarus. Die Arbeiten der Ausstellungseinheit wurden zum Teil in Vitrinen präsentiert, die von der Bielefelder Maschinenfabrik H. C. Fricke und von dem Leipziger Baumeister Friedrich Emil Stoye ausgeführt wurden. Nach dem Entwurf von Margarete Vorberg gefertigte Korbsessel boten gleichsam die Möglichkeit zur Entspannung wie zum vertiefenden Studium der auf einem kleinen Tisch befindlichen Mappe mit zwölf „besonders stimmungsvollen“[47] Markt- und Genreaufnahmen von Dr. Paula Köpke aus Dresden. Zur Dekoration des Raumes gehörten auch zwei Holzplastiken.[48]

Die Kritiken fielen sehr positiv aus, lediglich dem Berichterstatter der Photographischen Chronik missfiel die „völlig verunglückte“[49] Hängung, die jeder Systematik entbehre. Doch auch er würdigte die Leistungen der Fotografinnen und befand, dass die Berlinerin Suse Byk, die zwanzig Herrenporträts zeigte, „getrost in die Konkurrenz mit den männlichen Kollegen“[50] treten könne. In den Kinderaufnahmen von Else Kette aus Kassel sah er das „eigentliche Gebiet der Frau“ verwirklicht, da die „zartbesaitete Frauenseele“ seines Erachtens dafür geschaffen war, „Kinderköpfchen“ in reizender Weise wiederzugeben.[51]

Besonderer Anziehungspunkt der Ausstellung war die Mittelvitrine. Sie enthielt auf der einen Seite „eine Reihe hochinteressanter Röntgenaufnahmen“[52], die zum größten Teil von drei in Düsseldorf tätigen Röntgenassistentinnen stammten; auf der anderen Seite der Vitrine waren Autochromaufnahmen ausgestellt. Die farbigen Kinderfotos von Hanni Schwarz wurden als „besonders malerisch“ herausgehoben, und auch die Landschaftsbilder von Anni Oppenheim fanden Erwähnung. Die Braunschweiger Amateurfotografin Käthe Buchler steuerte ebenfalls zehn Autochrombilder bei, „die einen guten Blick für Farben“ bezeugten.[53] Buchler war Kursteilnehmerin im Lette-Haus, denn die Photographische Lehranstalt bot schon kurz nach ihrer Eröffnung auch Kurse für Amateurinnen an. Die in der Sektion gezeigte Eintracht von Berufs- und Amateurfotografinnen ist vor dem Hintergrund gegenseitiger Wertschätzung zu lesen.

Des Weiteren fanden sich Arbeiten jener Fotografinnen wieder, die bereits in der ‚allgemeinen‘ fotografischen Ausstellung der Bugra vertreten waren: Wanda von Debschitz-Kunowski zeigte Kinderporträts und Akte, Elfriede Reichelt präsentierte „die von ihr bewiesene Meisterschaft“[54] ebenfalls in Porträts und Aktstudien. Wie oben erwähnt, erinnerte in der historischen Abteilung eine Daguereotypie an die erste Berufsfotografin

47 O. V.: Photographie und Reproduktion im „Haus der Frau“ auf der Bugra. In: Kleine Chronik, Nr. 17, 1914, S. 110–112, hier S. 112.
48 Vgl. Kat. Leipzig 1914c, S. 235.
49 O. V. 1914, S. 419.
50 Ebd.
51 Ebd.
52 O. V. 1914b, S. 112.
53 Ebd.
54 O. V. 1914a, S. 419.

Leipzigs, Bertha Wehnert-Beckmann.[55] In der Sektion der Fotografin wurde ihrer ebenfalls gedacht. Ausgewählte Porträt- und Kinderaufnahmen von ihrer Hand sowie ein Rahmen mit sieben Daguerreotypien gaben Einblick in die Arbeit der Pionierin. Ein großes Ölgemälde mit dem Porträt Wehnert-Beckmanns aus der Sammlung Peter Bey krönte die historische Einheit.[56]

Abb. 11 Teilnehmende des III. Deutschen Photographentages auf der Bugra, Leipzig 1914, Aufnahme von Ludwig, Leipzig, vervielfältigt von der Kunstanstalt Max Breslau, Leipzig. In: Das Atelier des Photographen, Jg. 21, Heft 18, 1914

Fotografisches Vereinswesen auf der Bugra

Vom 23. bis 26. Juni 1914 fand der III. Deutsche Photographentag im Kongresssaal der Bugra statt. Die vom Central-Verband Deutscher Photographen-Vereine und -Innungen veranstaltete Tagung brachte etwa achthundert Fotografen und Fotografinnen aus insgesamt 67 Vereinigungen zusammen, um über grundlegende Themen des fotografischen Metiers zu verhandeln, Fachkenntnisse zu erweitern und sich durch die Besichtigung

55 Bertha Wehnert-Beckmann (1815–1901) erlernte die Daguerreotypie in Prag. Seit den 1840er Jahren führte sie ein Atelier in Leipzig. Vgl. Volker Rodekamp (Hg.): Die Fotografin. Bertha Wehnert-Beckmann 1815–1901. Leipzig 2015. Zu Bertha Wehnert-Beckmann vgl. Kapitel III.1.

56 Vgl. o. V. 1914a, S. 419 f.

der Ausstellung Anregungen zu holen.[57] Dem Gruppenbild zum Tagungsabschluss ist deutlich zu entnehmen, dass weit mehr Männer als Frauen am Fotografentag teilnahmen – nur vereinzelt sieht man sie zwischen den Männern (Abb. 11). Dieser Umstand ist einerseits mit der geringeren Zahl von selbstständigen Fotografinnen zu erklären, andererseits mit dem von Männern geprägten Vereinswesen, zu dem Frauen erst allmählich Zugang erhielten.

Um über die fotografische Ausbildung hinaus in Kontakt zu bleiben und sich regelmäßigem fachlichem Austausch zu stellen, war 1895 mit dem Club der ehemaligen Schülerinnen der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins der erste Interessenverband von Fotografinnen entstanden. Er stand in enger Verbindung zur Lehranstalt, organisierte sich aber selbstständig und war nicht institutionell angebunden. Im Jahr 1914 zählte der weit über Berlin hinaus wirkende Klub über vierhundert Mitglieder.[58] Die ehemaligen Schülerinnen beteiligten sich an Fachausstellungen und Konferenzen wie etwa an der vom Verein für handwerksmäßige und fachgewerbliche Ausbildung der Frau organisierten Versammlung, die den „Zusammenschluß der Fachphotographinnen Deutschlands“ bezweckte.[59] Dem im September 1913 in den Räumen des Frauenklubs 1900 abgehaltenen Treffen sollte ein Jahr später eine zweite Versammlung in Leipzig folgen, deren Organisation dem Club der ehemaligen Schülerinnen übertragen worden war. Die Vorbereitungen für die zweite Konferenz Deutscher Photographinnen, die im Rahmen der Bugra stattfinden sollte, waren bereits weit fortgeschritten, als diese infolge des Kriegsausbruchs abgesagt wurde.

Zusammenfassung: „Ueberall hoch anzuerkennende Leistungen“[60]

Die Entscheidung, im „Haus der Frau“ der Fotografin eine eigene Sektion zu widmen und damit einen ‚Gegenentwurf‘ zur allgemeinen fotografischen Ausstellungseinheit zu präsentieren, ist vor dem Hintergrund zu bewerten, dass Frauen ihre Leistungen erstmals in geschlossener Form der Öffentlichkeit präsentierten und sich damit selbst positionierten.

Bereits für die Berliner Ausstellung stellte Alice Salomon fest, dass die Leistungen von Frauen in einer nur dem weiblichen Geschlecht gewidmeten Ausstellung besser zum Ausdruck kämen. Allgemeine Ausstellungen ließen ihrer Meinung nach die „weibliche Leistung, so gut wie sie auch sein mag, [...] in der Masse“ verschwinden oder „nur als Einzelleistung“ erkennen.[61]

Beide Ausstellungen verfolgten das Ziel, das Wirken von Frauen sichtbar zu machen. Darüber hinaus dienten sie als Plattform für das Frauenvereinswesen und boten

57 Vgl. Adolf Sander: III. Deutscher Photographentag in Leipzig. In: Photographische Chronik und Allgemeine Photographen-Zeitung, Jg. 28, 1914, Nr. 56, S. 387–390.
58 Marie Kundt: Die geschichtliche Entwicklung. In: Dies. (Hg.): Die technische Assistentin an medizinischen Instituten. Stuttgart 1928, S. 1–77, hier S. 11.
59 Lette-Verein Berlin: 42. Jahresbericht 1914. Berlin 1915, S. 19.
60 O.V. 1914a, S. 412.
61 Salomon 1912, S. 175.

Raum zum Austausch und zur Vernetzung. Die Würdigung der Fotografin sowie die Darstellung ihrer Ausbildung in den verschiedenen Fachgebieten belegten die hohe Professionalisierung der in der Fotografie tätigen Frauen.

Die Betrachtung beider Ausstellungen zeigt, dass Frauen zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfolgreich als Fotografinnen arbeiteten. In der Rezeptionsgeschichte haben sich ihre Spuren jedoch verloren. Nur wenige von ihnen werden in der Fotogeschichtsschreibung berücksichtigt, und jene, die gewürdigt werden, werden weitgehend als Ausnahmen behandelt.

Der Berichterstatter der Photographischen Chronik wollte die Trennung der Fotografinnen von männlichen Berufsgenossen nicht bewerten. Das Bestreben der Frauen, „sich zu separieren", genügte ihm. Wie Alice Salomon sah er in der Geschlossenheit, in der Frauen zum ersten Mal eigene Leistungen zur Schau stellten, einen bedeutenden emanzipatorischen Akt, und fasste seine Würdigung in vier Worten zusammen: „Ueberall hoch anzuerkennende Leistungen."[62]

Fotografische Expositionen

„Ausstellungen sind eine unerschöpfliche Fundgrube für den denkenden Besucher, eine Quelle der tiefsten und wichtigsten Betrachtungen, ein Spiegel der Zeit und dessen, was sie säet, was erndtet."[63] Der Schriftsteller Georg Schirges (1811–1879) hebt in seinem Zitat die Bedeutung des Ausstellungswesens als eines Spiegels des Zeitgeistes und der Kultur hervor. Seit dem 18. Jahrhundert gehören Ausstellungen zum „integrativen Bestandteil des wirtschaftlichen und kulturellen Lebens"[64] konstatiert Ulrich Pohlmann und zeigt Beziehungen zwischen der Entstehung des fotografischen Ausstellungswesens und der fortschreitenden Industrialisierung auf.

Die nachfolgende Auswahl fotografischer Expositionen gibt einen Überblick über die Sichtbarkeit von Fotograf:innen im Ausstellungskontext. Die Ausstellungschronologie folgt nicht dem Prinzip der Vollständigkeit, sondern gibt einen kursorischen Einblick in die frühe Ausstellungspraxis fotografischer Leistungen. Die vorgestellten Expositionen lassen gleichwohl die Professionalisierung des fotografischen Gewerbes wie auch in die Professionalisierung der kuratorischen Praxis im Kontext der Fotografie deutlich erkennen. Charakteristisch für fotografische Expositionspraktiken sind die Diversität der Ausstellungskontexte sowie die Vieldeutigkeit des Mediums.[65] Fotografie fand Einzug

62 O.V. 1914a, S. 412.

63 Georg Schirges: Kulturhistorische Notizen aus der Industrieausstellung aller Völker. Frankfurt 1855, S. XI. Zitiert nach Ulrich Pohlmann: »Harmonie zwischen Kunst und Industrie.« Zur Geschichte der ersten Photoausstellungen (1839–1868). In: Bodo von Dewitz / Reinhard Matz (Hg.): Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum. Köln, Heidelberg 1989, S. 496–513, hier S. 496.

64 Pohlmann 1989, S. 496.

65 Zur Entstehung des fotografischen Ausstellungswesens zwischen 1839 und 1868 siehe Pohlmann 1989. Einen historischen Überblick über die Präsentation von Fotografie und Film in Ausstellungen bietet der

in die großen Gewerbe- und Industrieausstellungen ebenso wie in künstlerische und wissenschaftliche Expositionen. Mal ist sie Vermittlungsinstrument oder Dokumentationsmedium, mal Handwerk oder Kunst. Ausstellungen respektive Expositionen sind ephemere Ereignisse, in denen für einen begrenzten Zeitraum an einem bestimmten Ort Exponate in Beziehung zueinander gesetzt werden. Der Architekturhistoriker Siegfried Giedeon plädiert für den Gebrauch des französischen Begriffs „Exposition", da dieser durch seine Mehrdeutigkeit von „Überblick, Nebeneinanderstellung, Vergleich, Lage" wie auch „Darstellung einer Lehre" die Vielschichtigkeit des Ausstellens zum Ausdruck bringt.[66] Obwohl die Bedeutung von Expositionen für die Verbreitung der Fotografie, ihrer Verfahren sowie fototechnischer Neuheiten anerkannt ist, erhielt sie nach Franziska Brons in der Historiografie der Fotografie bisher wenig Aufmerksamkeit.[67] Die Kunsthistorikerin erklärt dieses mit dem geringen Umfang der verfügbaren Quellen: Von den wenigsten Schauen sind Innenansichten oder Akten überliefert. Die Annäherung erfolgt hauptsächlich über offizielle Kataloge und Presseberichte. Im Expositionskontext spricht Franziska Brons von „Photographien im Plural", da es in dieser spezifischen Erscheinungsform der Fotografie weniger um das Einzelwerk als vielmehr um Bildensembles geht.[68]

Die ausgewählten Ausstellungen zeigen das weite Spektrum unterschiedlicher Expositionstypen auf, in denen die Fotografie eingeordnet und sichtbar wurde. Neben einer allgemeinen Skizzierung des jeweiligen Rahmens werden insbesondere die fotografischen Leistungen von Frauen hervorgehoben.[69] Dabei geht es nicht um eine zusätzliche Separierung des Schaffens von Männern und Frauen, sondern um die Frage, welche Räume Fotografinnen und ihren Arbeiten eröffnet wurden und ob sich diese von denen der Männer unterscheiden. Zum einen soll ein Überblick über Ausstellungskontexte, Organisationsstrukturen sowie Akteur:innen gegeben werden, zum anderen geht es um die Sichtbarmachung der von Frauen geschaffenen Leistungen.[70]

Kulturwissenschaftler Ulrich Hägele vgl. Ulrich Hägele: Fotografie und Film im Museum und in Ausstellungen. Ein historischer Abriss. In: Ders. / Irene Ziehe (Hg.): Populäre Präsentationen. Fotografie und Film als Medien musealer Aneignungsprozesse. [Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Bd. 13] Münster 2019, S. 9–42.

66 Giedion 1928, S. 36. Vgl. Gottfried Korff: »Vom Menschen aus …« Zur Ausstellungstheorie und -praxis Sigfried Giedions (1986). In: Ders.: Museumsdinge. deponieren – exponieren, hg. von Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König und Bernhard Tschofen. 2. erg. Aufl. Köln, Weimar, Wien 2007, S. 12–23, hier S. 13.

67 Vgl. Franziska Brons: Exposition eines Mediums. Internationale Photographische Ausstellung Dresden 1909. Dissertation Berlin 2011. Paderborn 2015, S. 17.

68 Ebd., S. 12.

69 Bei den Ausstellungen zwischen 1926 und 1933 konnte ich auf eine bereits bestehende Zusammenstellung der Namen zurückgreifen, die sich im Archiv des Museums Folkwang Essen befindet und im Rahmen der damaligen Vorbereitungen zur Ausstellung „Fotografieren hieß teilnehmen" angefertigt wurde. [Unveröffentlichtes Dokument zu Ausstellungsbeteiligungen von Fotografinnen von 1926 bis 1933].

70 Der Kunsthistoriker Carl-Wolfgang Schümann konstatiert in seinem 1984 erschienenen Beitrag, dass eine umfassende Geschichte von Ausstellung(seinheit)en, die von Frauen organisiert und der Exposition von Frauen geschaffener Erzeugnisse vorbehalten war, noch ausstehe. Vgl. Carl-Wolfgang Schümann: Das Haus

1865 INTERNATIONALE PHOTOGRAPHISCHE AUSSTELLUNG, BERLIN

Am 21. Mai 1865 eröffnete die „Internationale Photographische Ausstellung" in der Berliner Tonhalle (Abb. 12). Die vom photographischen Verein zu Berlin ausgerichtete Ausstellung sollte „alle Zweige der Photographie umfassen"[71] und den „Entwicklungsgang der Photographie"[72] illustrieren, wie im Vereinsorgan im Februar 1865 angekündigt wurde. Das Ausstellungskomitee zeigte sich über die Beschickung nationaler und internationaler Fotograf:innen überaus zufrieden und befand, dass sich die Ausstellung „bei weitem grossartiger zu gestalten verspricht, als wir früher zu hoffen wagten"[73]. Insgesamt beteiligten sich 270 Aussteller:innen aus Deutschland, Frankreich, England, Belgien, Skandinavien und Russland an der großen Fotoschau in der Friedrichstraße 112. Den Aufnahmen der Britin Julia Margaret Cameron bescheinigte Hermann Vogel zwar technische Defizite, aber dafür große künstlerische Qualität. Vor allem ihre Madonnenbilder und die Porträts von Henry Taylor und Tennyson hob der Mitbegründer des Photographischen Vereins lobend hervor.[74] Neben Cameron waren mindestens zwei weitere Fotografinnen an der Ausstellung beteiligt, deren Arbeiten ebenfalls positiv besprochen wurden: Emilie Biebers Aufnahmen zeugten nach Vogel von „Geschmack und Tüchtigkeit"[75], als „besonderes Verdienst" erschienen Vogel auch Laura Bettes Reproduktionen von Werken der Künstler Albrecht Dürer, Karl Friedrich Schinkel und Friedrich Preller.[76]

1868 FRAUEN-INDUSTRIE-AUSSTELLUNG, BERLIN

Am 1. Oktober 1868 eröffnete im Beisein des Kronprinzenpaares von Preußen in den Räumen des Viktoria-Bazars und in den Verkaufsräumen des Seidenfabrikanten Karl Weiß die „Frauen-Industrie-Ausstellung". Die vom Verein zur Förderung der Erwerbstätigkeit des weiblichen Geschlechts veranstaltete Ausstellung wollte „in der Art einer Heerschau über die bisher [von] der Frauenarbeit eroberten Gebiete"[77] informieren und die Ziele des Vereins sowie die Erweiterung der Beziehungen von Angebot und Nachfrage und die Ausdehnung der Absatzmärkte fördern. Bis zum 20. Dezember 1868 waren in der Leipziger Straße 93 die etwa 1200 Ausstellungsgegenstände aus Deutschland, Österreich, England, Ungarn, der Schweiz, den russischen Ostseeprovinzen und aus Asien

---

der Frau. In: Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914. [Verbundprojekt: Der westdeutsche Impuls 1900–1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet] Köln 1984, S. 233–241, hier S. 234.

71 O. V.: Programm der allgemeinen photographischen Ausstellung Berlin. In: Photographische Mitteilungen, Jg. 2, Heft 11, Februar 1865, S. 135 f.

72 Ebd.

73 O. V.: Internationale photographische Ausstellung. In: Photographische Mitteilungen, Jg. 2, Heft 14, Mai 1865, S. 15–17, hier S. 15.

74 Vgl. ebd., S. 28.

75 Ebd., S. 58.

76 Ebd., S. 66.

77 Hauff 1928, S. 102–103, hier S. 102.

zu sehen. Neben gängigen Handarbeiten wurden auch Malereien, Fotografien und von Frauenhand gefertigte anatomische Wachsmodelle ausgestellt. Einige der Exponate waren verkäuflich, der Gewinn kam entweder der Ausstellerin selbst zugute oder ging als Spende an den Verein. Eine Gruppe unverkäuflicher Gegenstände diente der Anschauung und Vermittlung von Arbeitsbeziehungen. Kronprinzessin Victoria stiftete zwei goldene Medaillen, von denen eine an die Britin Julia Margaret Cameron für „vortreffliche Photographien“[78] ging. Eine von insgesamt 26 vom Lette-Verein gestifteten silbernen Medaillen erhielten die Geschwister Pauli aus Stettin, die ebenfalls mit Fotografien in der Ausstellung vertreten waren. Bei der Vergabe der Prämien „wurde großes Gewicht auf solche Arbeiten gelegt, die geeignet schienen, neue Erwerbszweige für Frauen zu eröffnen“[79], wie Jenny Hirsch betonte.

1893 **WORLD’S COLUMBIAN EXPOSITION,** CHICAGO, USA

In Erinnerung an den 400. Jahrestag der Entdeckung Amerikas durch Christopher Kolumbus fand vom 1. Mai bis 30. Oktober 1893 in Chicago die 19. Weltausstellung unter dem Titel „World’s Columbian Exposition“ statt.[80] Insgesamt beteiligten sich rund 70 000 Aussteller:innen aus 46 Ländern an der Ausstellung. Hermann Vogel war im Rahmen der Ausstellungsbeteiligung des Deutschen Reiches federführend für die Sektion „Photographie und photographische Verfahren“ zuständig. Im Industriegebäude waren fotografische Papiere, Objektive und Chemikalien deutscher Fabrikation ausgestellt.[81] Ein Novum der World’s Columbian Exposition war das von der Architektin Sophia Hayden (1868–1953) entworfene Woman’s Building: der erste von einer Frau errichtete Pavillon, in dem exklusiv die Leistungen von Frauen gewürdigt wurden (Abb. 13). Mit dem Entwurf des zweigeschossigen Gebäudes mit zentraler Rotunde, umliegenden Ausstellungspavillons und weiteren klassischen Gestaltungselementen setzte sich die 21-jährige Absolventin des Massachusetts Institute of Technology gegen zwölf Mitstreiterinnen durch. Das sogenannte Board of Lady Management und dessen Vorsitzende Bertha Honoré Palmer (1849–1918) griffen nachträglich stark in Haydens Entwurf ein. Unüberbrückbare Differenzen bei der Innengestaltung des Gebäudes führten dazu, dass Palmer Hayden die Verantwortung für den Bau entzog. Eine weitere Kontroverse entfachte sich an der Frage, inwieweit eine Separierung weiblicher Leistungen eine Herabsetzung darstelle, da die Trennung

78 Lohde 1930, S. 123.

79 Hirsch 1891, S. 27 f.

80 Vgl. World’s Columbian Exposition 1893. Official Catalogue, Part XIV., Woman’s Building, Mrs. Bertha H. Palmer, President Board of Lady Managers, edited by The Department of Publicity and Promotion M. P. Handy. Chicago 1883; Columbische Weltausstellung in Chicago. Amtlicher Katalog der Ausstellung des Deutschen Reiches 1893. Berlin 1893; Letter from Chicago. In: The American Architect and Building News. Vol. 38, Nr. 883, 1892, S. 132–134.

81 Kat. Chicago 1893b, S. 112 f.

zwischen weiblichem und männlichem Schaffen die Essenzialisierung und Biologisierung von Geschlecht unterstütze. Einigen Frauen missfiel die darin implizite Annahme, dass die Leistungen von Frauen nicht mit den Leistungen von Männern mithalten können. Das Woman's Building und die Arbeit von Bertha Honoré Palmer erzielten große öffentliche Aufmerksamkeit und Anerkennung. Palmer selbst konstatierte: „The Woman's Building in the Columbian Exposition is one of the most interesting of the great aggregation of wonderful exhibition structures."[82] Im Erdgeschoss des Gebäudes waren unter anderem die nationalen Ausstellungseinheiten belgischer, französischer, österreichischer, japanischer, indischer und afrikanischer Frauen zu sehen. Im Südflügel des Erdgeschosses waren auch die Exponate aus Deutschland untergebracht. Insgesamt 139 Ausstellungsnummern verteilten sich auf die Abteilungen „Manufactures", „Fine Arts" und „Liberal Arts". Der Lette-Verein war mit vier Kategorien vertreten: In der Abteilung Manufactures unter der Ausstellungsnummer 32 mit Spitzentaschentüchern, Tischdecken, Kunstblumen und weiteren Kunsthandarbeiten; in der Abteilung Liberal Arts unter der Ausstellungsnummer 124 mit Entwürfen für Stickereien und Unterwäsche sowie mit der Präsentation von Schnitttechniken und maschinellen Näharbeiten; unter der Nummer 133 mit Lithografien und unter der Nummer 135 mit Fotografien.[83] Für die Photographische Lehranstalt des Lette-Vereins war es die erste öffentliche Exposition fotografischer Leistungen. Für ihre Beteiligung mit „besonders sorgfältig ausgeführten Arbeiten" erhielt sie eine Auszeichnung.[84] Ein frauenpolitisch wichtiges Ereignis fand vom 15. bis 21. Mai 1893 im Rahmen der Weltausstellung in Chicago statt: der World's Congress of Women. An dem im Memorial Art Institut und Woman's Building der World's Columbian Exposition abgehaltenen internationalen Frauenkongress nahmen rund 3000 Frauen teil und diskutierten über die politische sowie soziale Stellung der Frau. Auf Anregung des National Council of Women wurde im Rahmen des Kongresses der Bund Deutscher Frauenvereine gegründet, dessen zweite Vorsitzende Anna Schepeler-Lette, Leiterin des Lette-Verein Berlin, wurde.[85]

82 Bertha Honoré Palmer: Woman's Building. In: A Week at the Fair. Illustrating the Exhibits and Wonders of the Wold's Columbian Exposition with Special Descriptive Articles by Mrs. Potter Palmer, The Countess of Aberdeen, Mrs. Schuyler van Rensselaer, Mr. D. H. Burnham et al.. Chicago 1893, S. 177–189, hier S. 177. https://ia802303.us.archive.org/1/items/randmcnallycoswe00chic/randmcnallycoswe00chic.pdf [10. 1. 2021]. Hauff 1928, S. 144.

83 Vgl. A Week at the Fair. Illustrating the Exhibits and Wonders of the Wold's Columbian Exposition with Special Descriptive Articles by Mrs. Potter Palmer, The Countess of Aberdeen, Mrs. Schuyler van Rensselaer, Mr. D. H. Burnham et al. Chicago 1893, S. 88–91. https://ia802303.us.archive.org/1/items/randmcnallycoswe00chic/randmcnallycoswe00chic.pdf [10. 1. 2021].

84 Hauff 1928, S. 144.

85 Ebd., S. 145.

1896 BERLINER GEWERBE-AUSSTELLUNG, BERLIN-TREPTOW

Nachdem Bestrebungen, eine Weltausstellung in Berlin stattfinden zu lassen, gescheitert waren, beschlossen engagierte Vertreter Berliner Vereinigungen, wie etwa der Vorsitzende des 1879 gegründeten Vereins Berliner Kaufleute und Industrieller Ludwig Max Goldberger (1848–1913), „ein bescheideneres Ziel" zu verfolgen und ihre Kräfte in eine große Berliner Gewerbeausstellung fließen zu lassen.[86] Vom 1. Mai bis 15. Oktober 1896 fand daraufhin im Treptower Park die Berliner Gewerbeausstellung statt, deren Ziel es war, „alle Zweige der kaufmännischen, industriellen, gewerblichen und künstlerischen Tätigkeiten zur Anschauung" zu bringen.[87] Das rund 900 000 Quadratmeter umfassende Areal überragte die Größe bisheriger Weltausstellungen in Europa. Im offiziellen Ausstellungskatalog heißt es, dass die Berliner Gewerbeausstellung mit knapp 4000 Aussteller:innen „in ihrer Vielfalt vorläufig einzigartig"[88] ist und „Gelegenheit zur Belehrung und zur Unterhaltung edler wie populärer Art"[89] bietet. Insgesamt gliederte sich die Ausstellung in 23 Gruppen: von der Textil- und Bekleidungsindustrie über die Holz-, Glas- und Metallindustrie, vom Bau- und Ingenieurwesen über Maschinenbau bis hin zur deutschen Kolonialausstellung. Gruppe XVII war der Fotografie gewidmet. In dem „Gebäude für Chemie, Wissenschaftliche Instrumente und Photographie" zeigten in dieser Rubrik insgesamt 76 Aussteller:innen fotografische Apparate und Produkte der chemischen Industrie, der Mechanik und Optik. Der Photographische Verein zu Berlin wie auch der Verein zur Förderung der Photographie waren mit Kollektivausstellungen vertreten.[90] Vorsitzender der Gruppe war der königliche Hoffotograf Julius Cornelius Schaarwächter (1847–1904), der gemeinsam mit Paul Grundner die Abteilung „Gewerbsmäßige Photographie" verantwortete. Die Abteilung „Wissenschaftliche Photographie und Fachliteratur" leiteten die Fotochemiker Adolf Miethe und Hermann Vogel. Für „Photographische Druckverfahren" zeigte sich der Berliner Kunstverleger Albert Frisch verantwortlich und für die Auswahl der „Apparate, Utensilien, Materialien und Chemikalien" die Fabrikanten Ernst Martini und Adolf Hesekiel.[91] Die Ausstellungssektion wurde eindeutig von Männern dominiert; lediglich die Inhaberin des Berliner Ateliers Margaret, eine Frau Greiszen, ist als einzig weiblicher Name im Katalog

86 Vgl. Offizieller Haupt-Katalog der Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896. Illustrirte Pracht-Ausgabe, hg. im Auftrage des Arbeitsausschusses des Berliner Gewerbe-Ausstellung. Berlin o. J. [1896]. https://digital.zlb.de/viewer/image/34220080/17/ [10. 1. 2021].

87 Ebd., S. IV/V.

88 Ebd., S. XVI.

89 Ebd., XVIf.

90 Vgl. Pracht-Album photographischer Aufnahmen der Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896 und der Sehenswürdigkeiten Berlins und des Treptower Parks. Text von Paul Lindenberg. Berlin o. J. [1896], S. 68. Sowie Kat. Berlin 1896a, S. 167–171.

91 Kat. Berlin 1896a, S. LIII.

der Gruppe XVII zu finden.[92] Fotografien weiblicher Autorenschaft fanden in einer anderen Gruppe Einzug und Anerkennung: Im vorderen Bereich des im nordischen Holzstil errichteten Ausstellungsgebäudes für „Gesundheitspflege, Wohlfahrts-Einrichtungen, Unterricht und Erziehung" war die Gruppe XIX „Unterricht und Erziehung" untergebracht. Neben dem Kunstgewerbemuseum, der Königlichen Kunstschule, der Königlichen Blindenanstalt und der Königlichen technischen Hochschule stellte auch der Lette-Verein in dieser Gruppe aus und präsentierte eine Reihe von Unterrichtsfächern, in denen der Verein Frauen ausbildete. Zur Veranschaulichung wurden am Ausstellungsstand „Schülerinnen-Arbeiten der Gewerbe-, Koch-, Plätt-, Kunsthandarbeits-, Zeichen-, Photographie-, Handels-, Haushaltungs- und Setzerinnenschule" gezeigt (Abb. 14).[93] Der Journalist Paul Lindenberg (1859–1943), Autor des Pracht-Albums photographischer Aufnahmen der Berliner Gewerbe-Ausstellung, betonte, dass die Ausstellung des Vereins zur Förderung höherer Bildung und Erwerbstätigkeit des weiblichen Geschlechts „[s]ehr zu loben"[94] sei. Für seine Beteiligung erhielt der Lette-Verein ein Ehrenzeugnis. Ebenfalls in der Gruppe XIX zeigte das Photochemische Laboratorium der Königlichen technischen Hochschule zu Charlottenburg eine „[h]istorische photographische Ausstellung"[95]

1904 **INTERNATIONALE FRAUENKONFERENZ,** BERLIN

Anlässlich des „Internationalen Frauenkongresses 1904" in Berlin zeigte der Lette-Verein in seinen Räumen am Viktoria-Luise-Platz drei Ausstellungen: eine künstlerische, eine kunstgewerbliche und eine fotografische Ausstellung. Letztere erstreckte sich über die Lehrräume der Photographischen Lehranstalt und gab Einblick in das „Musterinstitut"[96] (Abb. 15). Der Rundgang vermittelte einen Überblick über die verschiedenen fotografischen Anwendungsgebiete und präsentierte „vorzüglichste Leistungen"[97] von Schülerinnen und Lehrenden. Fritz Hansen hob beispielsweise die Gummidrucke von Marie Kundt und von den Schülerinnen Gusserow, Krebs und Schünemann hervor. Die Ausstellung war keine reine Lehranstaltsschau. Neben den hauseigenen Arbeiten wurden auch Aufnahmen Berliner Fotografinnen, „welche die Lichtbildnerei als Beruf ausüb[t]en und mit Erfolg"[98] praktizierten, gezeigt. Die Inhaberinnen des Ateliers Hülsen, Hanni Schwarz und Anne Walter, stellten Studienbilder und Porträts aus, insbesondere das Bildnis der Münchener Atelierbesitzerin

92 Ebd., S. 167.
93 Ebd., S. 186.
94 Kat. Berlin 1896b, S. 79.
95 Kat. Berlin 1896a, S. 186.
96 Hansen 1904, S. 369.
97 Ebd., S. 372.
98 Ebd., S. 373.

Sophia Goudstikker zog die Aufmerksamkeit des Rezensenten auf sich. Nach Hansen war es den Veranstalterinnen gelungen, „ein möglichst vollständiges Bild der weiblichen Tätigkeit auf dem photographischen Gebiete in Berlin“[99] zu geben, und die gezeigten Leistungen verdienten seiner Meinung nach die Beachtung der fotografischen Fachwelt. // Namentlich aufgeführte Teilnehmerinnen: Marie Böhm, Inhaberin von Becker & Maass // Gusserow // Helene Kindler-Lenz // Krebs // Marie Kundt // E. Meyer // Reimann // Hanni Schwarz und Anna Walter, Inhaberinnen des Ateliers Hülsen // Gertrud Saupe // E. Schünemann // Hettie Schüssler //

1904 **LOUISIANA PURCHASE EXPOSITION,** ST. LOUIS, USA

Die als „The Saint Louis World's Fair“ bekannte Weltausstellung im amerikanischen Bundesstaat Missouri war mit rund 1500 Gebäuden auf einem fast fünf Quadratkilometer umfassenden Gelände die bis dahin größte Weltausstellung.[100] Über 19 Millionen Menschen besuchten zwischen dem 30. April und dem 1. Dezember 1904 die Schauen der 43 Nationen und 19 Kolonien. Das Deutsche Reich beteiligte sich mit insgesamt 144 Gruppen – von der Chemieindustrie über das Kunstgewerbe und Transportwesen bis hin zur Forstwirtschaft – an der Weltausstellung. Gruppe 16 widmete sich der Fotografie. Gemeinsam mit den Gruppen Typografie, Buchbinderei und geografisches Verlagswesen war die Fotografie im sogenannten „Palace of Liberal Arts“ untergebracht (Abb. 16).[101] In St. Louis wurde den Freien Künsten zum ersten Mal auf einer Weltausstellung ein eigenes Gebäude zugesprochen. Der Entwurf für das imposante Gebäude stammt aus dem ortsansässigen Architekturbüro „Barnett, Haynes & Barnett“. Mit einer Länge von etwa 228 und einer Breite von etwa 160 Meter sowie drei durch dorische Kolonnaden verbundene römische Triumphbögen war der Palast of Liberal Arts eines der größten und schmuckreichsten Gebäude der Ausstellung. Unter der Gesamtleitung des Fotochemikers Adolf Miethe teilte sich die Gruppe der Fotografie in drei Bereiche: Eine allgemeine Schau stellte hauptsächlich große Fotoverlage sowie fotochemische und fototechnische Institute vor, die ihre neuesten Errungenschaften auf den Gebieten der Bildentwicklung und Drucktechnik vorführten. Fritz Matthies-Masuren verantwortete die Ausstellung der Berufsfotografen und Franz Goerke die Ausstellung zur Amateurfotografie. Die Beteiligung der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein Berlin an der Louisiana Purchase Exposition erfolgte auf

99 Ebd.

100 Zur International Exposition St. Louis 1904 vgl. International Exposition St. Louis 1904. Official Catalogue of the Exhibition of the German Empire, edited by the Imperial Commissioner. Berlin 1904. https://archive.org/stream/internationalexp00germrich#page/n7/mode/2up [10. 1. 2021]; The greatest of expositions completely illustrated. Official publication, by Louisiana Purchase Exposition. Saint Louis, Mo 1904. https://archive.org/details/cu31924096211382/page/n37/mode/2up [10. 1. 2021].

101 Vgl. Kat. St. Louis 1904a, S. 402–411.

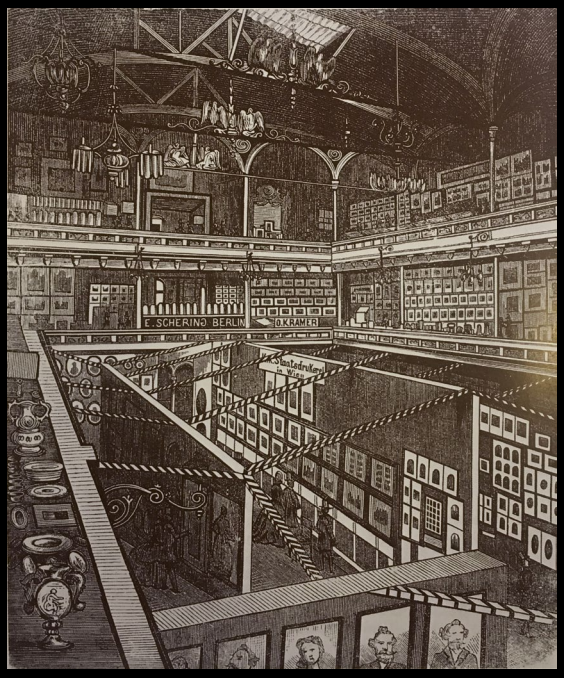
ausdrücklichen Wunsch des Reichskommissars. Obgleich sich die Photographische Lehranstalt um die Professionalisierung der Fotografie verdient gemacht hatte, war ihre Ausstellungssequenz nicht Teil der Berufsfotografie, sondern der Amateurfotografie.[102] Matthies-Masurens Ausstellungseinheit zur Berufsfotografie umfasste 34 Positionen; nur hinter dem Berliner Atelier Hülsen verbargen sich mit Hanni Schwarz und Anne Walter zwei Fotografinnen. In der Ausstellungseinheit zur Amateurfotografie waren insgesamt 26 Einzelpositionen vertreten: 23 Fotografen, drei Fotografinnen und die Kollektivausstellung der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein.[103] Die Photographische Lehranstalt wurde mit einer Bronzemedaille gewürdigt.[104] // Teilnehmende Fotografinnen: Aura Hertwig, Charlottenburg // Gertrud Saupe, Berlin // Hedwig Schüssler, Berlin // Hanni Schwarz und Anne Walter, Inhaberinnen des Ateliers Hülsen, Berlin //

1906 ALLGEMEINE PHOTOGRAPHISCHE AUSSTELLUNG, BERLIN

Im Sommer des Jahres 1906 fand im Berliner Abgeordnetenhaus eine umfangreiche fotografische Ausstellung statt. An der imposanten Schau in den Räumen auf der Leipziger Straße beteiligten sich 28 fotografische Vereine aus dem In- und Ausland mit Kollektivausstellungen. Neben der künstlerischen Fotografie waren auch die wissenschaftliche Fotografie, die fotografische Industrie und die Reproduktionstechnik mit großen Ausstellungseinheiten vertreten. Im zweiten und dritten Stockwerk präsentierten optische Anstalten und Kamerahersteller wie beispielsweise Goerz, Zeiss und Voigtländer ihr umfangreiches Repertoire an Kameras, fotografischem Zubehör und Chemikalien.[105] Anders als in der Ausstellungseinheit zur künstlerischen Fotografie hatten nach Fritz Hansen die industriellen und technischen Schauen die wirklich „bedeutenden Leistungen zu verzeichnen“[106]. Arthur Ranft hingegen würdigte die ausgestellten Fotografien nationaler und internationaler Autorenschaft und brachte seine „uneingeschränkte Bewunderung“[107] für die aus England stammenden Arbeiten zum Ausdruck. Den „Ideenreichtum“[108] der mit 40 Arbeiten vertretenen Emma Barton (1872–1938) hob Ranft explizit hervor. Er betonte, dass die Porträts der Birminghamer Fotografin „keine steifen Puppen oder erstarrte Gesichter“

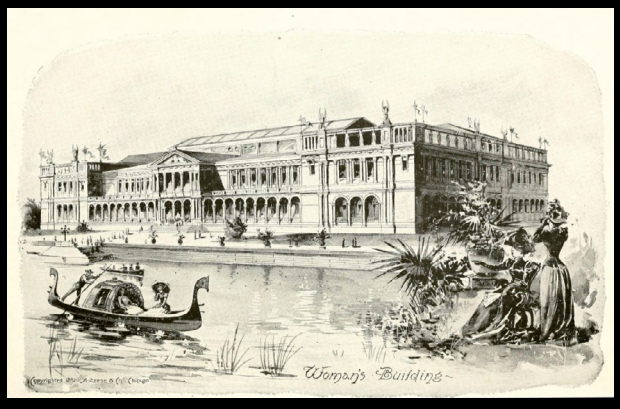
102 Dieser Umstand lässt sich eventuell damit erklären, dass zusätzlich zur beruflichen Qualifizierung am Lette-Verein auch Amateurkurse für Frauen angeboten wurden, die sich für Fotografie begeisterten.
103 Ebd., S. 407.
104 33. Rechenschaftsbericht des Lette Verein Berlin 1904. Berlin 1905, S. 16.
105 Vgl. Fritz Hansen: Eine Ausstellungsbetrachtung. In: Photographische Chronik, Jg. 13, Heft 67, S. 15. August 1906, S. 415–417 und Heft 70, 27. August 1906, S. 432–435, hier S. 433 f.
106 Hansen 1906, S. 435.
107 Artur Ranft: Kritischer Bericht über die „Allgemeine Photographische Ausstellung“. In: Photographische Chronik, Jg. 13, Heft 68, 19. August 1906, S. 419–423, hier S. 419.
108 Ebd.

FOTOGRAFISCHE EXPOSITIONEN 1865–1909



Wohlfahrts- und Schul-Ausstellung.

Nach Original-Aufnahmen des Verbandes für Photographie und deren Vervielfältigungsarten für die Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896.



12 / 13
15 / 14
17 / 16

zeigen, sondern „Bilder, welche die Kamera vergessen lassen".[109] Als „die eigenartigste Erscheinung" der Berliner Exposition beschrieb Ranft die „eindrucksvoll[en]" Aufnahmen und Rahmungen der aus Newark in Ohio stammenden Ema Spencer (1857–1941).[110] Auch Arbeiten von William Crook (1848–1928) aus Edinburgh sowie Aufnahmen des amerikanischen Fotografen Clarence Hudson White (1871–1925) und der Fotografin Gertrude Käsebier (1852–1934) fanden in Berlin große Beachtung. Aus dem deutschsprachigen Raum waren unter anderem die renommierten Fotografen Erwin Quedenfeldt, Rudolph Dührkoop und Ludwig Angerer mit Aufnahmen vertreten. Die Portraits der beiden Berlinerinnen Hanni Schwarz und Aura Hertwig hob Ranft ebenfalls lobend hervor: So bezeichnete er Schwarz als „Meisterin fein belauschter Kinderscenen [sic]", deren Aufnahmen, trotz gezielter Gruppierung, „die gute Laune [der abgebildeten Szene] und ein reges Kompositionstalent der Dame verraten".[111] Über die häufig publizierten Porträts von Aura Hertwig erschien es Ranft nicht notwendig, viele Worte zu verlieren, da diese durch die regelmäßige Veröffentlichung in „Die Woche" allgemein bekannt seien.[112] Auch die Photographische Lehranstalt des Lette-Vereins beteiligte sich mit einer umfangreichen separaten Ausstellung an der Allgemeinen Photographischen Ausstellung.

1909 **INTERNATIONALE PHOTOGRAPHISCHE AUSSTELLUNG,** DRESDEN

Am 1. Mai 1909 wurde die „Internationale Photographische Ausstellung" (Ipha) in Dresden feierlich im Städtischen Ausstellungspalast von Friedrich August III., König von Sachsen, eröffnet. Bis zum 10. Oktober 1909 war „das gesamte Spektrum photographischer Erscheinungsformen und Anwendungsgebiete"[113] auf 22 000 Quadratmetern bebauter Ausstellungsfläche mit Aufnahmen von rund 1600 Ausstellern aus etwa 20 Ländern zu sehen (Abb. 17).[114] Franziska Brons hat die „stark divergierende Formen der Installation herausgearbeitet, welche das Medium als Dokument, Kunst, Dekoration und Ware in Erscheinung treten

109 Ebd., S. 420.
110 Ebd.
111 Ebd., S. 423.
112 Ebd.
113 Zur Internationalen Photographischen Ausstellung Dresden 1909 vgl. Brons 2015, Klappentext.
114 Zur Internationalen Photographischen Ausstellung Dresden 1909 vgl. Internationale Photographische Ausstellung Dresden 1909 in Wort und Bild, bearbeitet von Redakteur Karl Weiss. Dresden 1909.

Abb. 12 Blick in die Internationale Photographische Ausstellung Berlin, 1865. In: Coe 1979
Abb. 13 Palace of Liberal Arts, Louisiana Purchase Exhibition, St. Louis, 1904, Postkarte, gelaufen am 8. 9. 1904, ca. 13,5 × 8,8 cm. Archiv der Autorin
Abb. 14 Blick in die Wohlfahrts- und Schul-Ausstellung auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896. In: Pracht-Album Berlin 1896, S. 76
Abb. 15 Internationale Frauenkonferenz Berlin 1904. In: Hansen 1904b
Abb. 16 Woman's Building der World's Columbian Exposition, Chicago, 1893. In: Kat. Chicago 1893
Abb. 17 Katalog zur „Internationalen Photographischen Ausstellung", Dresden, 1909. In: Kat. Dresden 1909

ließ“ und in Zusammenhang mit „Methoden und Modellen der Präsentation von Artefakten“ um 1900 eingeordnet.[115] In der Abteilung „Schulen und Lehranstalten“ waren unter anderem die Photographische Lehranstalt am Lette-Verein Berlin und die Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, Chemigraphie, Lichtdruck und Gravüre zu München beteiligt. // Teilnehmende Fotografinnen: Gertraude E. Man, Minneapolis // Anny Heimann, Charlottenburg // Miss A. B. Warburg // Stephanie Ludwig, München // Amalie Eva Schroer, Hamburg // Elisabeth Hecker, München // Elfriede Reichelt, Breslau //

1912 **DIE FRAU IN HAUS UND BERUF,** BERLIN

Die vom Deutschen Lyceum-Club organisierte Ausstellung „Die Frau in Haus und Beruf“ in den Ausstellungshallen am Zoologischen Garten in Berlin hatte es als ihre Aufgabe, die zahlreichen Bestrebungen und herausragenden Leistungen von Frauen in Vergangenheit und Gegenwart sichtbar zu machen.[116] Die vom 24. Februar bis 24. März 1912 unter dem Protektorat der Kaiserin stehenden Leistungsschau umfasste eine Sondergruppe zur Gewerblichen Photographie, die von Marie Kundt verantwortet wurde. // Beteiligte Fotografinnen: Grete Back, Dresden // Felicitas von Baczko, Bremen // Klara Bauer, Degerloch // Klara Behnke, Berlin // Ottilie von Bieler, Lindenau // Wanda von Debschitz-Kunowsky, München // Hänse Herrmann, Berlin // Helene Kindler-Lenz, Berlin // Alice Matzdorff, Berlin // Rose Scherz, Berlin // Malda Schönberg, Dresden // Hettie Schüssler, Berlin // Ilse Stein, Berlin // Meta Wend, Nürnberg // Der Klub der ehemaligen Schülerinnen der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins // Photographische Lehranstalt des Lettevereins //

1912 **ALLGEMEINE DEUTSCHE PHOTOGRAPHISCHE AUSSTELLUNG,** HEIDELBERG

Vom 14. bis 28. Juli 1912 fand in Heidelberg die „Allgemeine Deutsche Photographische Ausstellung“ unter dem Protektorat seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs von Baden statt. Die Photographische Lehranstalt am Lette-Verein Berlin beteiligte sich an der Ausstellung und erhielt für die gezeigten Leistungen mehrere Auszeichnungen.[117] „Glanzpunkt für das Öffentliche Auftreten unserer Anstalt“[118] war die Ehrung durch eine 60 cm hohe Bronze als Ehrenpreis der Universität Heidelberg, wie im 40. Jahresbericht des Vereins zu lesen ist. „[W]eil die Anstalt so vorzüglich ausgebildete photographisch wissenschaftliche Hilfskräfte den Universitäten liefere“, begründet das Komitee seine Preiszuteilung. Direktor Schultz-Henke hielt auf der Tagung Deutscher Photographen, die im

115 Ebd., S. 411.
116 Ausführlich zur Ausstellung „Die Frau in Haus und Beruf“ 1912 in Berlin vgl. Kapitel II.1.
117 40. Jahresbericht des Lette-Vereins Berlin 1912. Berlin 1913, S. 15.
118 Ebd.

Rahmen der Ausstellung stattfand, einen Vortrag über „Ziel und Aufbau photographischen Unterrichts“, für den er großen Beifall bekam und der, so die im Jahresbericht des Lette-Vereins geäußerte Hoffnung, „wohl zu einer Vereinheitlichung photographischen Unterrichts- und Prüfungswesens in Deutschland mit beitragen wird“.[119] Für seine persönlichen Verdienste erhielt Schulz-Henke eine goldene Plakette. Nach Ausstellungsende wurden die wissenschaftlichen Ausstellungsbilder im Rheinland bei einer weiteren Ausstellung gezeigt, die im Rahmen des Internationalen Kongresses für Krankenpflege in Köln im September 1912 stattfand.

1914 DAS HAUS DER FRAU, BUGRA, LEIPZIG

Anlässlich des 150-jährigen Bestehens der Königlichen Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe Leipzig fand unter dem Protektorat seiner Majestät des Königs Friedrich August von Sachsen die „Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik“ (BUGRA) einschließlich der Photographie vom 6. Mai bis 18. Oktober 1914 in Leipzig statt.[120] In dem von der Berliner Architektin Emilie Winkelmann entworfenen „Haus der Frau“ waren die von Frauenhand gefertigten Exponate untergebracht. Marie Kundt, Direktorin der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein Berlin, und Helene Berlit verantworteten die in den Räumen 21 und 22 untergebrachte Sektion „Photographie und Reproduktion“. Aufnahmen von insgesamt 63 namentlich aufgeführten Fotografinnen, zu denen Amateur- wie Berufsfotografinnen gehörten, gaben einen umfassenden Überblick über die fotografischen Arbeitsbereiche der Frauen. Ergänzend wurden Aufnahmen aus den verschiedenen Fachabteilungen der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein präsentiert: darunter Aufnahmen pathologischer Präparate, Röntgenaufnahmen sowie Makro- und Naturaufnahmen aus der wissenschaftlichen Abteilung der Lehranstalt. // Beteiligte Fotografinnen: Gertrud Albrecht, Stettin // Else Allin, Düsseldorf (Röntgenaufnahmen) // Käthe Andresen, Neumünster // Grete Back, Dresden // Felicitas von Baczko, Bremen // Else Bäumer, Magdeburg // Clara Behncke, Berlin // Helene Berlit, Leipzig // Renate Bestvater, Düsseldorf (Röntgenaufnahmen) // Lydie Bieler, Nordhausen // Käthe Buchler, Braunschweig // Olga Burckhardt, Hannover // Suse Byk, Berlin // Wanda von Debschitz-Kunowski, München // Gertrud Dietschy, Basel // Ebey Dietz // Gret Dorrenbach, Berlin-Wilmersdorf // Clara Gädecke, Lübeck // Gregorovius-Seelenbinder, München // Elsbeth Gropp, Köln am Rhein // Anni Heimann, Berlin // Stephanie Held-Ludwig, München // Aura Hertwig, Buschmühle bei Frankfurt am Main // Susanne Homann, Darmstadt // Helene von Jagow, Danzig // Gertrud Joachim, Berlin // Anna Junghans,

119 Ebd.

120 Ausführlich zum „Haus der Frau“ auf der „Internationalen Ausstellung zu Buchgewerbe und Graphik“ 1914 in Leipzig vgl. Kapitel II.1.

Leipzig // Marga Jungnickel, München // Thea Kahl, Berlin // Lely Kempin, Celle // Else Kette, Kassel // Lisa König, Leipzig // Paula Köpke, Dresden // Katharina Korn, Leipzig // Karoline Kurscheid-Krebs, Bonn // La Brée // Erna Lendvai-Dircksen, Hellerau-Dresden // Photographische Lehranstalt des Lette-Vereins (3 Abteilungen) // Alice Matzdorf, Berlin // Meyer sen., Heimfeldenholz bei Hamburg, Elbe // Anna Meyer, Leipzig // Baronin von Nolcken, Berlin // Hildegard Oestereich, Berlin // Anni Oppenheim, Berlin // Elfriede Reichelt, Breslau // Hildegard Retter, Goldberg i. Schl. // Laure Reverdin, Genf // Ursula Richter, Dresden // Margarete Roeper, Rostock // Anna Sander, Leipzig // Gertrud Saupe, Berlin // Rosa Schlesinger, Berlin // Gertrud Schmohl, Rostock // Fride Schuster, Charlottenburg // Hanni Schwarz, Berlin // Frau Professor Seler, Berlin-Steglitz // Charlotte Sommer, Remscheid // Marie Teufer, Düsseldorf (Röntgenbilder) // Dina Treplin, Leipzig // Ilse Varnhagen, Leipzig // Bertha Wehnert-Beckmann, Leipzig // Meta Wend, Nürnberg // Ida Wild, Berlin // Berta Zillessen, Berlin //

1914 DEUTSCHE WERKBUND-AUSSTELLUNG, KÖLN

Die Deutsche Werkbund-Ausstellung fand vom 16. Mai bis 6. August 1914 auf einer Fläche von rund 350 000 Quadratmeter am Deutzer Rheinufer statt und umfasste insgesamt 120 Einzelgebäude und einen Vergnügungspark.[121] Der im Oktober 1907 gegründete Deutsche Werkbund war eine Vereinigung von Künstlern, Architekten, Unternehmern und Sachverständigen mit dem Anliegen, ästhetisch hochwertige Produkte von hoher Qualität zu propagieren. Angeregt wurde die Gründung von dem Architekten Hermann Muthesius, dem Politiker Friedrich Naumann und dem flämisch-belgischen Architekten Henry van de Velde. Unter der Leitung von Fritz Matthies-Masuren wurden in der Haupthalle fotografische Arbeiten deutscher, österreichischer und ungarischer Amateur- und Berufsfotografen ausgestellt.[122] Im offiziellen Katalog wird das Ziel der Präsentation wie folgt beschrieben: „Sie soll einerseits zeigen, wie weit die Porträtphotographie in ihren Bestrebungen gekommen ist, die Unnatürlichkeit und Schemenhaftigkeit zu überwinden, anderseits ein Bild von der Schaffensfreude und den großen Bemühungen der Liebhaberphotographen um die Entwicklung der Technik und ihrer Ausdrucksmöglichkeiten geben."[123] Von den 90 Ausstellern waren ein Drittel Berufsfotografen, darunter August Sander, der wenige Jahre zuvor sein Atelier von Linz nach Köln verlegt hatte. Der

121 Vgl. Wulf Herzogenrath / Dirk Teuber: Deutsche Werkbund-Ausstellung, Cöln 1914 – eine Dokumentation 70 Jahre danach. In: Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914. Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein [Verbundprojekt Der westdeutsche Impuls 1900–1914 Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet] Köln 1984, S. 12–14.

122 Vgl. Ute Eskildsen: Die Abteilung Fotografie. In: Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914. Ausst.Kat. Kölnischer Kunstverein [Verbundprojekt Der westdeutsche Impuls 1900–1914 Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet] Köln 1984, S. 317–319, hier S. 317.

123 Offizieller Katalog der Deutschen Werkbund-Ausstellung Cöln 1914. Cöln 1914, S. 111.

deutsch-österreichische Kunstfotograf Heinrich Kühn (1866–1944) war mit 84 Arbeiten vertreten und stellte damit fast ein Drittel der rund 300 gezeigten fotografischen Arbeiten. Unter den knapp 100 vorgestellten Positionen fanden sich acht Frauen: Anna Bender, Elisabeth Czillag, Minya Dührkoop, Herta Klose, Olga von Koncz, Olga Máté, Elfriede Reichelt und Meta M. Wend.[124] Eine weitere fotografische Abteilung befand sich im „Haus der Frau".[125] Der Vorsitzende der Werkbund-Ausstellung Carl Rehorst (1866–1919) beauftragte Agnes Greve, damals Mitarbeiterin von Karl Ernst Osthaus im Museum Folkwang in Hagen, mit der Organisation einer separaten Ausstellungssektion, die die „Leistungen der Frau auf den werkkünstlerischen Gebieten" vorführen und „in einem eigenen, von einer Dame zu errichtendem Gebäude" unterbringen sollte.[126] Ziel war es „zum erstenmal in geschlossener Form" zu zeigen, „wie weit sich die heutige Kunstgewerblerin das weite Gebiet der Techniken zu eigen gemacht hat und wie weit sie befähigt ist, ihre Phantasie und ihren künstlerischen Ideen Ausdruck zu geben."[127] Die Berliner Architektin Margarete Knüppelholz-Roeser (1886–1949) gewann die Ausschreibung zur Errichtung des den Frauen gewidmeten Gebäudes. Die Vorsitzende des Ausstellungskomitees Else Oppler urteilte in der Werkbund-Ausgabe der Illustrirten Zeitung über die Erscheinung des Hauses der Frau: „Allgemein wäre noch die Absicht zu betonen, daß jede Abteilung nicht als nüchternes Ausstellungsobjekt, sondern als mit Liebe und Sorgfalt gestalteter Raum wirken soll, damit gerade auch hierbei die echt frauenhafte Gabe, zu schmücken und wohnlich zu machen, zum Ausdruck kommt. Echt frauenhaft: das ist überhaupt die allgemeine Parole bei dem ganzen Unternehmen. Nicht als anmaßende Konkurrenz der Mannesarbeit ist dies Haus der Frau beabsichtigt, sondern als ausgleichendes Regulativ und wertvolle Ergänzung dazu."[128] In Wasmuths Monatsheft für Baukunst hieß es hingegen: „Das Haus der Frau ist von etwas übertrieben männlichem Charakter, fügt sich aber in die Gesamtheit der Ausstellung recht gut ein."[129] Differenzierter betrachtete Wilhelm Schäfer in der Zeitschrift „Die Rheinlande" das Unterfangen eines eigens der Frau gewidmeten Hauses und die damit einhergehende Separierung weiblicher Leistungen.[130] Nach Schäfer stieße eine mit als ‚Das Haus der Frau' bezeichnete Ausstellungseinheit sowohl bei Männern wie bei Frauen auf

124 Ebd., S. 142–146.

125 Vgl. Carl-Wolfgang Schümann: Das Haus der Frau. In: Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914. Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein [Verbundprojekt Der westdeutsche Impuls 1900–1914 Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet] Köln 1984. S. 233–241.

126 Carl Rehorst am 21. April 1913 an Agnes Greve: Karl-Ernst-Osthaus-Archiv, Hagen DWK/203/1. Zitiert nach Schümann 1984, S. 233, Fußnote 2.

127 Kat. Cöln 1914, S. 199.

128 Else Oppler. In: Illustrirte Zeitung, Nr. 3699, Bd. 142, S. 18. Zitiert nach Schümann 1984, S. 238.

129 Wasmuths Monatsheft für Baukunst, Jg. 1., 1914/1915, S. 159. Zitiert nach Schümann 1984, S. 238.

130 Wilhelm Schäfer. In: Die Rheinlande. Monatsschrift für Kunst und Dichtung, Jg. 14, Heft 7, 1914, S. 293 ff. Zitiert nach Schümann 1984, S. 238–241, hier S. 240.

Befangenheit. In seiner ausführlichen Ausstellungsrezension besprach er auch die Säle der Gewerbe- und Industrieschulen, der Plakatzeichnerinnen, Fotografinnen und Malerinnen. Die Fotografinnen zeigten seines Erachtens „zu wenig von den schönen Erfolgen und Fortschritten, die gerade die Frauen auf diesem Gebiet erreicht haben,“[131] und sah dieses in der Anordnung der Arbeiten begründet sowie in der Auswahl gefälliger Exponate. Unter dem Vorsitz der beiden Berliner Fotografinnen Anny Heimann und Grete Dorrenbach wurden Aufnahmen von insgesamt 27 Fotografinnen im Raum 28 ausgestellt. // Beteiligte Fotografinnen der Ausstellung im Haus der Frau: M. Aubouard // Anna Bender // Marg. Bading // Grete Back // Wanda von Debschitz-Kunowski // Grete Dorrenbach // Elsbeth Gropp // Anny Heimann // Hedwig Hirschfeld // Aura Hertwig // Mela Herz // Olga Konzc // Susanne Homann // Herta Klose // Olga Máté // Else Niemeyer // Madame d'Ora // Maria Oertelt // Hildegard Oestrich // Marg. Roeser // Luise Rösing // Maria Ruge // Irmgard von Schlieffen // Emmy Thiele-Hildegard Siegel // Elsbeth Unverdruss // Maria Vogel // Therese Zuckerkandel // Beteiligte Fotografinnen der allgemeinen Ausstellung der Berufs- und Amateurfotografie: Anna Bender // Elisabeth Czillag // Minya Dührkoop // Herta Klose // Olga von Koncz // Olga Máté // Elfriede Reichelt // Meta M. Wend //

1916 **PHOTOGRAPHINNENGRUPPE,** BERLIN

Anlässlich der Gründung der Berliner Photographinnengruppe des Deutschen Lyceum-Klubs fand in den Klubräumen in der Lützowstraße 8 vom 9. April bis 1. Mai 1916 eine fotografische Ausstellung statt, in der unter anderem Ansichten von Minya Diez-Dührkoop und Suse Byk zu sehen waren.

1918 **SCHULAUSSTELLUNG DER LEHR- UND VERSUCHSANSTALT FÜR PHOTOGRAPHIE, CHEMIGRAPHIE, LICHTDRUCK UND GRAVÜRE,** MÜNCHEN

Vom 7. bis 13. Juli 1918 fand die Ausstellung mit Arbeiten der Absolvent:innen in den Ateliers des Anstaltsgebäudes an der Clemensstraße statt. Insgesamt wurden 360 Prüfungsarbeiten ausgestellt von 31 Absolvent:innen, wobei die Zahl der Absolventinnen überwog.[132]

1921 **BERLINER PHOTOGRAPHIE,** KUNSTGEWERBEMUSEUM BERLIN

Im Oktober 1921 fand im Lichthof des Berliner Kunstgewerbemuseums die Ausstellung „Berliner Photographie“ statt.[133] Schirmherrin der Wettbewerbsschau war die Bibliothek des Kunstgewerbemuseums mit ihrem Gründungsdirektor Peter Jessen. Angeregt wurde die Ausstellung vom 1863 gegründeten

131 Ebd., S. 240.
132 Vgl. O.V.: Photographische Chronik, Jg. 24, Nr. 57/58, 21. Juli 1918, S. 191.
133 Vgl. Halwani 2011.

Photographischen Verein zu Berlin, dessen erster Schriftführer, der Fotograf Artur Ranft, die Ausstellungsleitung übernahm und Berliner Amateur- und Berufsfotograf:innen zur Teilnahme aufrief. Die fotografischen Arbeiten der über Hundert Teilnehmenden gaben einen Überblick über die Berliner Foto-Szene und belegten das künstlerische Streben der Fotografie. Neben renommierten Fotograf:innen wie Nicola Perscheid, Karl Schenker und Suse Byk beteiligten sich auch Schülerinnen der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins Berlin an der Ausstellung. // Beteiligte Fotografinnen: Luise Basch // Lili Baruch // Becker & Maaß, Inh. Marie Böhm // Helene Bräutigam // Suse Byk // Margarete Cornand // Minya Diez-Dührkoop // Luise Ehelolf // Grete Girgensohn // Else Grantz // Irene Guttmann und Erna Jonas // Hilde Guttmann // Anna von Gwinner // Elsa Gysae // Helmy Hurt // Lisi Jenssen // Charlotte Joël-Heinzelmann // Hedwig Ledermann // Erna Lendvai-Dircksen // Erna Liebmann // Alice Matzdorf // Margarte Meineke // Gertrud Munckel // Herta Oehlrich // Hildegard Oesterreich // Maria Oertelt // Ellen von Radecki // Frieda Riess // Gertrud Saupe // Hedi Schiff // Hanni Schwarz, Inh. Frieda Igogeit // Frieda Stock // Elisabeth Wagner // Gertrud Wollheim, geb. Gehlert // Hertha Worms // Beteiligte Schülerinnen der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins: Gertrud Munkel // Annemarie Veselsky, geb. Seidig // Fr. Schröder-Erler // G. Braun // Birkenmeyer // Pistorius //

1925 KINO- UND PHOTOAUSSTELLUNG (KIPHO), BERLIN

Im Haus der Funkindustrie und in der neuen Autohalle der Ausstellungshallen am Kaiserdamm in Berlin fand vom 25. September bis 4. Oktober 1925 die „Kino- und Photoausstellung“ (KIPHO) statt. [134] Veranstaltet wurde die Ausstellung unter anderem vom Verband Deutscher Amateurphotographen-Vereine, der Gesellschaft Deutscher Lichtbildner, die Deutschen Fachphotographen, Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie.[135] Die Photographische Lehranstalt am Lette-Verein Berlin beteiligte sich an der Schau.

1926 DEUTSCHE PHOTOGRAPHISCHE AUSSTELLUNG, FRANKFURT AM MAIN

In Kooperation des Zentralverbands (Reichsverband) Deutscher Photographenvereine und -Innungen mit der Frankfurter Messe- und Ausstellungsgesellschaft fand vom 14. August bis 1. September 1926 in Frankfurt am Main eine

134 Offizieller Katalog der Kino- und Photo-Ausstellung Kipho vom 25. September bis 4. Oktober 1925, Berlin im Haus der Funkindustrie und in der neuen Autohalle der Ausstellungshallen am Kaiserdamm. Berlin 1925.

135 Vgl. Film und Foto der Zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausstellung »Film und Foto« 1929. Ausst.Kat. Württembergischen Kunstverein Stuttgart, Museum Folkwang Essen, Werkbund-Archiv Berlin, Kunsthaus Zürich, Kunstverein Hamburg, hg. von Ute Eskildsen und Jan-Christopher Horak. Stuttgart 1979, S. 190.

FOTOGRAFISCHE EXPOSITIONEN 1926–1933

Anzeige für die Ausstellung »Die Kamera«

Überblicksschau statt, deren Ziel es war, neue fotografische Entwicklungen zu zeigen.[136] Die Deutsche Photographische Ausstellung fand in dem von Peter Behrens errichteten Haus der Moden statt. Das Ausstellungsplakat, ein Fotogramm mit goldener Schrift, entwarf der Dresdener Fotograf Hugo Erfurth (Abb. 18).[137] Nicola Perscheid betreute die Sektion der Berufsbiografie, die unter anderem drei Bildnisse der Frankfurter Fotografinnen Nini und Carry Hess beinhaltete. Die Schwestern Hess waren bereits bei den Ausstellungsvorbereitungen involviert.[138] Laut Jahresbericht des Lette-Vereins Berlin erhielt die Photographische Lehranstalt am Lette-Verein Berlin die Staatsmedaille des Deutschen Reiches.[139] // Beteiligte Fotografinnen: Käthe Andresen und Tochter // Anny Breer // Auguste Claußen // Wanda von Debschitz-Kunowski // Minya Dührkoop // Johanna Gaudernack // Elsbeth Gropp // Nini und Carry Hess // Gertrud Hesse // Ida Kur // Theodora Layer // Erna Lendvai-Dircksen // Emy Limpert // Olga Linckelmann // Elfriede Lindner // Helene Michelau // Elsa Mik // Marie Müller // Lotte Nelson // Li Osborn // Elfriede Reichelt // Ursula Richter // Margarethe Roeper // Hermine Schindler-Klebusch // Thora Thomsen // Meta M. Wend //

1928 NEUE WEGE DER PHOTOGRAPHIE, JENA

Vom 25. März bis 6. Mai 1928 fand im Kunstverein Jena eine Ausstellung mit dem programmatischen Titel „Neue Wege der Photographie“ statt. Der Künstler Walter Dexel gestaltete die Einladungskarte zur Ausstellung (Abb. 19). Neben Hugo Erfurth, Albert Renger-Patzsch, Richard Errell, László Moholy-Nagy, Walter Peterhans und Umbo waren die Fotografinnen Lucia Moholy und Hanah Reeck mit Arbeiten an der Exposition vertreten.

136 Eine ausführliche Besprechung der Ausstellung gibt Emil Schönewald, vgl. Emil Schönewald: Ein Rundgang durch die Deutsche Photograph. Ausstellung Frankfurt a. M. 1926. In: Der Photograph, Jg. 36, Nr. 74, 1926, S. 293–294.

137 Vgl. Die Fotografinnen Nini und Carry Hess. Ausst.Kat. Museum Giersch der Goethe-Universität Frankfurt, hg. von ders. und Susanne Wartenberg. München 2021.

138 Vgl. Eckhardt Köhn: Ein Frankfurter Atelier von „Weltruf“. Zu Leben und Werk von Nini und Carry Hess. In: Die Fotografinnen Nini und Carry Hess. Ausst.Kat. Museum Giersch der Goethe-Universität Frankfurt, hg. von ders. und Susanne Wartenberg. München 2021, S. 13–45, hier S. 19.

139 Vgl. 54. Jahresbericht Lette-Verein, 1926/1927.

Abb. 18 Plakat für die „Deutsche Photographische Ausstellung“, Frankfurt am Main, 1926, Entwurf Hugo Erfurth, Lithographie, 87,7 × 62 cm. © Galerie Berinson, Berlin

Abb. 19 Einladung zur Ausstellung „Neue Wege der Photographie“, Jena, 1928, Entwurf von Walter Dexel, Letterpress 14.8 × 21 cm. Inv. Nr. 664.1999 © The Museum of Modern Art, New York

Abb. 20 Plakat für die „Internationale Presse Ausstellung“ (Pressa), Köln, 1928, Entwurf Fritz Helmuth Ehmcke. Inv. Nr. P-C5/4 © Münchner Stadtmuseum

Abb. 21 Plakat zur Ausstellung „Fotografie der Gegenwart“, Magdeburg, 1929, Entwurf von Walter Dexel, Linocut, 84.5 × 59.0 cm, Printer: W. Pfannkuch & Co., Magdeburg. Inv. Nr. 126.1968 © The Museum of Modern Art, New York

Abb. 22 Anzeige für die Ausstellung „Die Kamera“, Berlin, 1933. In: Kat. Berlin 1983

1928 INTERNATIONALE PRESSEAUSSTELLUNG (PRESSA), KÖLN

„[D]er Welt ein Bild von der kulturellen und wirtschaftlichen Bedeutung des Pressewesens in allen Erscheinungen zu geben, die Presse in ihrem gesamten Lebens- und Einflußkreis, in ihrer lebendigen Verbundenheit mit Kultur und Wirtschaft, mit dem politischen und sozialen Geschehen zu erfassen und in Erscheinung treten zu lassen“[140], so beschrieb Dr. Ernst Esch, Direktor der Messe Köln und Generaldirektor der Internationalen Presse-Ausstellung, kurz PRESSA genannt, das Ziel der am 12. Mai 1928 eröffneten Exposition (Abb. 20). Für sechs Monate waren auf dem neuen Kölner Messegelände am östlichen Rheinufer rund 1 500 Aussteller vertreten.[141] Die unter der Leitung des Reichskommissars Wilhelm Külz (1875–1948) entwickelte internationale Ausstellung wollte die Bedeutung des Pressewesens und der Kommunikationstechnik veranschaulichen. Einzelne Länder wurden durch ihre Presse repräsentiert. Der sowjetische Pavillon wurde beispielsweise von El Lissitzky gestaltet.[142] Eine Sonderausstellung der PRESSA widmete sich dem Themenfeld „Frau und Presse“. Unter der Leitung von Gertrud Bäumer (1873–1954) wurden Berufe zur Frauenarbeit im Pressewesen präsentiert wie zum Beispiel die Journalistin, Illustratorin und Redakteurin.[143] Nach Bäumer erregte das Vorhaben, „eine weibliche Abteilung einzugliedern“, bei einigen Beteiligten so „manche Bedenken“, da sie Umfang und Relevanz der Frauenpressearbeit unterschätzen.[144] Otto Mente und Karl Weiß verantworteten die Sonderausstellung Photographie und Reproduktion und betonten, dass die Fotografin „[i]n verschiedener Weise […] in das Getriebe der Presse ein[greift]“[145]. Über die historische Abteilung schrieb Otto Mente: „Professor Dr. E. Stenger hat mit viel Fleiß und sehr großem Geschick eine mustergültige Sammlung geschichtlicher Photographien, die bis zum Jahr 1870 reicht, zusammengetragen; diese Sammlung wird auf der Pressa in neuartigem Gewande ausgestellt sein.“[146] Fritz Hansen würdigt den umfassenden Überblick über alles, was zu Buchgrafik und Grafik gehört, aber noch mehr die „Aufmachung“ der Schau, „denn unter Zuhilfenahme der modernsten Ausstellungstechnik haben die Architekten Licht und Farbe

140 Ernst Esch: Die Organisation der Pressa. In: Kat. Köln 1928, S. 59–61, hier S. 59.

141 Pressa Internationale Presse-Ausstellung Köln 1928. Amtlicher Katalog. Berlin, Köln 1928 sowie Hägele 2019, S. 33–35.

142 Rolf Sachsse: Propaganda für Industrie und Weltanschauung. Zur Verbindung von Bild und Technik in deutschen Photomessen. In: Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus. Ausst. Kat. Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin, hg. von der NGBK. Berlin 1987, S. 273–284, hier S. 274.

143 Vgl. Gertrud Bäumer: Frau und Presse. In: Kat. Köln 1928, S. 220–224.

144 Ebd., S. 222.

145 Vgl. Otto Mente: Photographie und Reproduktion, Osthalle, Obergeschoss. In: Kat. Köln 1928, S. 203–205, hier S. 203.

146 Mente 1928, S. 204.

herangezogen und Bauten geschaffen, wie sie für Ausstellungszwecke nicht schöner gedacht werden können“[147].

1929 **FOTOGRAFIE DER GEGENWART,** ESSEN, MAGDEBURG ETC.

Die internationale Ausstellung „Fotografie der Gegenwart“ fand vom 20. Januar bis 17. Februar 1929 im Museum Folkwang Essen statt. Die Schau war als Wanderausstellung konzipiert und wurde an zahlreichen weiteren Stationen gezeigt: Hannover, Berlin, London, Frankfurt, Leipzig, Dresden, Rostock, Magdeburg, Kaiserslautern, Weimar und Göttingen.[148] Es gab eine einheitliche, temporäre Ausstellungsarchitektur mit dunklen Stellwänden und Vitrinen.[149] Wie bereits bei der Einladungskarte für „Neue Wege der Photographie“ im Vorjahr in Jena wurde für die Magdeburger Ausstellungsstation von „Fotografie der Gegenwart“ Walter Dexel mit der Gestaltung des Ausstellungsplakats beauftragt (Abb. 21).
// Beteiligte Fotografinnen: Bérénice Abbott // Aenne Biermann // Hilde Brinckmann-Schröeder // Elsbeth Heddenhausen // Florence Henri // Lotte Jacobi // Germaine Krull // Grete Leistikow // Charlotte Rudolph // Photographische Lehranstalt am Lette-Verein Berlin //

1929 **FILM UND FOTO (FIFO),** STUTTGART ETC.

Die internationale Ausstellung „Film und Foto“ (Fifo) fand vom 18. Mai bis 7. Juli 1929 in den Stuttgarter Ausstellungshallen am Schlossgarten statt.[150] Veranstaltet wurde die Ausstellung vom Deutschen Werkbund. Die viel besprochene Ausstellung umfasste rund 1000 Exponate von insgesamt 218 Aussteller:innen aus den Bereichen Wissenschaftsreportage, Reklame, Porträt, Gegenstands- und Aktfotografie sowie Film. Sie stellte die neuesten Gestaltungsmittel der Fotografie in den Vordergrund, die unter dem Begriff ‚Neues Sehen‘ zu fassen sind. Die Stuttgarter Werkbundausstellung „glich so wenig allen früheren fotografischen Ausstellungen, ihr Material war so ganz anders als das ein Jahr zuvor auf der Kölner Pressa gezeigte, daß man […] von einer neuen Fotografie reden darf“[151], konstatierte Paul Renner. Fritz Matthies-Masuren beschrieb die Andersartigkeit der Stuttgarter Schau folgendermaßen: „An Stelle der Bildhaltung im Sinne der Malerei, an Stelle repräsentativ aufgebauter,

147 Fritz Hansen: Die Photographie im Dienste der Presse. In: Der Photograph, Jg. 38, Nr. 43, 1928, S. 169.

148 Vgl. Olivier Lugon: Prints from the Thomas Walther Collection and German Exhibitions around 1930. In: Mitra Abbaspour / Lee Ann Daffner / Maria Morris Hambourg (Hg.): Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of The Museum of Modern Art. New York 2014, S. 1–9, hier S. 8.

149 Brons 2015, S. 409.

150 Der 1979 von Ute Eskildsen und Christopher Horak neuaufgelegte – und um zeitgenössische Quellen und Aufsätzen erweiterte – Katalog der Fifo 1929 bietet eine umfassende Übersicht über die Ausstellung vgl. Kat. Stuttgart/Essen/Berlin/Zürich/Hamburg 1979.

151 Paul Renner: Das Lichtbild. Rede zur Eröffnung der internationalen Ausstellung „Das Lichtbild“ München 1930. In: Die Form, Jg. 5, Heft 14, S. 377–378, hier S. 377.

durchretuschierter Porträts und romantischer, idyllischer Landschaften, an Stelle dessen, was Jahrzehnte hindurch, ja seit Daguerres Zeiten allein interessierte, nämlich Bildwirkungen zu erzielen, die der Malerei entlehnt wurden, finden wir hier Photographien, die mit bisherigen Vorstellungen nichts gemein zu haben scheinen [...].“[152] Und für das Genre der Porträtfotografie sah er das „Neuartige [...] in einigen großen Köpfen, Profilen und Umrissen, Beleuchtungen, Ausdrucksmomenten und Formbetonungen“ begründet, die sich „bestimmt, kontrastisch herb und unkonventionell“ präsentierten.[153] Weitere Stationen der Ausstellung waren Zürich, Berlin, Danzig, Wien, Zagreb, Tokyo und Osaka.[154] // Beteiligte Fotografinnen: Bérénice Abbott // Clara Bauer // Irene Bayer // Aenne Biermann // Marianne Brandl // Imogen Cunningham // Florence Henri // Hannah Höch // Gerte Hubacher // Genja Jonas // Annelise Kretschmer // Germaine Krull // Ergy Landau // Grete Leistikow // Alice Lex-Nerlinger // Lucia Moholy // Aenne Mosbacher // Gerty Simon // Gabriele Freifrau von Schrenk-Notzing // Ester Schub // Wawara Fjodorowna Stepanowa // Cami Stone // Hedda Walther // Yva // Photographische Lehranstalt des Lette-Vereins Berlin //

1930 **DAS LICHTBILD,** MÜNCHEN, ESSEN, DÜSSELDORF, DESSAU, BRESLAU

Die internationale Ausstellung „Das Lichtbild“ fand vom 5. Juni bis 7. September 1930 im Ausstellungspark München statt. Veranstalter waren der Münchner Bund und der Verein des Ausstellungsparks München. Die Leitung der Ausstellung oblag Josef M. Jurinek und dem Fotografen E. Wasow als Berater. Die Schau bestand aus drei räumlich abgetrennten Abteillungen: Eine von Franz Roh verantwortete historische Abteilung, eine Abteilung zum modernen Lichtbild und eine dritte Abteilung umfasste Exponate aus der Ausstellung „Film und Foto“.[155] Zur Eröffnung sprach Paul Renner (1878–1956), Grafikdesigner und Werkbundmitglied. Er betonte das Neuartige der Fotografie, die „so neu und anders aussieht“ [156] und die es in die Bewegungen des ‚Neuen Bauens‘ und der ‚Neuen Typografie‘ einzureihen gilt. Ziel der Ausstellung war es, die Entwicklung dieses neuen Stils und seiner spezifischen Gestaltungsmodi einem breiten Publikum zu präsentieren. Die Fotografien waren auf Sperrholztafeln aufgezogen und nach Renner „wie ein großes, lehrreiches und unterhaltendes Bilderbuch zu betrachten“[157]. Der Erfolg der Ausstellung zeigt sich auch darin, dass

152 Matthies-Masuren 1929, S. 60.
153 Ebd.
154 Lugon 2014, S. 8.
155 S.-Z.-K.: Ausstellungswesen. Die Internationale Ausstellung „Das Lichtbild“, München 1930, vom 5. Juni bis 5. September. In: Der Photograph, Jg. 40, Nr. 43, 1930, S. 171; Lugon 2014, S. 1.
156 Paul Renner: Das Lichtbild. Rede zur Eröffnung der internationalen Ausstellung „Das Lichtbild“ München 1930. In: Die Form, Jg. 5, Heft 14, S. 377–378, hier S. 377.
157 Renner 1930, S. 378.

sie nach München an vier weiteren Orten zu sehen war. Beispielsweise wurde „Das Lichtbild" vom 11. Juli bis 23. August 1931 in der Folkwangschule Essen gezeigt. Der Kunsthistoriker Kurt Wilhelm-Kästner (1893–1976), damals Kustos am Folkwang Museum Essen, betonte die Eigenständigkeit der Fotografie als ausstellungswürdiges Medium, das „eigene Wege"[158] geht und dem der ständige Vergleich zur Malerei nicht gerecht wird. Im Kontext der Exposition hob er vor allem die Bedeutung der Reportagefotografie hervor, der es zunehmend gelänge, Situation und Stimmungen in wahrhaften Momentaufnahmen wiederzugeben. Im Anschluss wurde die Ausstellung in Düsseldorf gezeigt, wo sie vom 5. bis 22. September 1931 im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen zu sehen war. Weitere Stationen waren Dessau und Breslau. // Beteiligte Fotografinnen: Grete Back // Felicitas von Baszko // Aenne Biermann // Renate Bracksiek // Marianne Breslauer // Imogen Cunningham // Wanda von Debschnitz-Kunowski // Nora Dumas // Lore Feininger // Beate Frese // Mary Freyseng // Elisabeth Fritze // Hildegard Heise // Florence Henri // Nini und Carry Hess // Gertrud Hesse // Lotte Jacobi // Genja Jonas // Trude Kahn // Annelise Kretschmer // Germaine Krull // Ergy Landau // Grete Leistikow // Alice Lex-Nerlinger // Alma Martin // Lucia Moholy // Aenne Mosbacher // Irmgard Pässler // Gretchen Powel // Hedda Reidt // Elfriede Reichelt // Lotte Riemann // ringl + pit // Charlotte Rudolph // Hannah Seewald // Ulrike Schreiber // Alice Schuftan // Gerty Simon // Käthe Steinitz // Aenne Valentin // Erna Wolff //

1931 FOTOMONTAGE, BERLIN

Die Ausstellung „Fotomontage" fand vom 25. April bis 31. Mai 1931 im Lichthof des ehemaligen Kunstgewerbemuseums Berlin statt. Veranstalter der Schau waren die Staatlichen Museen zu Berlin. Teilnehmerinnen der Ausstellung waren unter anderen Hannah Höch und Alice Lex-Nerlinger.[159]

1933 DIE KAMERA, BERLIN

„Die Kamera. Ausstellung für Fotografie, Druck und Reproduktion" war vom 4. bis 19. November 1933 in den Ausstellungshallen am Funkturm in Berlin zu sehen (Abb. 22).[160] Veranstaltet wurde die Ausstellung von der Gemeinnützigen Berliner Ausstellungs-, Messe- und Fremdenverkehrs-GmbH gemeinsam mit der

158 Kurt Wilhelm-Kästner: Die Fotografie von heute. Zur Ausstellung „Das Lichtbild" in Essen. In: Die Wochenschau, Heft 29, 1931, S. 4–5, hier S. 4.

159 Vgl. Kat. Stuttgart/Essen/Berlin/Zürich/Hamburg 1979, S. 192.

160 Zur Ausstellung „Die Kamera" vgl. Walter Uka: Zur Ausstellung „Die Kamera" im November 1933. In: Die Gleichschaltung der Bilder. Zur Geschichte der Pressefotografie 1930–36. Ausst.Kat. Galerie 70 Berlin, hg. von Diethart Kerbs, Walter Uka und Brigitte Walz-Richter. Berlin 1983, S. 156–159; Rolf Sachsse: Propaganda für Industrie und Weltanschauung. Zur Verbindung von Bild und Technik in deutschen Photomessen. In: Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus. Ausst.Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin. Berlin 1987, S. 273–284.

Deutschen Arbeitsfront. Die Ausstellung stand unter der Schirmherrschaft von Propagandaminister Joseph Goebbels. In seiner Eröffnungsrede betonte Goebbels, dass die Aufgabe der Ausstellung sei, „den Wert der Lichtbildnerei […] zu erkennen, und die Fotografie wie die Graphik in den Dienst der deutschen Sache zu stellen“[161]. Bereits am Vorabend hatte der Leiter des Referats Bildpresse im Reichspropagandaministerium, Heiner Kurzbein, die Bedeutung der Bildmedien und damit die Bedeutung der Bildberichterstatter herausgestellt, die seiner Meinung nach als „Mittler zwischen Volk und Regierung“[162] agieren. Die Schaffung des „Reichsverbandes Deutscher Bildberichterstatter“ begründete er mit dem Appell, dass diese Mittlerfunktion nur von „volksbewußten deutschen Bildberichterstattern“ erfüllt werden könne. Neben der ideologischen Funktion der aufwendigen Leistungsschau sollte sie auch für die deutsche Fotoindustrie werben und für wirtschaftlichen Aufschwung sorgen. Die Ausstellungsarchitektur wurde vom Referenten des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Winfried Wendland, gestaltet. Wendland konzipierte Kojen mit separaten Ausstellungseinheiten wie die Geschichte der Fotografie oder die Farbfotografie. Unter der Sektion zur Architektur- und Landschaftsfotografie fand sich eine Einheit zum deutschen Osten mit der Präsentation von Erna Lendvai-Dircksens „Deutsches Volksgesicht“.[163]Der Ausstellungskatalog wurde vom ehemaligen Bauhaus-Lehrer Herbert Bayer gestaltet. Letzteres weist nach Rolf Sachsse „auf die 1933 noch keinesfalls abgeschlossene Diskussion über die äußere Form nationalsozialistischer Propaganda [hin] – vorläufig war alles erlaubt, was werbewirksam schien“[164]. Sachsse legte eindrücklich dar, dass die Ausstellungsidee für „Die Kamera“ kein Novum, sondern an die erfolgreichen Ausstellungen in der Weimarer Zeit angelehnt war: „Sie war schlicht und einfach eine ideelle wie personelle Zusammenfassung der drei Ausstellungen ‚Kipho‘, ‚Pressa‘, ‚Film und Foto‘ unter Auslassung ihrer internationalen Bestandteile“.[165] Vom 24. März bis 22. April 1934 wurde die Ausstellung – geringfügig überarbeitet und mit neuem Katalog – in Stuttgart gezeigt. Die „unter großem inszenatorischem Aufwand veranstalteten Fotoausstellungen und industriellen Leistungsschauen zwischen 1933 und 1937“ dokumentieren nach Ulrich Pohlmann „die zunehmende und in letzter Konsequenz vollständige Funktionalisierung der Fotografie als Propagandamittel“[166]. //Teilnehmende

161 Ausstellungkatalog Druck und Reproduktion. Betriebsausstellung auf der ‚Kamera‘. Berlin 1933, Heft 2, S. 3–6. Zitiert nach Sachsse 1987, S. 275.

162 Rede von Heiner Kurzbein am 3. 11. 1933. Zitiert nach Uka 1983, S. 156.

163 Sachsse 1987, S. 278

164 Ebd., S. 279.

165 Ebd., S. 275.

166 Ulrich Pohlmann: „Nicht beziehungslose Kunst, sondern politische Waffe.“ Fotoausstellungen als Mittel der Ästhetisierung von Politik und Ökonomie im Nationalsozialismus. In: Fotogeschichte, Jg. 8, Heft 28, 1988, S. 17–31, hier S. 19.

Berufsfotografinnen: Dagmar Aßmuß // Felicitas von Baczko // Dore Bartcky // Edith Boeck // Mechthilde Böhme // Anny Breer // Hilde Brinckmann-Schröder // Suse Byk // Magherita Carl // Hildegard Frensdorf // Else Hege // Hildegard Heise // Gertrud Hesse // Hilde Holthof // Erika Huber // Helmy Hart // Gertrud Jonas // Annelise Kretschmer // Hertha von Schlebrügge // Elfe Schneider // Gertrud Schulz // Lotte Stegmann // Liselotte Strelow // Tilly Voigt // Bertha Zillessen // Arbeitsgemeinschaft Münchner Absolvent:innen: Mugg Schmitt-Breuninger, Helen Kullrich, Hedda Reidt, Hannah Seewald, Luise Scherdel, Ruth Schramm, Alice Schuftan //

In der photographischen Lehranstalt des Lettevereins zu Berlin. (S. 238)
Originalzeichnung von F. Müller-Münster.

Abb. 23
Atelier der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein Berlin (Ausschnitt), um 1903, nach einer Zeichnung von F. Müller-Münster. In: Buch für Alle. Illustrierte Familienzeitung, 1903

2 Die Photographische Lehranstalt am Lette-Verein Berlin

> Unter anderem hat Fräulein Planck, welche hier ein photographisches Atelier (Mohrenstraße Nr. 8) besitzt, auf die Angemessenheit des von ihr erwählen Berufes für Frauen, welche die nöthige Fertigkeit im Zeichnen, Malen, sowie Kenntnisse in der Chemie besitzen, aufmerksam gemacht und sich zur Ertheilung von Unterricht in ihrem Fache erboten.[1]

Als die Berliner Fotografin Emma Plank[2] 1865 in einem Schreiben an Wilhelm Adolf Lette (1799–1868) auf die „Angemessenheit des von ihr erwählten Berufes für Frauen" aufmerksam machte, forcierte zu diesem Zeitpunkt der sozialpolitisch engagierte Jurist und Präsident des „Centralvereins für das Wohl der arbeitenden Klassen in Preußen" maßgeblich die Gründung eines Vereins zur Förderung der Erwerbsfähigkeit von Frauen.[3] Der schließlich im Februar 1866 in Berlin gegründete Verein, dessen Vorsitz Lette bis zu seinem Lebensende innehatte und der nach seinem Tod in „Lette-Verein" umbenannt wurde, beabsichtigte die Verbesserung der Erwerbsmöglichkeiten der auf eigenen Unterhalt angewiesenen Frauen und Mädchen.[4] Emma Plank war eine der Pionierinnen in der Berufsfotografie und davon überzeugt, dass die Fotografie ein für Frauen geeignetes Tätigkeitsfeld darstellt, weshalb sie in ihrem Schreiben an Lette anbot, Geschlechtsgenossinnen in diesem Metier zu unterrichten. Dass ein Vierteljahrhundert später im Lette-Verein Berlin die erste Photographische Lehranstalt gegründet wurde, die sich zu einer „den Frauen gewidmeten Musteranstalt für Photographie"[5] entwickelte und von der entscheidende Impulse für die Professionalisierung des Fotografierens ausgingen, konnten beide damals nicht erahnen.

---

1 Verhandlung und Gutachten der zur Berathung über die Erweiterung und Verbesserung der Erwerbsgebiete der Frauen niedergesetzten Spezial-Kommission des Centralvereins in Preußen für das Wohl der arbeitenden Klassen. In: Der Arbeiterfreund, Jg. 3, 1865, S. 375–384, hier S. 375 f.

2 Die Schreibweise des Nachnamens variiert in den Quellen.

3 Vgl. o. V. 1865c.

4 Zur Institutionsgeschichte des Lette-Verein Berlin 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.

5 Dankmar Schultz-Hencke: Die Entwicklung der Anstalt. In: Die Photographische Lehranstalt des Lette-Vereins. Eine Erinnerungsschrift 1890–1900. Berlin 1901, S. 10–18, hier S. 18.

Über die Bedeutung des Lette-Vereins Berlin für die Förderung qualifizierter Berufsausbildung für Frauen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt es bereits zahlreiche Studien. In der zeitgenössischen Debatte um Frauenerwerbstätigkeit und Frauenbildung nahmen die Initiatoren und Akteurinnen des Berliner Vereins eine zentrale Rolle ein. Die Gründungs- und Entwicklungsgeschichte des Lette-Vereins ist eng mit den politischen, sozialen und ökonomischen Bedingungen der Zeit verknüpft und vor dem Hintergrund der zunehmenden Industrialisierung, des rasanten Wachstums Berlins, der aufsteigenden Emanzipationsbewegungen sowie der Entwicklung des Berliner Schulwesens[6] zu lesen.

Die vorliegende Studie zielt nicht darauf ab, die Entwicklung des Lette-Vereins und seiner Photographischen Lehranstalt in Form einer umfassenden Institutionsgeschichte wiederzugeben, sondern anhand von drei Schwerpunkten darzustellen, (1) was zur Entstehung des Lette-Vereins geführt hat, (2) wie es zur Gründung der Photographischen Lehranstalt kam sowie (3) welche Bedeutung der Photographischen Lehranstalt für die Professionalisierung des Berufes zukommt.[7] Neben der zeitgenössischen fotografischen und frauenbewegten Fachpresse sind die Jahres- und Rechenschaftsberichte des Lette-Vereins, die Statuten und Festschriften des Vereins wichtige Quellen.

Zum 25-jährigen Vereinsbestehen verfasste die Journalistin und Frauenrechtlerin Jenny Hirsch (1829–1902) eine Festschrift, in der sie die Anfänge und Entwicklung des Lette-Vereins detailliert darlegte.[8] Sie selbst war im Verein seit seiner Gründung aktiv und bekleidete als einzige Frau einen Posten im fünfköpfigen Vereinsvorstand.[9] Als im November 1869 der Lette-Verein zur ersten Konferenz der deutschen Frauenbildungs- und Erwerbsvereine einlud, wurde der Zusammenschluss aller deutschen Frauenbildungs- und Erwerbsvereine zu einem Verband beschlossen, der regelmäßige

6 Vgl. Wilhelm Richter: Berliner Schulgeschichte. Von den mittelalterlichen Anfängen bis zum Ende der Weimarer Republik. Berlin 1981.

7 Die Historikerin Anne Vitten hat 2016 ein Dissertationsprojekt zur Institutsgeschichte der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein Berlin am Institut für Geschichtswissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin begonnen. Vittens Arbeit wird die Entwicklung der Lehranstalt und ihre Netzwerke umfassend darstellen. Aus diesem Grund konzentriert sich die vorliegende Studie auf die Darstellung des Entstehungskontextes der Lehranstalt und ihre Entwicklung in den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens.

8 Jenny Hirsch: Geschichte der fünfundzwanzigjährigen Wirksamkeit (1866 bis 1891) des unter dem Protektorat Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin Friedrich stehenden Lette-Vereins zur Förderung höherer Bildung und Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechts, Festschrift zur 25jährigen Jubiläumsfeier des Lette-Vereins. Berlin 1891.

9 Jenny Hirsch wuchs als Tochter des jüdischen Kaufmanns Jakob Hirsch und Bertha Elkisch Bendix in Zerbst auf. Sie besuchte die Höhere-Töchter-Schule und erhielt eine gute Bildung. Der frühe Tod ihrer Mutter und die erforderliche Pflege ihres Vaters brachten die Familie in eine prekäre Lage und Jenny Hirsch musste früh zum Unterhalt der Familie beitragen. Nach dem Tod des Vaters eröffnete Hirsch eine Elementarschule für Jungen und Mädchen in ihrer Heimatstadt. 1860 ging sie nach Berlin und arbeite als Journalistin für die illustrierte Damenzeitschrift „Der Bazar“. 1865 wohnte sie der Gründung des Allgemeinen deutschen Frauenvereins in Leipzig bei. Ein Jahr später war sie Mitbegründerin des Berliner Vereins zur Förderung der Erwerbstätigkeit des weiblichen Geschlechts, dessen Schriftleiterin sie bis 1883 war. Vgl. Obschernitzki 1987, S. 30 f.

Versammlungen organisierte und ein eigenes Verbandsorgan verantwortete.[10] Die geschäftsführende Leitung des Gesamtverbandes oblag dem Lette-Verein und der ab April 1870 erscheinende „Frauen-Anwalt" wurde von seiner Schriftführerin Jenny Hirsch redigiert. Das 50-jährige Bestehen des Lette-Vereins fiel in die Kriegszeit und wurde im kleinen Rahmen feierlich begangen. Die dienstälteste Lehrerin und Leiterin der Kaufmännischen Abteilung des Lette-Vereins, Milly H. Cossmann[11], verfasste zu diesem Jubiläum eine Gedenkschrift.[12] Im Jahr 1928 veröffentlichte Lilly Hauff (1876–1948), damalige Direktorin des Lette-Vereins, eine Schrift zum Lette-Verein in der Geschichte der Frauenbewegung, worin sie die enge Beziehung des Vereins zur bürgerlichen Frauenbewegung beschreibt.[13] Doris Obschernitzki legte 1987 eine umfassende Institutionsgeschichte des Berliner Lette-Vereins vor.[14] Speziell für die Photographische Lehranstalt folgte 1991 die Broschüre „Im Blick die Fotografin … was noch? Frauenberufe im Lette-Verein 1866–1982" gemeinsam mit der Historikerin Karin Weber-Andreas[15] sowie 2016 das Begleitheft zur Ausstellung „Sozialfiguren der Gegenwart" anlässlich 125 Jahre fotografischer Ausbildung am Lette-Verein Berlin.[16]

Die Gründung des Vereins

Am 27. Februar 1866 wurde der „Verein zur Förderung der Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechts" in einer Versammlung von über 300 preußischen Männern gegründet.[17] Angestoßen durch eine 16-seitige Denkschrift, die Wilhelm Adolf Lette im Oktober 1865 verfasste und im „Der Arbeiterfreund", dem Organ des „Centralvereins in Preussen für das Wohl der arbeitenden Klassen", veröffentlichte, entstand unter den Vereinsmitgliedern eine kontroverse Diskussion über Frauenerwerbstätigkeit.[18] Der 1844

10 Es hatten sich mittlerweile zahlreiche Vereine zur Förderung der Frauenbildung und Frauenerwerbstätigkeit gegründet. Insgesamt 15 Vereine schlossen sich bei der Berliner Konferenz zum Verbund zusammen. Der Allgemeine deutsche Frauenverein (ADF) nahm zwar an der Konferenz in Berlin teil, beteiligte sich aber nicht am Zusammenschluss. Zur Gründung und Tätigkeit des Verbandes deutscher Frauenbildungs- und Erwerbvereine vgl. Hirsch 1891, S. 93–112.

11 Milly H. Cossmann (Lebensdaten unbekannt) trat 1881 in den Dienst des Lette-Vereins Berlin ein. Bis 1921 war sie Leiterin der Kaufmännischen Abteilung.

12 Vgl. Milly H. Cossmann: 50 Jahre Lette-Verein 1866–1916. Berlin 1916.

13 Lilly Hauff: Der Lette-Verein in der Geschichte der Frauenbewegung von Dr. Lilly Hauff, Direktorin des Lette-Vereins unter Mitarbeit von Dr. Elli Lindner. Berlin 1928.

14 Vgl. Obschernitzki 1987.

15 Doris Obschernitzki / Karin Weber-Andreas (Hg.): Im Blick die Fotografin … aber was noch? Frauenberufe im Lette-Verein 1866–1982. Berlin 1991.

16 Sozialfiguren der Gegenwart – 125 Jahre fotografische Ausbildung am Lette-Verein Berlin. Ausst.Kat. Lette-Verein Berlin. Berlin 2016.

17 Das Gründungsprozedere lässt sich anhand der im „Der Arbeiterfreund", dem Organ des Centralvereins in Preußen für das Wohl der arbeitenden Klassen, wiedergegebenen Protokolle und Diskussionen der Jahre 1865 und 1866 präzise nachvollziehen.

18 Lette verwies in seiner Denkschrift auf zwei vorangegangene Veröffentlichungen zur sozialen Situation der Frau, die ihn in seinen Überlegungen nachhaltig beeinflusst und in seinem Anliegen bestärkt haben.

gegründete Centralverein war eine Organisation der bürgerlichen Sozialreform, dessen Gründung auf den schlesischen Weberaufstand desselben Jahres zurückzuführen ist. Ziel des Centralvereins war es, „anregend und fördernd für die praktische Ausführung örtlicher Einrichtungen und zur Verbesserung des sittlichen und wirthschaftlichen Zustandes der arbeitenden Klassen zu wirken“[19]. Lette war Mitbegründer und seit 1848 Vorsitzender des Centralvereins.[20] Die sogenannte Frauenfrage beschäftigte den Vater von vier Töchtern und eines Sohnes bereits seit Längerem. Der Mediziner und Schriftsteller Max Ring (1817–1901) führte später aus, wie er im Herbst 1864 in der Potsdamer Villa des Abgeordneten Hermann Schulze-Delitzsch (1808–1883) Lette traf und mit ihm bei einem Spaziergang durch den Garten „in ein interessantes Gespräch über die Lage der unversorgten Frauen“[21] geriet. In der „gediegene[n] wie geistvolle[n] Denkschrift“[22], so Ring, griff Lette den beim Spaziergang bereits geäußerten Gedanken der Gründung eines Vereins zur Förderung der Erwerbsfähigkeit der Frau auf. Zudem verwies Lette auf die Aktualität und soziale Bedeutung dieser Debatte hin, die auch innerhalb des Centralvereins geführt wurde, jedoch bisher folgenlos blieb.[23]

> „Wie zeitgemäß die Sache ist, wie sehr sie in weiten Kreisen Gunst und Interesse gewonnen hat, beweist unter andern auch der ‚Vortrag über die Frauenfrage‘, welcher auf dem dritten Arbeitertage in Stuttgart von Herrn Moritz Müller zu Pforzheim, dem Vorsitzenden und eifrigen Förderer des dortigen Arbeiter-Bildungsvereins, gehalten wurde. Es scheint an der Zeit, daß die Sache zugleich aus ihren allgemeineren Gesichtspunkten dem Publikum vorgeführt werde, um dessen lebendige Theilnahme [sic] für dieselbe und die ihr dienenden praktischen Mittel und Wege zu gewinnen.“[24]

Dabei handelte es sich um die Publikation „Die Frauenwirthschaft“ des preußischen Generals Moritz von Prittwitz und einen im Volksgarten erschienenen Beitrag von Ellen Lucia über die Not unverheirateter Frauen. Hinter dem Pseudonym Ellen Lucia verbarg sich die in Greifswald geborene Lehrerin und Autorin Wilhelmina Weyergang (1839–1903). Vgl. Moritz von Prittwitz: Die Frauenwirthschaft. Berlin 1863; Ellen Lucia: Das Los der unverheirateten Mädchen. In: Volksgarten, 1864, S. 712–716.

19 Der Arbeiterfreund, Jg. 1, 1863, S. 1.

20 Wilhelm Adolf Lette wurde 1799 in Kienitz bei Soldin als Sohn eines Domänenpächters geboren. Während seines Studiums der Rechtswissenschaften und Philosophie in Heidelberg, Göttingen und Berlin begann sein politisches und soziales Engagement. Aufgrund seiner Teilnahme an den Protestkundgebungen des Wartburgfestes 1817 und seiner Bekanntschaft mit dem Radikaldemokraten Karl Ludwig Sand wurde Lette im Rahmen der Demagogenverfolgung zu einer sechsmonatigen Gefängnisstrafe verurteilt. Nur die Intervention des Gerichtspräsidenten in Frankfurt/Oder ermöglichte es Lette, im Jahr 1820 seine Juristenlaufbahn als Assessor am Oberlandesgericht in Frankfurt/Oder zu beginnen. In den folgenden Jahren bekleidete Lette höhere Positionen an Preußens Gerichten: vom Assessor zum Justizrat, vom Dirigenten der Generalkommission zum Oberregierungsrat, vom Geheimen Oberregierungsrat zum Abgeordneten des Frankfurter Paulskirchenparlaments. 1856 erhielt Lette die Ehrendoktorwürde der Universität Greifswald. Vgl. Obschernitzki 1987, S. 4–13.

21 Max Ring: Das Haus der Berliner Frauen. In: Die Gartenlaube, Heft 25, 1874, S. 400–401, hier S. 400.

22 Ebd.

23 Wilhelm Adolf Lette: Denkschrift über die Eröffnung neuer und die Verbesserung bisheriger Erwerbsquellen für das weibliche Geschlecht. In: Der Arbeiterfreund, Jg. 3, 1865, S. 349–364, hier S. 349.

24 Ebd., S. 349 f.

Moritz Müller (1816–1895) postulierte in seinem Vortrag, dass „Frauen […] zu jeder Arbeit berechtigt [sind], zu der sie befähigt sind“[25], und forderte eine gleichwertige Ausbildung für Frauen und Männer. Beispiele aus England, Frankreich und Nordamerika zeigten, wie junge Frauen, die – etwa in einem neugegründeten Polytechnischen Institut in London – in der Stenografie und Buchführung unterrichtet wurden, nach Kursabschluss gute Anstellungen erhielten und damit eigenständig ihren Lebensunterhalt bestreiten konnten. Wie in den Nachbarländern waren auch in Preußen immer mehr Frauen auf eigenen Erwerb angewiesen. Um die soziale Situation der Frauen zu verbessern, waren nach Lette zwei Punkte erforderlich: (1) die Eröffnung neuer Erwerbsquellen für Frauen und (2) die Schaffung der notwendigen Ausbildung, um Frauen für diese Stellen zu befähigen. Seine Forderungen zielten primär auf die unverheirateten Frauen der mittleren und höheren Stände, denen qualifizierte Ausbildung weitgehend verwehrt war und in deren Kreisen es sich nicht schickte, als Frau zum Unterhalt der Familie beizutragen respektive in denen der Nachgang zu einer gewerblichen Tätigkeit außerhalb des Hauses untersagt war.

> „Aus den obigen Motiven hat diese Denkschrift hauptsächlich die unverheiratheten Frauenzimmer derjenigen mittleren, wie auch der höheren Klassen im Auge, welche sich vermöge ihrer gewerblichen Beschäftigungen über den untersten Arbeiterstand erheben. Was zu deren besseren Ausbildung für das praktische Leben und dadurch unmittelbar zur Hebung und Verbesserung ihres Lebens- und Erwerbsstandes geschieht, wird, vermittelst des in neuerer Zeit immer enger gewordenen organischen Zusammenhanges der ganzen bürgerlichen Gesellschaft, die günstige Rückwirkung auch auf die unteren Arbeiterinnenklassen nicht verfehlen.“[26]

Der Repräsentant eines konservativ-liberalen Bürgertums bezweckte keinesfalls die politische Emanzipation der Frau. Für Lette stand fest, dass die wahre Bestimmung der Frau „zur Hausfrau und Mutter, als Genossin und Helferin des Mannes, als Leiterin des Hauswesens, wie als Pflegerin und Erzieherin der Kinder“[27] keinesfalls gefährdet werden durfte. Auch Konkurrenzbefürchtungen von Seiten der Männer widerlegte Lette, indem er auf die „naturgemäße Grenze in der Verschiedenheit der Befähigung des männlichen und des weiblichen Geschlechts“[28] rekurrierte. Er verwies auf die sogenannten Geschlechtercharaktere und führte aus, dass Frauen sich ausschließlich für reproduzierende Tätigkeiten eigneten, aber nicht etwa für abstrakte oder selbstschöpferische Arbeiten, die demnach dem Mann vorbehalten seien.[29]

---

25 Moritz Müller zitiert nach O.V.: Die für das weibliche Geschäft sich eignende Erwerbsbeschäftigungen. In: Der Arbeiterfreund, Jg. 3, 1865, S. 419–423, hier S. 419.

26 Lette 1865, S. 353.

27 Ebd., S. 359.

28 Ebd., S. 358.

29 Vgl. Kapitel II.3 zur ‚Frauenfrage‘ der Fotografie. Dort wird ausführlich auf die Frauenfrage und die Theorie der Geschlechtercharaktere eingegangen.

Im November 1865 berieten die Mitglieder des Centralvereins über Lettes Denkschrift. Eine einberufene Kommission nahm sich des Themas der Frauenerwerbstätigkeit an und empfahl den Beschluss folgender Leitsätze:

1. „Obschon das Wirken der Frauen in der Familie die ursprünglichste und wichtigste Aufgabe des weiblichen Berufs ist und bleibt, so dürfen dem weiblichen Geschlecht doch gewerbliche Berufsthätigkeiten nicht verschlossen werden.
2. Das weibliche Geschlecht, welches in Deutschland zurzeit weniger als in anderen Ländern gewerblich beschäftigt ist, eignet sich vollkommen zur erwerbsmäßigen Beschäftigung bei den meisten Handels- und technischen Verrichtungen.
3. Da sich der Lohn nach den Leistungen zu richten hat, so ist es nicht gerechtfertigt, die Arbeit der Frauen bei gleichen Leistungen niedriger als die der Männer zu bezahlen.
4. Um diejenigen Mädchen, welche auf Grundlage einer vollständigen Schulausbildung sich einem gewerblichen Berufe widmen wollen, dazu geschickter und ihre Leistungen einträglicher zu machen, wird die Errichtung von Fortbildungs- (Fach-) Schulen für dieselben empfohlen.
5. Die Teilnahme der Schülerinnen an dem auf die notwendigen Lehrgegenstände zu beschränkenden Unterricht bleibt bezüglich der verschiedenen Gegenstände dem Bedürfnisse und freien Ermessen überlassen. Zur Erlernung von Kenntnissen, welche nicht zum eigentlichen Unterrichtsplan gehören, hat die Schule – soweit nötig – nur Gelegenheit zu bieten.
6. Neben dem Unterricht empfiehlt sich für die Vorbildung der Schülerinnen die praktische Unterweisung in kaufmännischen und industriellen Geschäften, deren Inhaber dazu bereit und befähigt sind.
7. Sehr wünschenswerth zur Herbeiführung des beabsichtigten Erfolges ist die Gründung von Vereinen, insbesondere von Frauenvereinen, welche unter Beistand gewählter Männer die oben angedeuteten Mittel und Wege zur Erweiterung und Verbesserung der Erwerbsgebiete der Frauen weiter verfolgen.“[30]

Am 13. Dezember 1865 wurden die Leitsätze in einer öffentlichen Versammlung, „an der sich eine große Anzahl angesehener Männer und Frauen beteiligten“[31], ausführlich beraten. Im bis zum letzten Platz gefüllten großen Saal des Englischen Hauses legten Generalsekretär Hermann Maron (1820–1882) und Stadtgerichtsrat Gustav Eberty (1806–1887) in zwei Vorträgen die prekäre Lage bürgerlicher Frauen dar und sprachen sich für die Gründung des Vereins aus.[32] An der Diskussion beteiligten sich nicht nur

30 Verhandlung und Gutachten der zur Beratung über die Erweiterung und Verbesserung der Erwerbsgebiete der Frauen niedergesetzten Spezial-Kommission des Centralvereins in Preußen für das Wohl der arbeitenden Klassen, verhandelt am 15. 11. 1865. In: Der Arbeiterfreund, Jg. 3, 1865, S. 375–384, hier S. 379–380, 383 f.

31 Ring 1874, S. 400.

32 Vgl. Oeffentliche Besprechung über die Erwerbsgebiete des weiblichen Geschlechts, 13. 12. 1865. In: Der Arbeiterfreund 1865, S. 403–418.

Befürworter, sondern auch entschiedene Gegner. Lette und seine Mitstreiter bekräftigten, dass dem Verein nichts ferner liege „als die sogenannte Emanzipation der Frauen auf sozialem oder gar politischem Gebiete, als die Auflösung der Familien, als die Beeinträchtigung der weiblichen Sitte, Würde und Anmuth“[33].

In den ersten sechs Jahren des Bestehens war der Verein zunächst ausschließlich ein Förderverein. Er unterstützte vorhandene Ausbildungsstätten und vergab Stipendien für Ausbildungen. Das geschah unter dem Protektorat der Kronprinzessin Viktoria von Preußen (1840–1901), Gemahlin des späteren Kaisers Friedrich III., die sich frauenpolitisch engagierte und den Verein zur Förderung der Erwerbstätigkeit des weiblichen Geschlechts ideell wie finanziell unterstützte.[34]

In den Statuten des Berliner Vereins zur Förderung der Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechts heißt es unter anderem:

> „§ 1. Zweck des Vereins ist die Förderung der Erwerbsfähigkeit der auf eigenen Unterhalt angewiesenen Frauen und Jungfrauen. – Zur Erreichung dieses Zieles werden vorzugsweise ins Auge gefaßt:
>
> 1) Beseitigung der der Erwerbsthätigkeit der Frauen entgegenstehenden Vorurtheile und Hindernisse;
> 2) Beförderung von Lehranstalten zur Heranbildung derselben für einen gewerblichen oder kommerziellen Beruf;
> 3) Nachweisung gewerblicher Lehrgelegenheiten und Vermittlung der Beziehungen zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmerinnen, soweit nicht durch bestehende Anstalten bereits genügende Vorsorge dafür getroffen ist;
> 4) Begründung von Verkaufs- und Ausstellungslokalen für weibliche Handarbeiten und künstlerische Erzeugnisse;
> 5) Schutz selbständig beschäftigter Personen weiblichen Geschlechts gegen Benachtheiligung in sittlicher oder wirthschaftlicher Beziehung, vorzugsweise durch Nachweisung geeigneter Gelegenheiten für Wohnung und Beköstigung.
>
> Die Vereinswirksamkeit zu 3 und 5 erstreckt sich nicht auf die in Fabriken und beim Landbau beschäftigten Handarbeiterinnen, auf Dienstboten, Wäscherinnen und dergleichen.“[35]

Um diese Ziele zu erreichen, wurden entsprechende Kommissionen gegründet. Von besonderer Bedeutung für die Entwicklung und Außenwirkung des Lette-Vereins waren

---

33 Bericht über Einrichtung und Wirksamkeit des „Vereins zur Förderung der Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechts“, gehalten am 20. Juni 1866. In: Der Arbeiterfreund, Jg. 3, 1866, S. 199–209, hier S. 201.

34 Vgl. K. Brämer: Die Gründung des Berliner Vereins zur Förderung der Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechts. In: Der Arbeiterfreund, Jg. 3, 1866, S. 91–100, hier S. 97.

35 § 1 der Statuten: K. Brämer: Die Gründung des Berliner Vereins zur Förderung der Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechts. In: Der Arbeiterfreund, Jg. 3, 1866, S. 91–100, hier S. 94.

die „Kommission für Unterrichtsanstalten“ zur Förderung von Fortbildungsschulen für das weibliche Geschlecht, das „Komité für Verkauf und Ausstellung weiblicher Handarbeiten und künstlerischer Erzeugnisse“ zur Bekanntmachung der von Frauen gefertigten Produkte, beispielsweise im „Viktoria-Bazar“[36] und in der „Allgemeinen Ausstellung der Frauenindustrie“[37], sowie die „Kommission für Arbeitsnachweisung“ zur Stellenvermittlung von Absolventinnen der geförderten Ausbildungsinstitute wie auch von Außenstehenden.[38]

Eine entscheidende Rolle kommt dem Lette-Verein darüber hinaus hinsichtlich der Vernetzung und Institutionalisierung von Frauenbildungsvereinen zu. Die von 1912 bis zu ihrer Pensionierung im Jahr 1933 amtierende Direktorin des Vereins, Lilly Hauff (1876–1948), stellte in ihrer 1928 veröffentlichten Publikation „Der Lette-Verein in der Geschichte der Frauenbewegung“ die Bedeutung des Vereins für die deutsche Frauenbewegung heraus.[39] Lilly Hauff studierte Volkswirtschaft und wurde 1912 an der Universität Tübingen promoviert. In der Schrift skizziert sie die Differenzen zwischen dem Lette-Verein und dem 1865 gegründeten Allgemeinen Deutschen Frauenverein (ADF), der nach Hauff, die „geistige Freiheit höher gewertet [hat] als die wirtschaftliche Unabhängigkeit“[40]. Die Initiatorinnen des ADF monierten die einseitige Konzentration auf die Berufsfrage im Gegensatz zur allgemeinen politischen und sozialen Gleichstellung der Frau; sie warfen dem Lette-Verein vor, „Machwerk der Männer“[41] zu sein, da die Leitung in Männerhand lag.[42] Trotz divergierender Ausrichtungen sah Jenny Hirsch in dem fast zeitgleichen Aufkommen verschiedener Initiativen, die sich der Förderung der Frauenbildung und Erwerbstätigkeit von Frauen verschrieben, das starke Interesse und Potenzial, auf verschiedenen Ebenen frauenfördernd zu wirken. Auf Initiative des Lette-Vereins kam es 1876 zu einer Annäherung zwischen dem ADF und dem Verband

36 Ein Ziel des Vereins waren Ausstellung und Verkauf von Frauenhand geschaffener Handarbeiten und kunstgewerblicher Erzeugnisse. Der Viktoria-Bazar wurde am 24. Mai 1866 in der Leipziger Straße 92 im Haus des Seidenfabrikanten Karl Weiß eröffnet. Weiß übernahm 1867 die Geschäftsführung des Bazars, um dessen Wirtschaftlichkeit zu garantieren, doch blieb der Bazar unabhängig von Weiß’ Geschäft. In diesem Jahr beschäftigte der Bazar 40 Frauen (meist Frauen, die ohne Versorger waren) dauerhaft und rund 100 zeitweise. Um eine größere Professionalität zu erreichen, wurden im Bazar gewerbliche Unterrichtskurse eingerichtet. Aufgrund von Differenzen im Zusammenhang mit der Frauenindustrieausstellung 1868 war der Viktoria-Bazar zeitweise vom Lette-Verein losgelöst. 1874 verließ Karl Weiß Berlin und der Verein gründete den Viktoria-Bazar am 1. April 1875 in den eigenen Räumen neu, diesmal nicht als Ausstellungs- und Verkaufslokal, sondern eher als Atelier und Produktionsstätte für Wäschefertigung, aber nicht konkurrenzfähig zu großen Wäschegeschäften. Am 1. Oktober 1888 schloss der Lette-Verein den Viktoria-Bazar. Zum Viktoria-Bazar vgl. Hauff 1928, S. 95–99 sowie Obschernitzki 1987, S. 65.

37 Auf Anregung von Franz von Holtzendorff eröffnete am 1. Oktober 1868 in den durch einen Neubau erweiterten Räumen der Centralverkaufsstelle des Viktoria-Bazars die „Allgemeine Ausstellung der Frauenindustrie“. Vgl. Kapitel II.1 zu den fotografischen Expositionen.

38 Vgl. Hirsch 1891, S. 18.

39 Vgl. Hauff 1928.

40 Ebd., S. 68.

41 Vgl. ebd., S. 100.

42 Zur Entstehung und Ausdifferenzierung der Frauenbewegungen vgl. Kapitel II.3 Die ‚Frauenfrage‘ der Fotografie.

deutscher Frauenbildungs- und Erwerbsvereine, dessen geschäftsführendes Mitglied der Lette-Verein war:[43]

> „1. Der Verband deutscher Frauenbildungs- und Erwerbsvereine und der Allgemeine Deutsche Frauenverein werden bei voller Wahrung der Selbständigkeit der Vereinsgruppen sowie der einzelnen Vereine gemeinsame Petitionen an die Reichs- und Staatsbehörden und öffentliche Aufrufe unterzeichnen und auch sonstige Schritte nach außen gemeinsam unternehmen. 2. Die beiden Vereine halten ihre Generalversammlungen, sich jährlich abwechselnd, alle 2 Jahre ab und beschicken sie gegenseitig mit je zwei Delegierten, die stimmberechtigt sind."[44]

Das Haus der Berliner Frauen

Nach dem Tod von Wilhelm Adolf Lette am 3. Dezember 1868 übernahm Franz von Holtzendorff (1829–1889) die Leitung des Vereins. Der habilitierte Jurist engagierte sich seit 1865 für den Frauenverein, dessen Statut von ihm formuliert worden war. Auf seinen Vorschlag hin wurde der Verein 1869 zu Ehren des verstorbenen Gründers in „Lette-Verein zur Förderung höherer Bildung und Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechts" umbenannt. Im April 1872 legte Franz von Holtzendorff sein Amt als Vorsitzender nieder und folgte dem Ruf der Universität München. Die nur wenige Monate zuvor erfolgte Satzungsänderung ermöglichte fortan auch Frauen, sämtliche Vorstandspositionen zu bekleiden. Einstimmig wurde am 23. April 1872 Anna Schepeler-Lette, die älteste Tochter des Gründers, zur Vereinsvorsitzenden gewählt.[45] Anna Schepeler-Lette (1827–1897) war Mitte der 1860er Jahre nach Berlin zurückgekehrt und wirkte bereits im Hintergrund an der Entwicklung des Vereins mit.[46] Unter ihrer Leitung kam es zur grundlegenden Neuorganisation des Vereins, der ab diesem Zeitpunkt nicht mehr nur fördernd wirkte, sondern durch eigene Schulgründungen die Berufsausbildung der Frau selbst gestaltete.[47] Beispielsweise wurde 1872 eine Handels- und Gewerbeschule

---

43 Zur Zusammenarbeit des Lette-Vereins mit dem Allgemeinen deutschen Frauenverein und anderen Verbänden vgl. Hauff 1928, S. 223–231.

44 Zitiert nach Hauff 1928, S. 77.

45 Vgl. Cossmann 1916, S. 13 f.; Obschernitzki 1987, S. 44–46.

46 Anna Schepeler-Lette heiratete 1849 den Kaufmann Johann Carl Schepeler. Die Familie Schepeler betrieb in Frankfurt am Main eine Kaffeerösterei mit repräsentativem Kaufhaus am Roßmarkt und gehörte zum gehobenen Frankfurter Bürgertum. Die drei Söhne von Anna Schepeler-Lette und Johann Carl Schepeler verstarben innerhalb kurzer Zeit an einer nicht bekannten Infektion. Als auch ihr Ehemann 1861 starb, stand die junge Witwe mit geringen finanziellen Mitteln und ohne Berufsausbildung da. Sie kehrte zurück nach Berlin und unterstütze ihren Vater bei der Gründung des Vereins zur Förderung der Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechts. Vgl. Martina Weinland: Anna Schepeler-Lette (1829–1897) »Der Frau ihre Arbeit« – Ein Leben zwischen Konvention, Tradition und Aufbruch. In: Berlin – Stadt der Frauen: couragiert & feminin. 20 außergewöhnliche Biografien, Ausst.Kat. Stadtmuseum Berlin, Berlin 2016, S. 16–22; Deutscher Lyceum-Club (Hg.): Bahnbrechende Frauen. Berlin 1912, S. 83–87.

47 Anna Schepeler-Lette bewirkte 1874 die Anerkennung des Lette-Vereins als juristische Person, was die Voraussetzung für die folgenden Schulgründungen war.

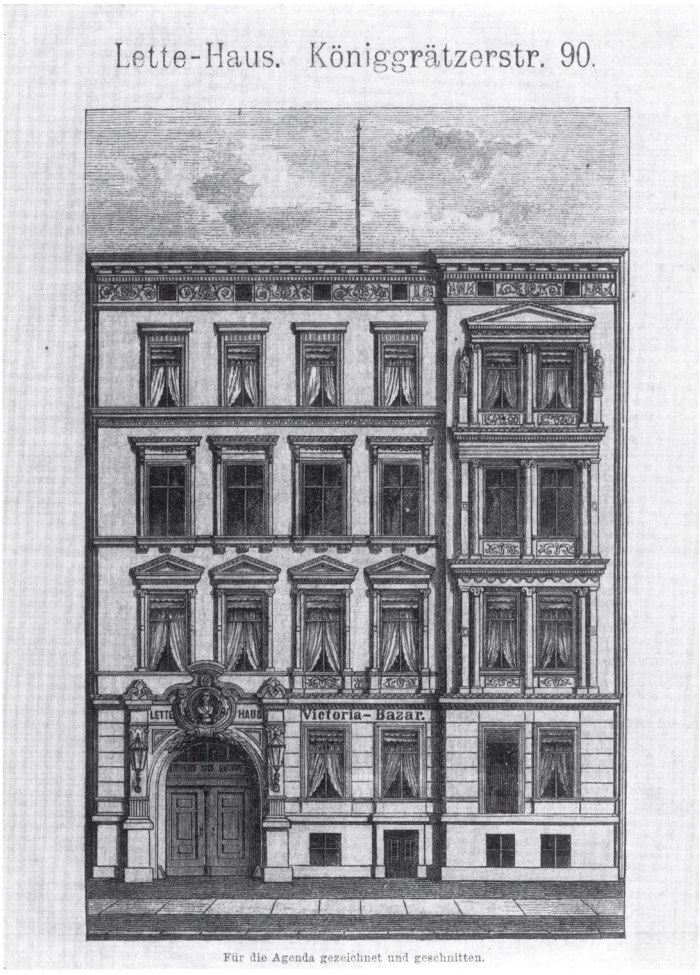


Abb. 24
Fassade des Lette-Hauses in der Königgrätzer Strasse 90, 1879, Reprofotografie eines Ausschnitts des Holzstiches aus Agenda Rudolph Hertzog, 1879. © Archiv Lette-Verein

gegründet, 1875 folgten eine Setzerinnenschule sowie die Lehrerinnenausbildung – zunächst die Handarbeitslehrerin, ab 1878 die Zeichenlehrerin und ab 1886 die Industrielehrerin, die 1907 in die Ausbildung zur Gewerbelehrerin mündete.[48]

Noch im Jahr ihrer Leitungsübernahme beschloss Anna Schepeler-Lette, dem Verein ein eigenes Haus zur Verfügung zu stellen. Die bisher dezentrale Verteilung angemieteter Räumlichkeiten über das gesamte Innenstadtgebiet sollte einer zentrierten Struktur weichen, die Kräfte bündeln, aber auch Raum zur Expansion bieten. Die Finanzierung des mehrstöckigen Gebäudes in der Königgrätzer Straße 90, heute Stresemannstraße, konnte nur über Spenden und hohe Hypotheken erfolgen und war ein kühnes Unternehmen. Nach umfangreichen Umbaumaßnahmen wurden am 3. Dezember 1873 die

48 Vgl. Doris Obschernitzki / Karin Weber-Andreas: Der Lette-Verein. Statt einer Einleitung – ein Überblick. In: Dies. (Hg.): Im Blick die Fotografin … aber was noch? Frauenberufe im Lette-Verein 1866–1982. Berlin 1991, S. 3–14.

Abb. 25 Carl Rechlin: Begrüßung der Kronprinzessin Viktoria durch Anna Schepeler-Lette und Jenny Hirsch im Lette-Haus, Königgrätzer Straße 90, 1877, Holzschnitt nach einer Zeichnung von C. Rechlin, Reproduktion. Archiv der Autorin

neuen Räume feierlich eingeweiht (Abb. 24). Max Ring bezeichnete das Lette-Haus als „eines der interessantesten Häuser von Berlin“[49]. Dabei meinte er nicht die äußere Erscheinung des Bauwerks, sondern die „große Bedeutung für die Frauenwelt,“[50] die das schlichte Haus hatte. Eine von dem Bildhauer Alexander Tondeur gefertigte

49 Ring 1874, S. 400.
50 Ebd.

Büste Wilhelm Adolf Lettes, die oberhalb des Portals angebracht wurde, erinnerte an den Vereinsgründer.[51] Im Parterre waren der Viktoria-Bazar untergebracht sowie das Damenrestaurant und die Kochschule, im Souterrain waren Institute zur Förderung der Erwerbsfähigkeit der Frau angesiedelt (Abb. 25). In der dritten Etage befand sich das von Betty Lehmann geleitete Arbeitsvermittlungsbüro.[52] Das Victoriastift, dessen Verwaltung der Lette-Verein auf Wunsch von Kronprinzessin Viktoria übernommen hatte, erstreckte sich über die dritte und vierte Etage. Fast 30 Jahre war das Haus in der Königgrätzer Straße der Sitz des Lette-Vereins. Kontinuierliches Wachstum machte die räumliche Ausdehnung notwendig und daher wurde das Nebenhaus Nr. 89 dazugekauft. Der Lette-Verein entwickelte sich unter der Leitung von Anna Schepeler-Lette von einem Verein für Frauen zu einem Verein von Frauen. Anna Schepeler-Lette starb im September 1897. Milly Cossmann würdigte rückblickend ihren „großartigen Tätigkeitstrieb, ihre[…] organisatorische[…] Begabung und ihre[n] fröhlichen Wagemut“[53].

Die Entstehung der Photographischen Lehranstalt

Am 10. Oktober 1890 wurde am Lette-Verein Berlin die erste Lehranstalt für Fotografie eröffnet. Die Idee einer institutionalisierten Unterweisung des weiblichen Geschlechts in der Fotografie war zu diesem Zeitpunkt keine neue. Bereits 25 Jahre zuvor empfahl die Berliner Fotografin Emma Plank Wilhelm Adolf Lette die Gründung einer solchen Lehranstalt für Mädchen und Frauen.[54] In der Verhandlung vom 15. November 1865 berichtete Lette der Kommission von mehreren positiven Zuschriften, die ihm infolge der Denkschrift zugegangen waren und weitere Geschäftstätigkeiten für Frauen empfahlen, hierzu gehörte das zuvor angeführte Schreiben der Fotografin Emma Plank. In der „Promemoria zur Berathung des Komités für Verbesserung der Erwerbsquellen und Lage des weiblichen Geschlechts“ vom 14. Dezember 1865 verwies der Vorsitzende (Lette) ebenfalls auf die Empfehlung von Emma Plank: „So hat sich Fräulein Planck, Besitzerin eines photographischen Ateliers, Mohrenstraße 8, zur Eröffnung

51 Vgl. Cossmann 1916, S. 17.

52 1870 besuchten insgesamt 2631 Personen das Büro. 1445 stellensuchende Frauen und 1615 Angebote gingen ein und 465 feste Stellen würden vermittelt. Vgl. Der Frauen-Anwalt 1870/1871, S. 422.

53 Cossmann 1916, S. 14.

54 Emma Planks Empfehlung ist eine der frühesten. In den folgenden Jahrzehnten folgten weitere Empfehlungen zum Berufsstand der Fotografin von Berufsgenossinnen. Vgl. Kapitel II.3 Die ‚Frauenfrage‘ der Fotografie. Zur Vorbereitung der Gründung des Vereins zur Förderung der Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechts hatte Gustav Eberty Recherchen über die Lage der Frauen in England eingeholt und dargelegt, dass seit 1862 Frauen fotografische Arbeiten ausführten und sich mehrere mit einem eigenen Atelier selbstständig gemacht hatten. 1851 gab es in London 45 männliche und einen weiblichen Fotografen. Zehn Jahre später waren es 2366 männliche und 130 weiblichen Fotografen. Vgl. Gustav Eberty: Beiträge zur Geschichte der Bestrebungen für das Wohl der arbeitenden Frauen in England. In: Der Arbeiterfreund 1865, S. 387–402, hier S. 394 f.

eines Lehrinstituts in der Photographie für Mädchen erboten und dieserhalb Vorschläge gemacht."[55]

In den Vorstandssitzungen wurden kontinuierlich neue Berufsmöglichkeiten für Frauen debattiert und im März 1867 wurde festgelegt, „die Erlernung der Photographie, die ein einträglicher und ansprechender Erwerbszweig für Frauen zu werden versprach, öffentlich zu empfehlen"[56]. Von der Gründung der ersten Photographischen Lehranstalt war man zu diesem Zeitpunkt aber noch weit entfernt; nur über Umwege wurde die Idee fast ein Vierteljahrhundert später nochmals Gegenstand von Gesprächen.

Am 14. Oktober 1888 starb Martin Stettiner, der langjährige Schatzmeister im Vorstand des Lette-Vereins. Mathilde Stettiner übergab dem Lette-Verein zum Andenken an ihren Mann eine Summe von 10.000 Mark für die Gründung eines neuen Institutes innerhalb des Lette-Vereins. Da Martin Stettiner die Setzerinnenschule gegründet hatte, lag es nahe, an diesen Berufszweig anzuknüpfen und eine „Schule für den Unterricht im Anfertigen von Buchbinder- und Lederarbeiten" zu gründen. Gespräche mit dem Innungsmeister der Buchbinderinnung, Herrn Blankenburg, ergaben jedoch, dass diese Berufstätigkeit bereits zu einem Drittel von Frauen und Mädchen ausgeführt wurde und dieser Berufszweig „dem weiblichen Geschlechte nicht erst zugänglich gemacht werden"[57] müsse. Nach dem Scheitern der bereits ein Jahr lang andauernden Verhandlungen trat Richard Stettiner (1865–1927), Sohn von Mathilde und Martin Stettiner, mit einem neuen Plan, den er „für noch fruchtbarer hielt,"[58] an die Leiterin Anna Schepeler-Lette heran.[59]

Für die Vorbereitung auf eine wissenschaftliche Reise ließ sich Stettiner 1887 am photochemischen Institut der Königlichen Technischen Hochschule zu Berlin von Professor Hermann Wilhelm Vogel (1834–1898)[60] und dessen Assistenten Dankmar Schultz-Hencke in den Möglichkeiten der Fotografie unterweisen. „[D]er Charakter der Photographie, die Geschmack und Geduld erfordere, reinliche Arbeit, die die erste Vorbedingung für den Erfolg ist", erschien ihm als eine „mindestens in gleich hohem Grade […] für

55 Promemoria zur Berathung des Komités für Verbesserung der Erwerbsquellen und Lage des weiblichen Geschlechts, Berlin, 4. Dezember 1865. In: Der Arbeiterfreund 1865, S. 425.

56 Vgl. Hauff 1928, S. 107 f.

57 Hirsch 1891, S. 90.

58 Richard Stettiner: Zur Vorgeschichte. In: Die Photographische Lehranstalt des Lette-Vereins. Eine Erinnerungsschrift 1890–1900. Berlin 1901, S. 5–9, hier S. 5.

59 Richard Stettiner studierte Kunstgeschichte und begann Mitte der 1890er Jahre unter Wilhelm von Bode seine Museumslaufbahn in den Königlichen Museen zu Berlin. Ab 1900 war er Mitarbeiter von Justus Brinckmann am Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg und lehrte zudem an der Universität Hamburg. Die Fotografie spielte auch in Stettiners wissenschaftlicher Tätigkeit eine entscheidende Rolle; als wichtiges Instrument für die kunstwissenschaftliche Forschung und zunehmend auch als eigenständige Kunstform.

60 Der Fotochemiker Hermann Wilhelm Vogel hatte ab 1864 den Lehrstuhl für Photochemie an der Berliner Gewerbeakademie inne. Er ist Mitbegründer des 1863 gegründeten Photographischen Vereins zu Berlin, aus dem 1869 der Verein zur Förderung der Photographie hervorging, den er leitete. Er war ab 1864 Herausgeber der Fachzeitschrift Photographische Mitteilungen.

Frauen wie für Männer geeignete Beschäftigung“[61]. Seine daraufhin eingeholten Erkundigungen ergaben, „dass Frauenkräfte in diesem Berufszweige bis zu jener Zeit – mit wenigen Ausnahmen, wie z. B. den Schwestern Vogelsang – nur für untergeordnete Verrichtungen thätig waren“[62]; dies führte ihn zu der Überlegung, den Einstieg von Frauen in das fotografische Metier zu fördern. Anna Schepeler-Lette begrüßte die Idee und ließ das Arbeitsnachweisbüro des Lette-Vereins prüfen, inwiefern die Fotografie ein für Frauen geeignetes Arbeitsgebiet darstelle, mit folgendem Ergebnis:

> „Nach eingezogenen Erkundigungen und gemachten Erfahrungen bieten sich schon jetzt für Kopirerinnen, Retoucheurinnen und Empfangsdamen in photographischen Ateliers Stellungen mit einem Gehalt von 50 bis 100 Mk. monatlich; es ist jedoch gegründete Aussicht vorhanden, daß Damen noch weit höhere Honorare beanspruchen und erhalten können, wenn sie mit den verschiedenen photomechanischen Pressedruckverfahren vertraut, die Retouche auf künstlerischer Grundlage auszuüben vermögen, wie dies seit Jahren schon mit bestem Erfolge durch Damen in Paris geschieht.“[63]

Ursprünglich war vorgesehen, einige junge Frauen bei einem Fotografen ausbilden zu lassen und die Zinsen des Kapitals als Lehrgeld für eben diese Ausbildung zu verwenden.[64] Diese Form der externen Ausbildungsermöglichung war zu Anfängen des Fördervereins üblich. Nach beratenden Gesprächen mit Professor Vogel und seinem Assistenten wurde entschieden, eine eigene fotografische Unterrichtsanstalt zu gründen und diese im Lette-Haus selbst unterzubringen.[65] Die von Anna Schepeler-Lette vorangetriebene Idee erforderte umfassende Umbaumaßnahmen, deren Kosten bereits das Stiftungskapital überstiegen. Die Stifterin erhöhte den Betrag auf rund 14.000 Mark, die für den Ausbau eines Ateliers und der Laboratorien investiert werden mussten. Hinzukamen noch Unterhaltskosten für die Lehranstalt, die sich auf jährlich etwa 12.000 Mark beliefen.[66]

Ein Umstand, der der Entscheidung zugutekam, war die notwendig gewordene Umstrukturierung der Zeichenschule. Der Lette-Verein hatte seit 1875 eine Zeichenschule, die einen sehr guten Ruf hatte, deren Unterhalt aber so kostenintensiv war, dass weder die Subventionen des Ministeriums noch die Schülerinnenhonorare die Kosten des Instituts decken konnten. Da an der Königlichen Kunstschule zu Berlin bereits eine Zeichenschule existierte, die ab 1874 auch Frauen als Schülerinnen zuließ, und auch am Gewerbemuseum Frauen im kunstgewerblichen Zeichnen sowie im Hinblick auf die

61 Stettiner 1901, S. 5 f.
62 Ebd., S. 6.
63 Hirsch 1891, S. 90.
64 Vgl. Stettiner 1901.
65 Richard Stettiner erklärt das Fehlen von Protokollen über die konstituierenden Sitzungen mit dem „provisorischen Stand der Dinge“, der den Sitzungen den Charakter von „vertrauliche[n] Besprechungen“ gab. Vgl. Stettiner 1901, S. 7 f.
66 Vgl. ebd. S. 8 f.

Vorbereitung auf das Examen als Zeichenlehrerin unterrichtet wurden, bestand keine Notwendigkeit, die Zeichenschule fortzuführen. Zu diesem Zeitpunkt lagen bereits zwei Gutachten vor, wie mit der Zeichenschule verfahren werden sollte und wie die finanziellen und personellen Mittel im Sinne des Vereins verwendet werden könnten. Professor Ewald sprach sich seinerseits für die Gründung von Lehrwerkstätten aus, wie etwa „für Porzellan- und Glasmalerei, für Fächermalerei, für Lederarbeit, für Musterzeichnen, für Lithographie und Xylographie“[67]. Für beide Projekte, die Gründung der Photographischen Lehranstalt sowie der Lehrwerkstätten, wurde in einem Antrag an das Handelsministeriums vom 18. April 1890 um Genehmigung ersucht.[68] Geheimrat Lüders riet in einem Brief vom 25. Mai 1890, sich auf eine Sache zu konzentrieren. Um dem Unternehmen der Photographischen Lehranstalt gerecht zu werden, sollte der Plan der Gründung weiterer Lehrwerkstätten zunächst ad acta gelegt werden und die vom Lette-Verein und der Regierung bisher für die Zeichenschule zugewiesenen finanziellen Mittel sollten ausschließlich in die Photographische Lehranstalt investiert werden.[69]

Die projektierte Gründung der Photographischen Lehranstalt ermöglichte die Fortführung der Zeichenschule, deren Unterricht fortan auf die Erfordernisse der Fotografie ausgerichtet werden sollte. Die Dimension des Projektes sowie die Entschiedenheit und Courage der beteiligten Personen werden deutlich an der Höhe der eingesetzten Gelder und der Bereitschaft, andere Vorhaben zunächst aufzuschieben. Zu diesem Zeitpunkt gab es keine vergleichbare Lehranstalt, weder für Frauen noch für Männer. Zwar gab es ab 1852 erste Versuche, fotografische Kurse mit schulischem Charakter[70] zu etablieren, doch war die Photographische Lehranstalt das „erste[…] photographische[…] Institut mit rein praktische[m] Zwecke in Deutschland“[71] und setzte damit „allgemeingültige Maßstäbe für eine fundierte und praktische Schulausbildung in der Fotografie“[72]. Nur

67 Ebd., S. 7.

68 Wobei die bisher für die Zeichenschule bestimmte Unterstützung in die Lehrwerkstätten investiert werden sollten und die Photographische Lehranstalt durch die Stiftungsgelder (zumindest vorerst) finanziert werden sollte.

69 Ebd., S. 9.

70 Beispielsweise die 1852 gegründete Portrait- und Lehranstalt in Dresden und die 1855 gegründete private Lehranstalt von Dr. Schnauß in Jena. 1863 wurde Hermann Wilhelm Vogel als Dozent für „angewandte Photographie“ an das Königliche Gewerbe-Institut zu Berlin geholt, wo er 1865 ein Atelier für Versuchs- und Untersuchungszwecke“ einrichtete. Zudem wurden ab 1889 fotografische Abendkurse vom Photographischen Verein zu Hannover angeboten und auf Anregung des Vereins zur Förderung der Photographie in Berlin ab 1890 Abendunterricht zur Weiterbildung von Fotografen an der Königlich Technischen Hochschule zu Charlottenburg. Vgl. James E. Cornwall: Die Frühzeit der Photographie in Deutschland 1839–1869. Die Männer der ersten Stunden und ihre Verfahren. Herrsching 1979, S. 136 f., sowie Hoerner 1989. Zudem erreichte der Dresdener Fotograf Hermann Krone, dass an der damaligen Königlichen Technischen Hochschule zu Dresden 1870 die Fotografie als Lehrfach eingeführt wurde. Vgl. Horst Milde: Dresdner Atelier-Fotografie zwischen 1860 und 1914. Dresden 1991.

71 Cossmann 1916, S. 74.

72 Foth 1989, S. 161.

die 1888 in Wien gegründete „Graphische Lehr- und Versuchsanstalt“ verfolgte gleiche Ziele[73], Frauen wurden hier jedoch erst 1908 zur vollständigen Ausbildung zugelassen.

Der Berliner Vorstoß des Lette-Vereins wurde von einigen Fachfotografen als Bedrohung wahrgenommen. Aus ganz Deutschland unterzeichneten Fotografen einen Aufruf, „der die Einführung der Frau in die photographische Praxis außer zu den untergeordneten Beschäftigungen als Retucheuse und Empfangsdamen“[74] verhindern wollte.[75] Die Initiator:innen ließen sich davon nicht abhalten und die baulichen Maßnahmen am Lette-Haus in der Königgrätzer Straße 90 wurden noch im Sommer 1890 durchgeführt. Im Dachgeschoss konnten die vormals vom Victoriastift genutzten Räume so umgestaltet werden, dass es möglich war, ein Atelier und entsprechende Dunkelkammern unterzubringen.[76] Am 10. Oktober desselben Jahres eröffnete die Photographische Lehranstalt am Lette-Verein Berlin mit 13 Schülerinnen.[77]

Die Entwicklung der Photographischen Lehranstalt

Auf Empfehlung von Professor Vogel übernahm Dankmar Schultz-Hencke die Leitung der Lehranstalt. Gemeinsam mit dem Geheimen Oberregierungsrat Lüders, Professor Ewald und Herrn Dr. Stettiner stellte er den Lehrplan auf. Geplant war, sich nicht nur auf die Fotografie zu konzentrieren, sondern auch fotomechanischen Illustrationsverfahren und ebenfalls dem Zeichenunterricht einen großen Raum zu lassen, was vor allem dem Umstand geschuldet war, dass fast alle Lehrkräfte der Zeichenschule in die Photographische Lehranstalt übernommen wurden.[78] Zu den Disziplinen gehörten: Zeichnen nach lebenden Modellen, Proportionslehre, Gewandzeichnen, photographische Übungen, Retouche, Lithographie, Kupferstich, Radierung und einfache Buchführung.[79] Je nach Berufsziel war der Kurs auf ein halbes oder ganzes Jahr ausgelegt. Die Kosten für das Wintersemester betrugen 150 Mark; für das Sommersemester 100 Mark.

---

73 An der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien wurden Fachfotografen und Retuscheure ausgebildet sowie Künstler, Gelehrte und Techniker in der Fotografie unterwiesen, um diese als Hilfswissenschaft dienlich zu machen. Zur Gründung und Entwicklung der „kaiserlich königlichen Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproductionsverfahren“, wie sie ab 1906 hieß, sind bereits fundierte Studien erscheinen: vgl. Maren Gröning: Die Photographische Gesellschaft als Motor für die Gründung der k. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproductionsverfahren. In: Michael Ponstingl (Hg.): Die Explosion der Bilderwelt. Die Photographische Gesellschaft in Wien 1861–1945. [Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich, Bd. 6] Wien 2011, S. 167–175, sowie Astrid Mahler: Die Ausbildung zur Berufsfotografin an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt. In: Vienna's Shooting Girls – Jüdische Fotografinnen aus Wien. Ausst.Kat. Jüdisches Museum Wien, hg. von Ulla Fischer-Westhauser, Iris Meder und Andrea Winklbauer. Wien 2012, S. 42–49.

74 Cossmann 1916, S. 74.

75 Zur (geschlechtsspezifischen) Konkurrenzsituation im fotografischen Gewerbe vgl. Kapitel II.3 Die ‚Frauenfrage‘ der Fotografie.

76 Vgl. Schultz-Hencke 1901, S. 10.

77 Vgl. Hauff 1928, S. 429.

78 Vgl. Schultz-Hencke 1901, S. 10 f.. Die Angestellten der Lehranstalt: Assistent Chemiker Herr Carl Merz, für den Zeichenunterricht die Herren Adolf Meyer, Tschautsch, Rehlender und Wittfeld, für die Retouche Herr Kopste. Vorsitz für die Kommission führte Frau Stettiner.

79 Vgl. Hirsch 1891, S. 90 f.

In dreimonatigen Kursen konnten spezifische Verfahren erlernt werden. Neben den Vollschülerinnen gab es von Beginn an auch Amateurinnen, die zweimal wöchentlich das Atelier sowie die Apparate und Dunkelkammer gegen eine Gebühr nutzen konnten. Dem Beispiel des Lette-Vereins folgend, richtete der Frauenbildungsverein zur Förderung der Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechts in Breslau 1891 ebenfalls eine Fotoabteilung ein.[80]

Nach einem Schuljahr musste sich der Leiter Dankmar Schultz-Hencke „die Undurchführbarkeit des aufgestellten Lehrplanes“[81] eingestehen. Dieses lag vor allem daran, dass die geringe Zahl von Lehrkräften keinen umfassenden Unterricht in allen aufgeführten Disziplinen innerhalb eines Jahres auffangen konnte. In einem ersten Schritt wurde der Unterricht in den fotomechanischen Verfahren auf ein 3. Unterrichtssemester geschoben, doch nach zwei Jahren gänzlich verworfen. Auch wurde deutlich, dass der Zeichenunterricht in dem Umfang, wie er vorgesehen war, zu zeitintensiv und nicht dem Zwecke dienlich war, sodass im Sommersemester 1892 der Zeichenunterricht reduziert und dem fotografischen Unterricht angepasst wurde.

Zudem musste sich die Lehranstalt beim ausschließlich fotografischen Unterricht nach dreijährigem Bestehen eingestehen, dass es nicht möglich ist, im Rahmen des Unterrichts Retuscheurinnen heranzubilden,

> „welche sofort den Ansprüchen der Praxis genügten, da nur die grösseren Anstalten in der Lage sind, Hilfskräfte für die einzelnen Fächer der Photographie anzustellen, in derartigen Anstalten aber auch Ansprüche an das praktische Können der Gehilfen gestellt werden, wie es erst nach jahrelangem Arbeiten in der Praxis erworben werden kann.“[82]

Die Ausrichtung auf Spezialgebiete des fotografischen Gewerbes wurde (zunächst) fallen gelassen. Fortan mussten alle Fachschülerinnen an sämtlichen Unterrichtsthemen teilnehmen und das erklärte Ziel der Leitung lautete: „den Schülerinnen durch eine möglichst allgemeine Vorbildung eine Grundlage von Kenntnissen und Fähigkeiten zu geben, welche sie befähigen, sich möglichst leicht in die Specialgebiete der Praxis einzuarbeiten“[83]. Die Anpassung der Ausbildung erwies sich als äußerst zielführend (weil der Praxis entsprechend), wie die stark wachsende Nachfrage nach Absolventinnen mit einer allgemeinen fotografischen Ausbildung belegt. Der Anstieg übertraf zeitweise die Zahl der Abgängerinnen.

Die Schülerinnenzahl an der Photographischen Lehranstalt in den ersten fünf Jahren des Bestehens entwickelte sich wie folgt: 1890/91: 13 Schülerinnen; Wintersemester 1891/92: 28 Schülerinnen; Wintersemester 1893/94: 24 Schülerinnen. Der Anstieg machte zum Wintersemester 1897/98 die Separation von Fach- und Amateurschülerinnen

80 Vgl. Foth 1985, S. 161.
81 Schultz-Hencke 1901, S. 11.
82 Ebd.
83 Ebd., S. 11 f.

Seite 304. Nummer 8.

Der Letteverein und seine Frauenarbeitsschulen.

Hierzu 7 Abbildungen nach Aufnahmen unseres Spezialphotographen.

Der Name des Lettevereins, der jetzt anläßlich der hundertjährigen Geburtstagsfeier seines Begründers, des Präsidenten Dr. Adolf Lette (geb. 10. Mai 1799) besonders viel genannt wird, hat in Berlin und darüber hinaus einen guten Klang. Der Verein ist vor vierunddreißig Jahren zur Förderung der Erwerbsthätigkeit des weiblichen Geschlechtes, zur Errichtung von Lehranstalten behufs Heranbildung für kommerzielle und gewerbliche Zwecke begründet worden, und er verknüpfte damit einen Arbeitsnachweis, der sich über ganz Deutschland erstreckt. Der Verein war der erste nicht in Deutschland. Es gab schon Frauenbildungs- und Erwerbsvereine damals. Aber der Lettverein hat, was für die Frauensache von großer Wichtigkeit, den Anstoß dazu gegeben, daß diese Vereine zu einem festen Verband zusammentraten, und er ist in der Folge in Deutschland vorbildlich geworden.

Aus kleinen Anfängen ist der Verein nach und nach zu einem recht stattlichen Institut herangewachsen, das jetzt gegen 1100 Mitglieder zählt und in dessen verschiedenen Lehranstalten jährlich über 2000 Schülerinnen aus- und eingehen. Zweig um Zweig ist im Lauf der Jahre dem Stamm entsprungen, und heute besitzt der Verein neben seiner Handels- und Gewerbeschule, die sämtliche Fächer hauswirtschaftlicher Frauenthätigkeit umfaßt, eine Kunstgewerbeschule, eine photographische Lehranstalt, eine Schreinerwerkstatt und einen Kursus zur Ausbildung von Bureaubeamtinnen für Rechtsanwälte, Notare und Berufsgenossenschaften; außerdem, als Fürsorgeanstalt, eine Haushaltungsschule, ein Institut zur hauswirtschaftlichen Erziehung von Töchtern der ärmeren Klassen und zur Ausbildung von tüchtigen Dienstboten. Mit dem Unterricht Hand in Hand geht die Verwertung der Arbeitsprodukte. Die Kochschule, die zugleich zum Teil das zum Verein gehörige Damenrestaurant versorgt, die Wasch- und Plättanstalt, die Schreinerwerkstatt und das Kunstgewerbeatelier arbeiten viel auf Bestellung.

Gütstig für das fortwährende Wachsen des Vereins, für die jährlich größer werdende Schülerzahl ist der Umstand, daß sich auch die Nachfrage nach Arbeitskräften noch immer mehrt. Der Verein ist in der glücklichen Lage, seinen Schülerinnen mit der Erwerbsfähigkeit nach vollendeter Ausbildung eine Erwerbsmöglichkeit zu verschaffen. Ein Stellenvermittlungsbureau, das auch Nichtmitgliedern des Vereins offensteht, bewirkt den Verkehr zwischen Arbeitgebern und Stellensuchenden. Der ganze geschäftliche Betrieb, Führung der Bücher, An- und Abmeldungen der Schüler, Einkassierung der Gelder, Ankaufballen des Hauses u. s. w. geht durch die Registratur, in der die Fäden der vielen verschiedenen zum Verein gehörigen Anstalten zusammenlaufen. Nicht zu vergessen ist das Pensionat des Lettevereins, das „Viktoriastift", ursprünglich ein unter dem Protektorat der damaligen Kronprinzessin Friedrich Wilhelm von Preußen gegründetes Gouvernantenheim, das der Verein auf Wunsch seiner hohen Protektorin in Verwaltung nahm. Das Stift, das sowohl von Schülerinnen des Instituts als auch von Passantinnen besucht wird, bietet Raum für etwa fünfzig Personen und steht unter der Leitung einer besonderen Vorsteherin.

Seite 305. Nummer 8.

Eine Reihe von Stiftungen und Legaten ermöglicht es dem Verein, jährlich einer Anzahl von Schülerinnen Freistellen sowohl in den verschiedenen Schulen als auch im Pensionat zu gewähren und für die Innehaltung und Vergrößerung einer Bibliothek zu sorgen.

Der Verein steht unter dem Protektorat der Kaiserin Friedrich, welche die Interessen des Vereins in geistiger wie in materieller Hinsicht stets auf das erfreulichste gefördert hat.

Die Leitung des ganzen Instituts, das seit 1874 die Rechte einer juristischen Person besitzt, liegt in den Händen eines aus 6 Mitgliedern bestehenden Vorstandes, dem sich ein aus 50 Mitgliedern bestehender Ausschuß zur Seite stellt. Vorsitzende ist seit dem im September 1897 erfolgten Tode der langjährigen, verdienstvollen Leiterin, Frau Anna Schepeler-Lette, der Tochter des Begründers, Frau Professor Kaselowsky. Jedes Ressort hat eine besondere Kommission, die mit seiner speziellen Leitung und Ueberwachung betraut ist.

Während wir durch die Räume des Lettehauses in der Königgrätzerstraße 90 wandern und uns die verschiedenen Schulen mitten in vollster Thätigkeit betrachten, drängt sich uns unwillkürlich der Gedanke auf, daß wohl bald die Zeit gekommen sein dürfte, in der das ganze, große Unternehmen über die engen Schranken dieser Räume hinauswächst und sich ein neues, für seine gegenwärtigen Zwecke eigens erbautes Heim gründen muß. Daß dem Verein die Verwirklichung dieses immer dringender werdenden Bedürfnisses ermöglicht werde, das müssen wohl alle wünschen, die seinen Bestrebungen als Freunde und Gönner gegenüberstehen.

Am 10. Mai d. J. wird der 100jährige Geburtstag des Mannes gefeiert, der im Jahre 1865 (nach dem Vorbild des kurz zuvor in London gegründeten Society of promoting the employment of women und ähnlicher Unternehmungen in Frankreich) den Grundstein zu dem Werk gelegt und für Deutschland die Frauenbeschäftigungsfrage so lebhaft in Fluß gebracht hat, daß heute jedes heranwachsende deutsche Mädchen, das seinem Leben einen Inhalt geben will, sich genau in der gleichen Weise wie der Knabe die ernste Frage vorlegt: „Was willst du werden, welchen Beruf sollst du erwählen?" Und in der Erinnerung an diese kulturfördernde, ersprießliche Thätigkeit des Vereins geben wir der Zuversicht Ausdruck, daß recht bald der äußere Aufbau eines neuen Heims den inneren Auf- und Weiterbau des Vereins unterstützen und fördern möge; denn jede Erfüllung birgt in sich eine Verheißung.

Gertrud Klett.

Abb. 26 Gertrud Klett: Der Lette-Verein und seine Frauenarbeitsschulen. In: Die Woche, Jg. 1, Nr. 8, 6. Mai 1899, S. 304–305

erforderlich.[84] Primär ging es in der Lehranstalt um die Ausbildung der Frauen, die den Beruf zur Erwerbssicherung erlernten. Doch würdigt man die Leistungen der Amateurinnen, die sich frei der Fotografie widmeten, konnten sich diese dem künstlerischen Wert des Mediums zuwenden.[85]

Spezifikum des Unterrichts an der Photographischen Lehranstalt war der breite Fächerkanon, der umfassende theoretische Kenntnisse und praktischer Fähigkeiten verband (Abb. 26). Der Unterricht umfasste:

> „Porträt bei Tages- und Kunstlicht, Herstellung von Reproduktionen, Aufnahmen von gewerblichen und kunstgewerblichen Gegenständen, Landschafts- und Architekturaufnahmen, Innenräume, Stereoskopie, Diapositive, Farbenfotografie, Laboratoriumsarbeit, Herstellung von Abzügen, Retusche, Kunstlehre, Zeichnen, Reklame, Fotomontage, fotografische Optik, Fotochemie, Buchbinderarbeit, Urheberrecht, Staatsbürgerkunde"[86].

84 Vgl. Cossmann 1916, S. 74.

85 Zur Ausbildung und Anerkennung der Amateurinnen vgl. Kapitel III.2 zu Käthe Buchler.

86 Vgl. Informationsblatt zur Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein Berlin, um 1933, Archiv Lette-Verein. https://www.meta-katalog.eu/Record/2261lette [2. 2. 2023].

Auswirkung auf die Praxis

Der Erfolg der Photographischen Lehranstalt, der sich einstellte, war auf den regen Austausch der Lehranstaltsleitung mit herausragenden Persönlichkeiten aus Forschung und Praxis zurückzuführen. Der Lehrplan wurde kontinuierlich weiterentwickelt, wodurch der Lette-Verein Einfluss auf die Praxis ausüben konnte.

In den ersten Jahren des Bestehens konnten Erfolge auf dem Gebiet des Dreifarbendrucks erzielt werden. Die in der Anstalt gefertigten Aufnahmen wurden in der „rühmlichst bekannte[n] Kunstanstalt Albert Frisch" gedruckt, was, so Schultz-Hencke, „dem neuen Verfahren die Bahn ebnete[…]".[87] Im Wintersemester 1894/95 erprobte Schultz-Hencke mit der Schülerin Martha Pflug „das aus Amerika eingeführte Retoucheinstrument, die sogenannte Luftestompe, und entwickelte ein Verfahren, das „die für die Autotypie erforderliche und so zeitraubende Bearbeitung der positiven Bilder wesentlich erleichter[te]".[88] Das Verfahren wurde in kurzer Zeit in „mehrere[n] grosse[n] Reproduktionsanstalten eingeführt […] und die hierin ausgebildeten Schülerinnen [wurden] mit wesentlich höherem Gehalte, als bisher für photographische Arbeiten üblich war, angestellt"[89]. Im Jahr 1899 kam Martha Pflug, die zwischenzeitlich Berufserfahrung in einer „der hervorragendsten Reproduktionsanstalten"[90] gesammelt hatte, zurück an die Lehranstalt und bot ab Oktober Unterricht in der Kunstretusche an. Mit diesem Verfahren öffnete die Lehranstalt sich für Aufträge von außen.[91] „Auf Veranlassung des Besitzers einer bedeutenden Berliner Reproduktionsanstalt"[92] entschloss sich die Lehranstaltsleitung 1904, die fotomechanischen Verfahren, die zunächst aus zeitlichen und räumlichen Gründen zurückgestellt wurden, wieder aufzunehmen. Die Nachfrage nach geschulten Absolventinnen war hoch. Die fünf Schülerinnen, die sich in diesem Zweig der Fotografie ausbilden ließen, erhielten bereits im Herbst desselben Jahres eine Anstellung in einer der „größten photomechanischen Anstalten Berlins"[93]; bei einem Einstiegsgehalt von 90 bis 110 Mark.

Neue Berufsfelder und Berufsnetzwerke

Als im Januar 1896 in Berlin die erste Röntgenaufnahme eines menschlichen Körperteils angefertigt wurde, war nicht nur Direktor Dankmar Schultz-Hencke der Ausführende, sondern Marie Kundt, seine Assistentin und spätere Direktorin der Lehranstalt, jene Mutige, die sich unter den neugierigen Blicken der prominenten Herren aus Politik, Forschung und Industrie als Versuchsobjekt für die neuen Strahlen zur Verfügung stellte. Die Bedeutung der Röntgentechnik erkennend, wählten Dankmar Schultz-Hencke und Marie Kundt unverzüglich geeignete Schülerinnen aus, um diese mit der Anwendung

87 Schultz-Hencke 1901, S. 11.
88 Ebd., S. 13.
89 Ebd.
90 Ebd., S. 17.
91 Vgl. ebd.
92 Rechenschaftsbericht 1904, S. 17.
93 Ebd.

der X-Strahlen vertraut zu machen. Der Beruf der Röntgenschwester (später: Medizinisch-technische Assistentin) wurde im Lette-Verein entwickelt. Die erste Absolventin ging bereits 1896 an ein Krankenhaus nach Hamburg. Die Nachfrage nach Absolventinnen war in den folgenden Jahren so hoch, dass die Lehranstalt interessierte Institute mehrfach vertrösten musste oder in Einzelfällen Schülerinnen vorzeitig entließ, da die Stellen dringend besetzt werden mussten. Mit der Ausbildung zur Röntgenschwester hat die Lehranstalt den Bereich der wissenschaftlichen Fotografie mit aufgenommen. Ab 1905 erhielten die angehenden Röntgenschwestern zusätzlichen Unterricht in Anatomie, Elektrizitätslehre und Instrumentarienkenntnis sowie in chemischen Untersuchungen, analytischer Chemie, Histologie, Mikroskopieren und Mikrophotographie.[94] Die Erweiterung der Ausbildung befähigte sie, „als vollwertige technische Hilfsarbeiterinnen an wissenschaftlichen Instituten Stellung zu finden“[95].

Ein weiterer neuer Beruf entwickelte sich mit der 1905 eingerichteten Abteilung für Mikrophotographie: die Metallographin (später: Technische Assistentin für Metallographie und physikalische Werkstoffe). Angeregt wurde die Einführung durch einen am Lette-Verein gehaltenen Vortrag des Leiters des Versuchslaboratoriums der Spandauer Gewehrfabrik, Dr. Kayser, über die „Prüfung von Metallen auf Grund mikroskopischer Untersuchungen“[96]. Das mikroskopische Verfahren ermöglicht, in das Innere der Metalle zu sehen und Kenntnis über chemische Materialeigenschaften zu gewinnen. Bereits im Oktober 1907 begann die erste ausgebildete Schülerin „als metallographisch wissenschaftliche Hilfskraft“ mit einem Anfangsgehalt von 150 Mark in einem Hüttenwerk Schlesiens.[97] Bis 1984 war der Lette-Verein die einzige schulische Ausbildungsstätte für die Ausbildung zur Technischen Assistentin für Metallographie und physikalische Werkstoffanalyse.[98] In den Statuten der Photographischen Lehranstalt aus dem Jahr 1905 heißt es:

> „Die Photographische Lehranstalt bezweckt eine Ausbildung ihrer Schülerinnen für alle Zweige der photographischen Praxis, einschließlich auch derjenigen Berufszweige, welche sich der Photographie als Hilfsmittel bedienen.
>
> Der Unterricht erstreckt sich auf die verschiedenen Aufnahme- und Kopierverfahren nebst zugehöriger Retusche, auf spezielle Ausbildung in der Reproduktionsretusche, der sog. ‚Kunstretusche‘, auf Ausbildung in den photomechanischen Verfahren (Chemie, Autotypie und Photogravüre), sowie auf die Vorbereitung zum Berufe einer Röntgenschwester bzw. wissenschaftlich-photographischen Assistentin an Krankenhäusern und wissenschaftlichen Instituten.“[99]

94 Vgl. Cossmann 1916, S. 77.
95 Ebd.
96 Ebd.
97 Vgl. ebd., S. 78.
98 Obschernitzki/Weber-Andreas 1991, S. 12.
99 Statuten der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein Berlin, April 1905.

Die wissenschaftliche Abteilung der Photographischen Lehranstalt nahm eine besondere Rolle während des Ersten Weltkrieges ein. Der 1895 gegründete „Club ehemaliger Schülerinnen“ (später: Club Marie Kundt), in dem sich Schülerinnen nach Ausbildungsabschluss vernetzten, stellte sich in den Dienst des Krieges.[100] In Zusammenarbeit mit dem Zentralkomitee der Deutschen Vereine vom Roten Kreuz organisierte Marie Kundt mithilfe des Clubs der ehemaligen Schülerinnen bereits im August 1914 den Einsatz von über 200 Schülerinnen als Röntgen- und Laboratoriums-Assistentinnen für das Etappen- und Heimgebiet.[101] Die Kriegsarbeit der Photographischen Lehranstalt wurde mehrfach von offizieller Seite anerkannt: Im Jahr 1917 erhielt Carola Lohde, die in diesem Jahr zur stellvertretenden Direktorin ernannt wurde, die Rote-Kreuz-Medaille.[102] Direktorin Marie Kundt wurde ein Jahr später das Verdienstkreuz für Kriegshilfe und die Rote-Kreuz-Medaille zweiter Klasse verliehen.[103]

Aus Bestrebungen des Clubs der ehemaligen Schülerinnen heraus entstand nach dem Krieg ein Zusammenschluss bestehender Organisationen und Verbände, der sich einheitlich für die staatliche Regelung der neuen Berufe einsetzte, die unter dem Begriff der Technischen Assistentin zusammengefasst wurden.[104] Der „Bund der Organisation Technischer Assistentinnen“ (Botawi) unter dem Vorsitz von Marie Kundt wurde 1929 nach 10-jährigem Bestehen in den „Reichsverband der Technischen Assistentinnen“ (Reveta) überführt.

Die Konsolidierung: Das Musterinstitut für Fotografie

Elisabeth Kaselowsky (1836–1918), die 1897 die Leitung des Lette-Vereins übernommen hatte, projektierte den Neubau eines Schulgebäudes. Mit Unterstützung der Kaiserin Friedrich[105] konnte 1900 das Grundstück am Viktoria-Luise-Platz 6 erworben und der Architekt Alfred Messel mit dem Bau beauftragt werden. Mit dem Umzug des Lette-Vereins im Jahr 1902 in die neuen Räume am Viktoria-Luise-Platz 6 verband Schultz-Hencke den Wunsch, eine „den Frauen gewidmete[…] Musteranstalt für Photographie“[106] zu schaffen. Fritz Hansen zeigte sich äußerst angetan von der nun 53 Räume umfassenden Lehranstalt, für deren technische Ausstattung rund 350.000 Mark investiert wurden und deren Vorbildcharakter bisher beispiellos war (Abb. 27).[107]

---

100 Vgl. Kapitel III.3 zu Marie Kundt.
101 Vgl. Cossmann 1916, S. 82.
102 45. Jahresbericht 1917/18, S. 27.
103 46. Jahresbericht 1918/19, S. 26.
104 Vgl. Kundt 1928, S. 18.
105 Kaiserin Friedrich sowie Kronprinzessin Auguste Viktoria förderten die Arbeit der Photographischen Lehranstalt und fotografierten selbst. Vgl. Kapitel III.2 zu Marie Kundt.
106 Schultz-Hencke 1901, S. 18.
107 Fritz Hansen: Zur Ausstellung künstlerischer Photographien beim internationalen Frauenkongress. In: Photographische Chronik, Nr. 57, 10. Juli 1904, S. 369–373, hier S. 369.

„Aus dem Hörsaal, in dem die Vorträge über Photochemie stattfinden, gelangt man durch helle Korridore, die, ebenso wie die Ateliers, auch für Ausstellungszwecke dienen (Fig. 2), in den Vergrösserungsraum, in die mit den neuesten Maschinen und Einrichtungen versehenen Räume für photomechanischen Pressendruck, Aetzung und Reproduktionsretouche, welch' letztere besondere Aufmerksamkeit verdient. Von den Schülerinnen werden hier alle diejenigen Arbeiten ausgeführt, welche nötig sind, um selbst nach ursprünglich völlig unbrauchbaren Originalen die Herstellung guter Clichés zu ermöglichen. Da diese Arbeiten ein gewisses zeichnerisches Können erfordern, so kommt auch dabei den Schülerinnen die Vielseitigkeit des Unterrichtsprogramms sehr zu gute.

An die vorerwähnten Räume schliessen sich an: Die Ateliers für Reproduktion, die Dunkelzimmer für Reproduktion und nassen Prozess, ferner Emulsionsräume, die Elektrizitätszentrale, die Laboratorien, die äusserst praktisch angelegt sind, und das Zimmer der ersten Assistentin. Mit dem Direktorialzimmer, das kunstvoll geschnitzte Eichenmöbel aufweist, ist ein Privatlaboratorium für den Leiter der Anstalt verbunden. Auch ein Mikrophotographie- und Röntgenlaboratorium (Fig. 3) ist vorhanden, in welchem Krankenschwestern Unterricht in der Röntgenphotographie erhalten. In der obersten Etage erregt besonders die Anlage der grossen modern eingerichteten Ateliers (Fig. 4), die an den Enden mit Seitenfenstern versehen sind, um auch Zimmerbeleuchtung zu erzielen, die Aufmerksamkeit. Daran anschliessend gelangt man in die bequem eingerichteten

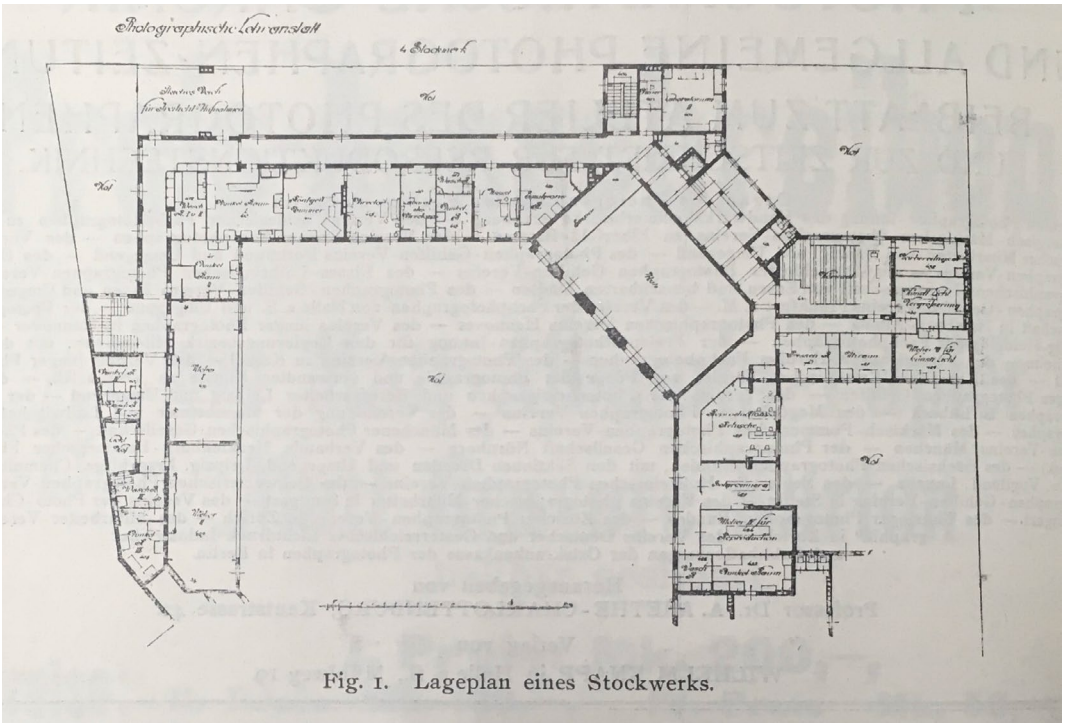


Fig. 1. Lageplan eines Stockwerks.

Abb. 27 Grundriss der Photographischen Lehranstalt, 4. Stock, Lette-Haus am Viktoria-Luise-Platz. In: Hansen 1904

> Dunkelzimmer und Waschräume. Im Dachgeschoss befindet sich ein grosses Kopieratelier sowie die Räume für Gummi- und Platindruck, für den Tonprozess und das Satinieren. Den Abschluss machen Vorratszimmer und Räume für die zweite und dritte Assistentin. Der grosse Zeichensaal (Fig. 5) ist in einer der unteren Etagen gelegen."[108]

Die neuen Räumlichkeiten wurden 1902 von rund 50 Schülerinnen bezogen. Das kontinuierliche Wachstum der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins und die ständige Erweiterung des Lehrangebots um neue fotografische Verfahren bedingten strukturelle und organisatorische Veränderungen. Ab 1905 teilte sich die Lehranstalt in drei Abteilungen auf: I. Abteilung für allgemeine und wissenschaftliche Photographie; II. Abteilung für Reproduktionsretusche; III. Abteilung für photomechanische Verfahren.[109] Marie Kundt oblag die Leitung der Abteilung für allgemeine und wissenschaftliche Photographie. Neben Direktor Dankmar Schultz-Hencke erteilte sie den Unterricht in „photographische Übungen" und lehrte Buchführung.[110] Im Jahr 1908 wurde Marie Kundt zur Stellvertreterin des Direktors ernannt.[111]

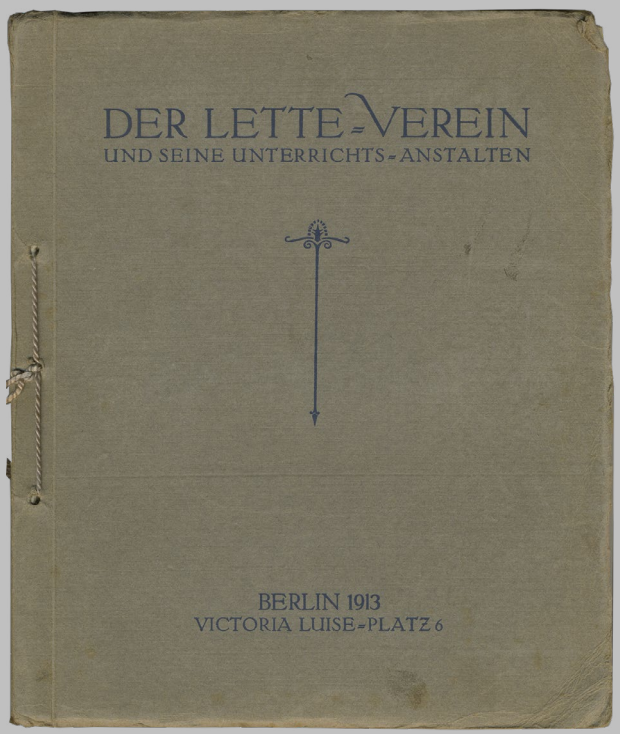
Abb. 29 Werbemarke der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein Berlin, um 1900, ca. 3,8 × 3,8 cm. Archiv der Autorin

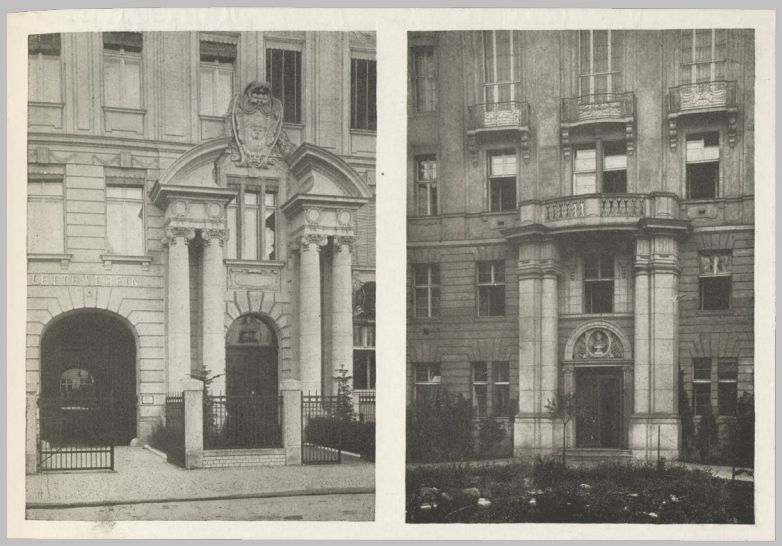
Zur Erinnerung an die Zeit am Lette-Verein erhielten Absolventinnen ab 1913 das handgebundene Erinnerungsbuch „Der Lette-Verein und seine Unterrichtsanstalten" mit zahlreichen Aufnahmen aus dem von Messel gestalteten Haus am Victoria-Luise-Platz 6. Die Aufnahmen und Klischees stammten aus der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins (Abb. 28 a–k).

108 Hansen 1904b, S. 369–372.
109 33. Rechenschaftsbericht 1905/06, S. 16.
110 Statuten und Programme 1907, S. 30 f.
111 In der Sekundärliteratur wird ihre Ernennung zur Stellvertreterin des Direktors auf das Jahr 1910 datiert. Im Rechenschaftsbericht des Jahres 1908 wird sie bereits als „stellvertretende Direktorin" aufgeführt. Vgl. 36. Rechenschaftsbericht 1908/09, S. 8 f.

Abb. 28 a–k Erinnerungsalbum aus dem Lette Verein Berlin, um 1913, Aufnahmen und Klischees ausgeführt in der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins, 20,4 × 24,5 cm. Archiv der Autorin

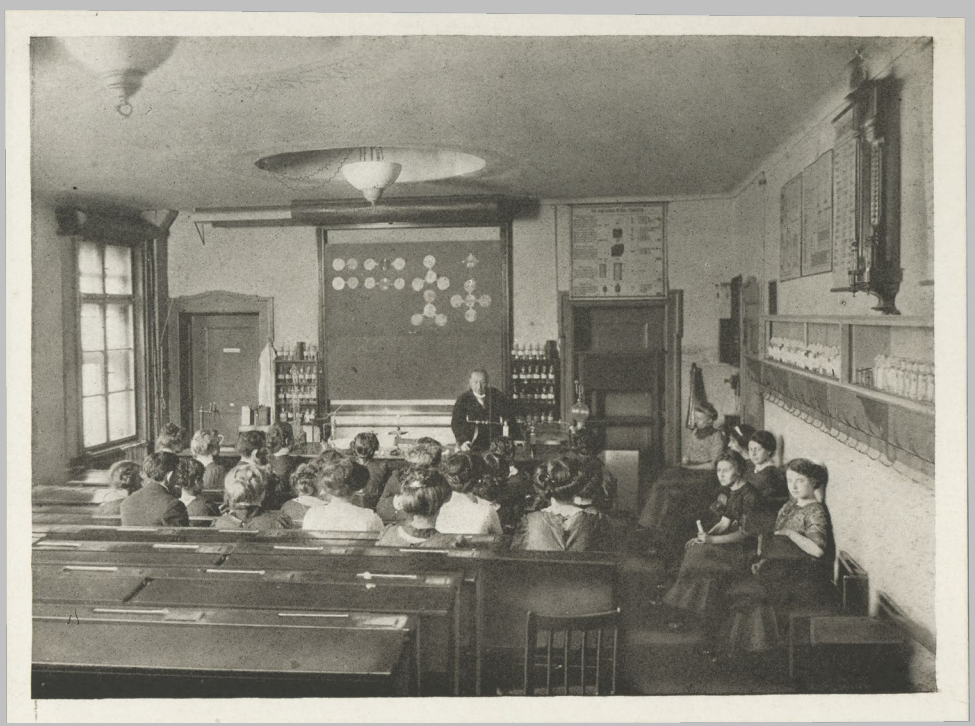
AUS DEM ERINNERUNGSALBUM – DAS LETTE-HAUS





28a–d

Erinnerungsalbum aus dem Lette Verein, 1913 / Portal des Lette-Hauses am Viktoria Luise-Platz 6 / Hauptportal des Schulhauses
Zweiter Durchgang nach dem Schulhof / Hauptansicht des von Alfred Messel erbauten Schulhauses



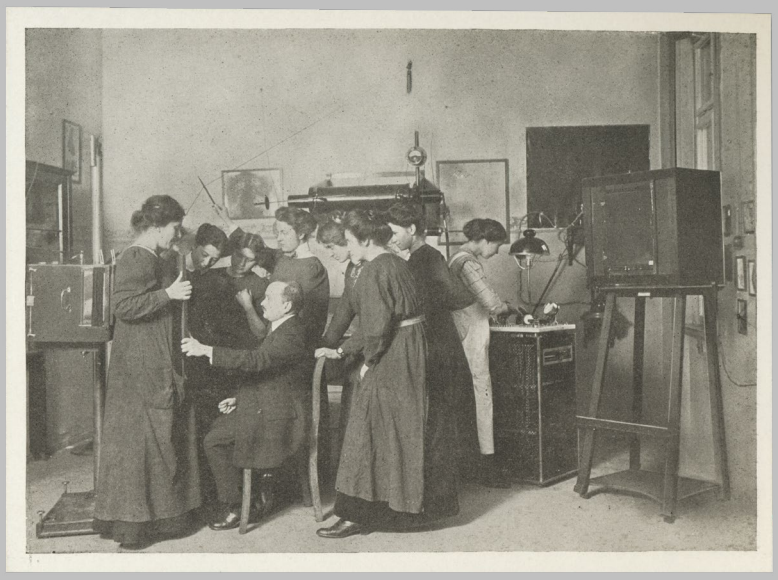
28e–f

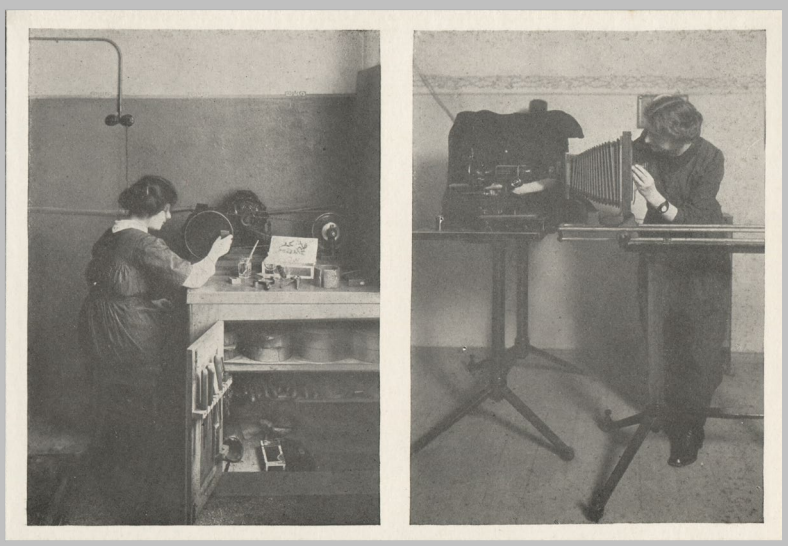
Teilansicht des Haupt-Treppenhauses / Im Hauptgang der Photographischen Lehranstalt
Hörsaal der Photografischen Lehranstalt

AUS DEM ERINNERUNGSALBUM – DIE ATELIERS

28g–h

Die Glasateliers der Photographischen Lehranstalt
Das Heimatelier der Photographischen Lehranstalt





28i–k

Die Ausbildung zur Röntgenassistentin
Die Ausbildung photographisch-wissenschaftlicher Hilfskräfte
Die Ausbildung zur Metallographin

Anerkennung der Leistungen

Wie ausgezeichnet die Leistungen der Photographischen Lehranstalt waren, zeigen die positiven Besprechungen in der Fachliteratur und die zahlreichen Auszeichnungen, die die Lehranstalt für die Ausstellungsbeteiligungen erhielt. Im Jahr 1908 würdigte Dr. Albert Mebes die jährliche Institutsausstellung in einer ausführlichen Besprechung, die das Fachblatt „Der Photograph" im 23. Heft des Jahres veröffentlichte. „Wie immer bot dieselbe [die Ausstellung von Schülerinnen-Arbeiten der photographischen Lehranstalt des Lette-Hauses, N. D.] nur erfreuliche und beste Resultate"[112], beginnt er seine Ausführungen. Als Kenner der Druckverfahren hob er die „tadellosen" Kombinations-Gummidrucke, die „vortrefflich gelungen[en]" Autochrombilder und die „sehr vornehm" wirkenden großen Bromsilberdrucke hervor. Besonders beeindruckt hat ihn eine Reihe von Arbeiten aus der Abteilung für wissenschaftliche Fotografie, die lebensgroße Aufnahmen eines weiblichen Torsos zeigten, „bei dem von außen ausgehend allmählich alle Teile freigelegt, offengelegt resp. wegpräpariert waren". Seine Würdigung der fotografischen Leistungen und seine Achtung gegenüber der Anstaltsleitung schloss er mit Bedauern darüber, dass „dem Mann zu seiner Ausbildung eine gleichwertig ausgestattete Anstalt leider nicht zur Verfügung steht"[113].

> „Der Leiter wie alle Lehrerinnen der Anstalt, an welcher nicht ein kalter Schulton, sondern mehr der einer großen, feinen Familie herrscht, können mit Genugtuung auf das Geleistete zurückblicken, denn der objektive Beschauer wird ihnen gern zugestehen, daß sie alle in jeder Beziehung ihr Bestes getan haben. Wir wissen von so mancher jungen Dame, daß sie alle gern an die in der Lette-Anstalt verlebten Jahre zurückdenken […]."[114]

Eine preußische, fotografisch-technische Mittelschule

„Es ist wohl das erste Mal, daß ein bis dahin lediglich der Ausbildung des weiblichen Geschlechts dienendes Institut sich veranlasst gesehen hat, seine Pforten auch dem männlichen Geschlecht zu öffnen,"[115] hieß es 1910 im Rechenschaftsbericht des Lette-Vereins. Auf Anregung der Königlichen Staatsregierung reiften ab 1909 erste Überlegungen einer Neuorganisation der Photographischen Lehranstalt zu einer „zentralen Photographischen Lehranstalt für Preußen, die Frauen und Männern dienen sollte"[116]. Dieses Vorhaben wurde sowohl von Seiten der Industrie als auch von herausragenden Persönlichkeiten des fotografischen Gewerbes befürwortet und durch großzügige Spenden ermöglicht.[117]

---

112 Albert Mebes: Ausstellung von Schülerinnen-Arbeiten der photographischen Lehranstalt des Lette-Hauses zu Berlin W. 30. In: Der Photograph, Jg. 18, Nr. 28, 1908, S. 89.

113 Ebd.

114 Ebd.

115 38. Rechenschaftsbericht 1910, S. 6.

116 Ebd.

117 Cossmann führt als Spender die „Neue Photographische Gesellschaft, Aktiengesellschaft, Aktiengesellschaft für Anilin-Fabrikation, C. P. Goerz, Schmidt & Haensch, C. H. Ulrich, Emil Busch-Aktiengesellschaft"

Da in den Statuten des Lette-Vereins allerdings festgelegt war, dass seine Aufgabe in der gewerblichen Fortbildung / im Unterricht für das weibliche Geschlecht liegt, durften keine Gelder des Vereins für die Angliederung einer Abteilung für Männer verwendet werden. Die Königliche Staatsregierung entschloss sich, die Kosten für die Aufstockung des Lehrpersonals und den Unterhalt der Anstalt vollumfänglich zu tragen. Großindustrielle des fotografischen Gewerbes förderten das Vorhaben mit einer „Summe von 23 500 Mk. für die erste Einrichtung" und die Städte Groß-Berlins erklärten sich daraufhin bereit, einen „jährlichen Beitrag für den laufenden Etat beizusteuern".[118] Die Großzügigkeit verdeutlicht die Notwendigkeit dieses Unternehmens sowie die Erwartungen, die daran geknüpft waren. Die bereits seit 20 Jahren bestehende Lehranstalt wurde nun auch Männern geöffnet. Mit dieser Neuorganisation erhielt die Lehranstalt den Status einer „Technischen Mittelschule" mit dem Zusatz „Lehr- und Versuchsanstalt für Bildnisphotographie, wissenschaftliche Photographie und photomechanische Verfahren"[119]. Absolvent:innen erhielten nach zweijährigem Besuch der Anstalt die Berechtigung, das Gehilfenexamen vor der Handwerkskammer abzulegen. Das neue Statut und der Lehrplan wurden am 2. Juli 1910 durch Ministerialerlass genehmigt.

Die Anstalt bestand nun aus folgenden Abteilungen: „(1) Abteilung für Bildnis- und technische Photographie; (2) Abteilung für Röntgenographie; (3) Abteilung für Röntgenographie und wissenschaftliche Photographie mit ihren Unterabteilungen: klinische Untersuchungsmethoden, Mikroskopie, histologische Technik, Mikrophotographie mikroskopisches Zeichnen und Bakteriologie; (4) Abteilung für Metallographie; (5) Abteilung für Reproduktionsretusche, sogenannte Maschinen- oder Kunstretusche; (6) Abteilung für photomechanische Verfahren (Illustrationstechnik); (7) Abteilung für bestimmte Verfahren."[120]

1912 war die Anzahl der männlichen Schüler bereits so groß, dass eine räumliche Erweiterung geplant wurde. Die Gesamtzahl der Schüler:innen stieg kontinuierlich, ein Höchststand war 1919 mit 337 Schülerinnen und 33 Schülern erreicht.[121]

Beziehungen zu den Vereinen des Faches, zur Handwerkskammer sowie zur städtischen Fachschule für Photographen

Am 1. April 1896 wurde Dankmar Schultz-Hencke zum Dirigenten der Städtischen Fachschule für Photographen[122] berufen und ab dem Sommersemester 1898 erteilte er dort den Unterricht in Experimentalchemie. Der Chemieunterricht an der Photographischen

sowie den „Kommerzienrat Arthur Schwarz und Kammerherrn Oscar von Westerhagen" auf, Cossmann 1916, S. 79.

118 O.V.: Eine preussische, photographisch-technische Mittelschule. In: Der Photograph, Jg. 20, Nr. 17, 1910, S. 65.

119 Cossmann 1916, S. 79.

120 Ebd.

121 Vgl. Hauff 1928, S. 429.

122 Die Städtische Fachschule für Photographen war eine Art Berufsschule. An dem Unterricht konnten Lehrlinge und Gehilfen teilnehmen; der Unterricht fand montags, dienstags, donnerstags und freitags

Lehranstalt entfiel und die Schülerinnen nahmen am Abendunterricht an der Fachschule teil.[123] Dankmar Schultz-Hencke war sowohl im Vorstand des Photographischen Vereins Berlin als auch im Vorstand der Deutschen Gesellschaft von Freunden der Photographie (später: Deutsche Gesellschaft zur Förderung der Photographie). Marie Kundt, die erste Assistentin und spätere Leiterin der Lehranstalt, war 12 Jahre lang Schriftführerin des Vereins.[124]

Die Fotografie als Handwerk

Im Jahr 1902 richtete die Berliner Handwerkskammer eine „Arbeitsgruppe" von sechs Berliner Fachleuten ein, um einen Entwurf für die Lehrlingsprüfungsordnung im fotografischen Gewerbe aufzustellen; unter den Mitgliedern war Dankmar Schultz-Henke. Der Entwurf sah vor:

> „Die Prüfung hat den Beweis zu liefern, dass der Prüfling als ‚Gehülfe für Alles' ausgebildet ist.
>
> In der Prüfung ist ferner zu berücksichtigen, welcher Specialbeschäftigung der Prüfling sich widmen, d. h., ob er sich z. B. als Operateur, als Retoucheur, als Copirer u. s. w. vorwiegend prüfen lassen will.
>
> Zur Prüfung gehört:
>
> 1. Die Einlieferung eines Gehülfenstückes ;
> 2. Eine Arbeitsprobe vor dem Prüfungsausschusse ;
> 3. Eine damit verbundene mündliche Prüfung.
>
> D a s G e h ü l f e n s t ü c k.
>
> Als Gehülfenstück werden gefordert: Sechs Negative in mindestens Cabinettgrösse; je ein Rohabdruck von diesem Negativen; je eine Copie von den retouchirten Negativen, aufgeklebt und nach Bedarf retouchirt; bei diesen Copien sind mindestens zwei Copirverfahren anzuwenden, von denen eines ein Silberauscopirverfahren sein muss. Eine Vergrösserung nach einer der obrigen Aufnahmen auf mindestens 18 : 24 cm. Ausserdem ist der Nachweis zu führen, dass der Prüfling sich einige Fertigkeiten im Zeichnen angeeignet hat.

---

sowie sonntags in den Abendstunden von 7 ½ bis 9 ½ Uhr statt in den Schulräumen der 10. Realschule Auguststraße 21 statt. Vgl. Dir. Schultz-Hencke: Städtische Fachschule für Photographen in Berlin. In: Der Photograph, Jg. 11, Nr. 15, 1901, S. 58–59.

123 Vgl. Schultz-Hencke, 1901, S. 16.

124 Cossmann 1916, S. 80.

Die Arbeitsprobe.

Die Arbeitsprobe hat in der Gegenwart des Prüfungsausschusses in einem Atelier stattzufinden. Der Prüfling hat hierbei seine Gewandtheit in den allgemein gebräuchlichen Handgriffen des Photographengewerbes nachzuweisen.

Die mündliche Prüfung.

Es soll der Nachweis erbracht werden, dass der Prüfling mit den Grundlagen, auf denen die photographischen Apparate und Prozesse beruhen, vertraut ist. Die Prüfung soll sich ferner auf Fragen aus den folgenden Gebieten erstrecken :

1. Beurteilung und Verwendung der Apparate und Vorrichtungen ;
2. Beurteilung und Verwendung der Materialien ;
3. Art der Ausführung der praktischen Arbeiten, insbesondere Correction von Fehlern."[125]

In der siebten Ausgabe des Fachblattes „Der Photograph" aus dem Jahr 1907 ging Fritz Hansen der Frage nach, welche Entwicklungen sich im Photographengewerbe ergeben haben, nachdem es seit einigen Jahren als dem Handwerk zugehörig gilt, und erinnerte an die lauten Rufe nach gründlicher Ausbildung und qualitativen Standards, die durch die Gehilfen- und Meisterprüfungen angestrebt wurden. Ernüchternd war die auffällig geringe Beteiligung an der Gehilfenprüfung im Fotografenhandwerk. Vom 31. Mai 1905 bis Ende März 1906 wurden im gesamten Bezirk der Berliner Handwerkskammer insgesamt nur zehn Gehilfenprüfungen abgelegt; acht davon erfolgreich, zwei erfolglos.[126] Hansen wertete die schwache Beteiligung als Zeichen dafür, dass sich die „Photographen noch immer nicht mit der Unterordnung unter die Handwerkskammer"[127] angefreundet haben. Ferner führte er das unzureichende theoretische Wissen der Lehrlinge an – wie Berichten der Handwerkskammern zu entnehmen war, bezog sich das auf alle Gewerbe – und hielt dem die „Notwendigkeit einer intensiveren Fachschulausbildung" entgegen, die insbesondere im fotografischen Gewerbe ausgebaut werden müsse.[128]

125 O. V.: Die Lehrlings- und die Meister-Prüfung. In: Der Photograph, Jg. 12, Nr. 29, 1902, S. 114.
126 Fritz Hansen: Von der Gehilfenprüfung im Photographen-Gewerbe. In: Der Photograph, Jg. 17, Nr. 7, 1907, S. 21.
127 Ebd.
128 Ebd.

Neue Gewerbeordnung – Bedeutung für die Fotografie

Am 30. Mai 1908 trat eine weitreichende Änderung der Gewerbeordnung in Kraft, wodurch die bisher wenig beachtete Meisterprüfung „erhöhte Bedeutung“[129] gewann. Nach § 129 stand demgemäß „[i]n Handwerksbetrieben […] die Befugnis zur Anleitung von Lehrlingen nur denjenigen Personen zu, welche das 24. Lebensjahr vollendet und eine Meisterprüfung bestanden haben“[130]. Diese Bestimmung betraf auch das fotografische Gewerbe, was nach Hansen eine besondere Herausforderung darstellte, da „die Mehrzahl der Photographen, die heute Lehrlinge ausbilden, […] weder die Gehilfen- noch die Meisterprüfung durchgemacht“[131] hat. Für die ersten fünf Jahre nach dem Inkrafttreten des Gesetzes gab es Übergangsbestimmungen. Bereits bestehende Lehrverhältnisse konnten fortgeführt werden, wenn der Lehrherr nach den „bis dahin geltenden Bestimmungen“ zur Anleitung von Lehrlingen befugt war; bis zum 1. Oktober 1913 konnte die Meisterprüfung unabhängig von der Gehilfenprüfung abgelegt werden. Die Gewerbeordnung insistiert ebenfalls darauf, dass am Ende der Lehre eine Gesellenprüfung stehen soll. In § 131 c heißt es: „Der Lehrling soll sich nach Ablauf der Lehrzeit der Gesellenprüfung unterziehen. Die Innung und der Lehrherr sollen ihn dazu anhalten.“

Ab 1909 fanden in den Räumen der Photographischen Lehranstalt zweimal jährlich Gehilfenprüfungen und ein vor der Handwerkskammer eingerichteter Meisterkurs statt.[132] Im März 1910 nahmen erstmals drei Schülerinnen der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins an der Gehilfenprüfung teil.[133] Im darauffolgenden Jahr waren es bereits 22 Schülerinnen. Sieben von ihnen erhielten das Prädikat „mit Auszeichnung“, sechs bestanden mit „sehr gut“, acht mit „gut“ und eine mit „genügend“. Im Anschluss an die Prüfungen wurden die Examensarbeiten der Schülerinnen im Photographischen Verein zu Berlin ausgestellt und die Lehranstalt erhielt breite Anerkennung für die „Vorzüglichkeit der Arbeiten“ und Vorbildlichkeit des Unterrichtes.[134]

Der erste von der Berliner Handwerkskammer veranstaltete Meisterkurs für Fotografen fand im September 1910 statt.[135] An dem von Dankmar Schultz-Hencke geleiteten Kurs nahmen Fotografen aus ganz Deutschland teil.[136] Im Herbst 1912 unterzog sich Marie Kundt, stellvertretende Leiterin der Photographischen Lehranstalt, der in Berlin

129 Fritz Hansen: Befähigungsnachweis und Meisterprüfung. In: Der Photograph, Jg. 18, Nr. 76, 1908, S. 808.
130 Ebd.
131 Ebd.
132 37. Rechenschaftsbericht 1909, S. 7.
133 Vgl. o. V. 1910b, S. 107.
134 39. Rechenschaftsbericht 1911, S. 6 f.
135 Da ab Oktober 1913 nur noch Fotograf:innen zur Meisterprüfung zugelassen wurden, die eine Gehilfenprüfung abgelegt hatten. Um den Praktiker:innen ohne abgeschlossene Gehilfenprüfung die Ablegung der Meisterprüfung zu erleichtern, richtete die Photographische Lehranstalt auf Wunsch der Handwerkskammer, Vorbereitungskurse ein, die die Praktiker:innen zur Ablegung der Meisterprüfung befähigen sollte. Vgl. 40. Jahresbericht 1912, S. 16.
136 38. Rechenschaftsbericht 1910, S. 7.

stattfindenden Meisterprüfung des Gewerbes. Sie bestand die Prüfung mit dem Prädikat „mit Auszeichnung".[137] Im folgenden Jahr legten vier Assistentinnen der Lehranstalt ebenfalls die Meisterprüfung ab. Drei bestanden die Prüfung „mit Auszeichnung" und eine mit „gut".[138]

Die enge Verbindung zum fotografischen Prüfungswesen bestand auch dadurch, dass Direktor Schultz-Hencke durch den Oberpräsidenten zum stellvertretenden Vorsitzenden der Meisterprüfungskommission ernannt wurde. Nach seinem Tod im April 1913 übernahm Marie Kundt die Leitung der Photographischen Lehranstalt und wurde in die Prüfungskommission berufen.[139]

> „Die heutige Handwerkergesetzgebung, die vornehmlich auf den gesetzlichen Bestimmungen von 1897 und 1908 beruht, gibt den Frauen die Möglichkeit, die bisherige Willkür und Rechtlosigkeit der Ausbildung durch geordnete und systematische Berufsvorbereitung zu ersetzen. Nach § 11 der R e i c h s g e w e r b e o r d n u n g begründet das Geschlecht in bezug auf die Befugnis zum selbständigen Betrieb eines Gewerbes keinen Unterschied, und die Bestimmungen des sogenannten ‚K l e i n e n B e f ä h i g u n g s w e i s e s' müssen in vollem Umfange auch auf weibliche Personen zur Anwendung gelangen. Die in Betracht kommenden Bestimmungen der Reichsgewerbeordnung (RGO.) sind: § 129 Absatz I: ‚In Handwerksbetrieben steht die Befugnis zur Anleitung von Lehrlingen nur denjenigen Personen zu, welche das 24. Lebensjahr vollendet und eine Meisterprüfung bestanden haben', und § 133 Absatz 3: ‚Zur Meisterprüfung sind in der Regel nur solche Personen zugelassen, welche eine Gesellenprüfung bestanden haben und in dem Gewerbe, für welches sie die Meisterprüfung ablegen wollen, mindestens drei Jahre als Geselle (Gehilfe) tätig gewesen, oder welche nach § 129 Absatz 6 zur Anleitung von Lehrlingen in diesem Gewerbe befugt sind.'"[140]

Mit Erlass des Preußischen Ministers für Handel und Gewerbe vom 18. Juli 1911 wurde erwirkt, dass „alle das Handwerk betreffenden Bestimmungen, insbesondere die über das L e h r l i n g s w e s e n, in gleicher Weise auch auf weibliche Personen Anwendung finden müssen"[141]. Da die Ausbildung von Frauen zuvor nicht gesetzlich geregelt war, erhielten Frauen, die mindestens eine 3-jährige Praxis vorweisen konnten, die Möglichkeit, die Gesellenprüfung nachträglich abzulegen. Um fehlendes technisches Wissen nachzuholen, wurden von den Kammern und Innungen mehrwöchige Vorbereitungskurse zur Gesellen- und Meisterprüfung angeboten.

---

137 Vgl. 40. Jahresbericht 1912, S. 14.
138 Vgl. o. V.: In der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins. In: Der Photograph, Jg. 23, Nr. 59, 1913, S. 235.
139 Vgl. Kapitel III.3 zur Marie Kundt.
140 Levy-Rathenau 1915, S. 33.
141 Ebd., S. 34.

„‚Was die Zulassung der Frauen zu den G e s e l l e n- und M e i s t e r p r ü f u n g e n anlangt, so ist zu berücksichtigen, dass bis vor kurzem die über die Ausbildung und Anleitung der Handwerkerlehrlinge sowie über Ablegung der Gesellen- und Meisterprüfungen bestehenden Vorschriften in bezug auf weibliche Personen meist nicht beachtet worden sind, und dass diese daher vielfach nicht in der Lage sein werden, die für das Handwerk vorgeschriebene Lehrzeit, die Ablegung der Gesellenprüfung oder die vorschriftsmässige Gesellenzeit nachzuweisen. Es würde nicht gerechtfertigt sein, hierfür allein die Frauen verantwortlich zu machen und von ihnen jetzt plötzlich die strenge Erfüllung der für die Zulassung zu den Gesellen- und Meisterprüfungen der Regel nach zu beobachtenden Vorschriften zu verlangen. Vielmehr erscheint es billig, dass sie während einer gewissen Übergangszeit zu den Gesellen- und Meisterprüfungen auch dann zugelassen werden, wenn sie die vorgeschriebene Lehr- und Gesellenzeit oder die Ablegung der Gesellenprüfung nicht nachzuweisen vermögen.‘“[142]

Öffentlichkeitsarbeit und Vernetzung

Ein bedeutender Moment der Öffentlichkeitsarbeit war die regelmäßige Teilnahme an Ausstellungen. Neben den jährlichen Institutsausstellungen beteiligte sich die Photographische Lehranstalt an nationalen und internationalen Ausstellungen, die zur Sichtbarmachung der fotografischen Leistungen wie auch der Berufsausbildung selbst beitrugen.[143] Beispielsweise wurde die Lehranstalt für ihre präsentierte Leistung auf der als „The Saint Louis World's Fair“ bekannten Weltausstellung im US-amerikanischen Bundesstaat Missouri 1904 mit einer Bronzemedaille ausgezeichnet[144] und 1911 beteiligte sie sich an einer Wanderausstellung in Amerika, die den „dortigen Photographen ein Bild deutscher Leistungsfähigkeit“[145] geben sollte. Im Jahr 1909 beschickte die Lehranstalt die Internationale Photographische Ausstellung in Dresden mit Aufnahmen, für die sie in fotografischen Fachblättern Lob erhielt.[146] Auch auf der Allgemeinen Deutschen Photographischen Ausstellung 1912 in Heidelberg wurde sie für ihre Leistungen mehrfach ausgezeichnet[147] und zu den ausgestellten Examensarbeiten im Photographischen Verein zu Berlin im selben Jahr ließ die Leitung des Lette-Vereins im Rechenschaftsbericht festhalten, dass „wir wohl ohne Überhebung sagen können, daß die aus der Photographischen Lehranstalt stammenden Arbeiten weitaus die besten waren“[148]. Wie bereits im Kapitel II.1 dargelegt, war die Photographische Lehranstalt in Person von Marie Kundt maßgeblich an den beiden Ausstellungen – „Die Frau in Haus und Beruf“

142 Erlass des Preußischen Ministers für Handel und Gewerbe am 18. Juli 1911. Zitiert nach Levy-Rathenau 1915, S. 34.
143 Vgl. Kapitel II.1 Die exponierte Fotografin.
144 Vgl. 33. Rechenschaftsbericht 1905, S. 16.
145 38. Rechenschaftsbericht 1911, S. 7.
146 Vgl. 37. Rechenschaftsbericht 1909, S. 6.
147 Vgl. ebd.
148 Jahresbericht 1912, S. 14.

Abb. 30 Besuch der Kronprinzessin im Lette-Verein am 30. April 1914, Fotopostkarte, rückseitig beschrieben und gelaufen, 13,5 × 8,8 cm. Archiv der Autorin

1912 in Berlin und „Das Haus der Frau" im Rahmen der Bugra 1914 in Leipzig – beteiligt und verantwortete die Sektionen der Fotografin.

Auch im Kunstkontext erhielten Aufnahmen aus dem Lette-Verein Aufmerksamkeit. Beispielsweise wählte Hans Windisch als Anschauungsmaterial für seine im Kunstblatt 1928 veröffentlichte Abhandlung über die Fotografie als künstlerisches Medium unter anderem die Röntgenaufnahme einer Scholle aus der Lehranstalt am Lette-Verein.[149] Und auch in der 1929 erschienenen Publikation „foto-auge" von Franz Roh und Jan Tschichold ist die Röntgenaufnahme einer Handtasche aus der fotochemischen Abteilung des Lette-Vereins abgedruckt.[150]

Die Leitung des Lette-Vereins sowie die Leitung ihrer Photographischen Lehranstalt pflegten ein regionales, aber auch nationales und internationales Netzwerk und waren auf ihre Außenwirkung bedacht (Abb. 30). Der eigenen Geschichte sowie der eigenen Wirkung wurde beispielsweise durch Jubiläumsschriften und Jubiläumsfeiern gedacht, zu denen Wegbereiter:innen und Förderer:innen eingeladen wurden. Zum 25-jährigen Bestehen der Photographischen Lehranstalt im Oktober 1915 ließen unter anderem ihre Majestät die Kaiserin und das Handelsministerium in Person des Ministerialdirektors

149 Hans Windisch: Photographie: ein künstlerisches Medium. In: Das Kunstblatt, Jg. 12, 1928, S. 65–75.
150 Roh/Tschichold 1929, Abb. 21.

Dönhoff ihre Glückwünsche überbringen. Weitere Förderer, wie der Club der ehemaligen Schülerinnen, die Firma C. P. Goerz, die Optische Anstalt Berlin-Friedenau und zwei anonyme Mäzene ermöglichten durch Spenden vier Freistellen.[151]

Der Lette-Verein nach 1932

> „Die Toleranz und Liberalität des Lette-Vereins hatte ihn in ganz besonderem Maße im jüdischen Bürgertum Berlins verankert. Aus ihm kamen immer wieder seine Mitglieder und Gönner. Die Töchter dieser Unternehmer und Gelehrten besuchten den Lette-Verein als Schülerinnen. Nach der ‚Machtergreifung' galt diese Tatsache als Schande."[152]

Laut Obschernitzki wurde der Lette-Verein nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten als „Judenschule" diffamiert. Die Fotografin Ruth Jacobi, die Anfang der 1920er Jahre Schülerin an der Photographischen Lehranstalt war, schrieb in ihren Erinnerungen von Hakenkreuzen und einer „antisemitische[n]" Atmosphäre am Lette-Haus.[153]

> „In diesem reputablen Institut ging etwas nicht mit rechten Dingen zu. Einige Instrukteure und eine Anzahl der Studenten trugen große Hakenkreuze auf ihrer Brust. […] Im Lettehaus war ihr Ziel, ihre reaktionäre Politik zu propagieren und die demokratischen, sozialistischen und jüdischen Studenten aus der Lehranstalt zu verjagen."[154]

Die Zustände wurden in der Lehranstalt besprochen, aber es gab keine Möglichkeit, die „Hakenkreuzler" herauszuwerfen, wie sich Jacobi erinnert. Zahlreiche jüdische Schüler:innen verließen die Schule, Jacobi musste auf Drängen ihrer Eltern bleiben.[155]

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten setzten umfassende personelle und strukturelle Veränderungen am Lette-Verein ein.[156] Direktorin Lilly Hauff wurde entlassen und die Position zunächst mit Marie Lindemann besetzt. Die Gesamtleitung wurde dem Berliner Schulrat und NSDAP-Mitglied Hans Meinshausen übertragen. Die bereits im Herbst 1933 wirksame Satzungsänderung sah eine generelle Öffnung der Unterrichtsanstalt für Männer vor, zugleich wurden laut § 3 Personen nicht arischer Abstammung von der Mitgliedschaft ausgeschlossen. Bereits 1936 hatte sich die Zahl

151 Vgl. 43. Rechenschaftsbericht 1915, S. 18.

152 Doris Obschernitzki zitiert nach Katharina Hausel: Die fotografische Ausbildung am Lette-Verein. Ein Rückblick. In: Sozialfiguren der Gegenwart – 125 Jahre fotografische Ausbildung am Lette-Verein Berlin. Ausst.Kat. Lette-Verein Berlin. Berlin 2016, S. 36–49, hier S. 43.

153 Ruth Jacobi: Aufzeichnungen [um 1970]. In: Ruth Jacobi. Fotografien. Ausst.Kat. Jüdisches Museum Berlin, hg. von Aubrey Pomerance. Berlin 2008, S. 17–57, hier S. 35.

154 Ebd., 34 f.

155 Vgl. Kapitel III.4 zu den Fotografinnen Lotte und Ruth Jacobi.

156 Die Geschichte des Lette-Vereins während des Nationalsozialismus ist nach Katharina Hausel und Frank Schumacher nicht ausreichend erforscht vgl. Katharina Hausel / Frank Schumacher: „Die dunkle Kammer". 120 Jahre Photographische Lehranstalt am Berliner Lette-Verein. In: Rundbrief Fotografie, Jg. 18, Heft 4, 2011, S. 4–8, hier S. 6.

der Schüler:innen halbiert. Obschernitzki merkt in ihrer Institutionsgeschichte an, dass der „so auf Außenwirksamkeit bedacht[e]“ Lette-Verein, sich aus der Öffentlichkeit zurückzog und nahezu „stumm“ wurde.[157] Im Jahr 1940 wurde die Photographische Lehranstalt im Rahmen der nationalsozialistischen Gleichschaltung in „Technische Berufsfachschule“ umbenannt.

Das Schulgebäude wurde am 23. November 1943 durch Bombardierungen weitgehend zerstört; damit sind auch das Archiv der Absolvent:innen sowie zahlreiche Schulakten verloren gegangen.[158] In den folgenden Jahren kam es immer wieder zu Umstrukturierungen. Nach Beendigung des Krieges wurden im Rahmen der Entnazifizierung jene Lehrer:innen entlassen, denen zuvor der Eintritt in die NSDAP nahegelegt wurde, um die Schule formal zu schützen.[159] Im Jahr 1945 übernahm Anna Köppen die Leitung der Technischen Berufsfachschule, deren Unterricht am 1. Juni 1945 wieder aufgenommen wurde. Aufgrund der Zerstörung des Schulgebäudes fand der Unterricht vorwiegend in umliegenden Cafés statt.[160] Das Lette-Haus konnte 1951 wieder bezogen werden. Eine Satzungsänderung 1952 änderte den Status des Lette-Vereins von einer öffentlichen zu einer privaten Schule.[161] Im Jahr 1962 wurde die Ausbildung in der Fotografie aufgeteilt: Die künstlerische Fachfotografie wurde Teil der Gewerblichen Berufsfachschule für Foto-, Grafik- und Modedesign, die technischen Bereiche der Fotografie wurden der Technischen Berufsfachschule angegliedert. Der Lette-Verein wurde 1964 zu einer Stiftung öffentlichen Rechts, die Schulen blieben aber Privatschulen. Im Zuge der Bildungsreform wurde die gewerbliche Berufsfachschule 1975 in „Berufsfachschule für Foto-, Grafik- und Modedesign“ umbenannt. Mit der Einführung der Bezeichnung „Fotodesign“ wurde der Unterricht 1994 von der Bindung an die Handelskammer gelöst und von zwei auf drei Jahre erweitert; Absolvent:innen tragen die Bezeichnung „Staatlich geprüfte:r Fotodesigner:in“. Die Berufsfachschule für Foto-, Grafik- und Mediendesign wurde 2003 in Berufsfachschule für Design umbenannt.

Viele der heute bekannten Fotografinnen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren Absolventinnen der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein Berlin, wie beispielsweise Else Neuländer, Ruth Jacobi, Eva Kemlein, Liselotte Purper, Käthe Augenstein, Hedda Walther, Elsbeth Heddenhausen und Erna Lendvai-Dircksen.

157 Obschernitzki 1987, S. 182.
158 Ebd., S. 178.
159 Vgl. Obschernitzki/Weber-Andreas 1991, S. 9.
160 Vgl. Hausel 1916, S. 42.
161 Zur Geschichte der Photographischen Lehranstalt und ihren Umbenennungen nach 1940 vgl. Hausel 2016, insbesondere S. 38–42.

Die Bedeutung der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein Berlin für die Professionalisierung der Fotografie

> „Es ist nicht von der Hand zu weisen, daß an dieser Verschiebung im Photographengewerbe zugunsten der Frau der Einfluß der Schulen mitgewirkt hat. Trat doch die weibliche Kraft von vornherein auf Grund erlernter theoretischer Kenntnisse und geübter Handfertigkeit in den Beruf, während der aus der Meisterlehre hervorgegangene ‚gelernte' Photograph nur den zahlenmäßig kleineren Teil der großen Menge der männlichen Fachphotographen ausmacht."[162]

Marie Kundt sah in der schulischen Fachausbildung im fotografischen Metier einen markanten Qualifikationsvorsprung zugunsten der Fotografin. Der Erfolg der Photographischen Lehranstalt ist auf den regen Austausch der Lehranstaltsleitung mit herausragenden Persönlichkeiten aus Forschung und Praxis zurückzuführen. Der Lehrplan erfuhr eine kontinuierliche Weiterentwicklung, wodurch der Lette-Verein Einfluss auf die Praxis ausüben konnte sowie zur Entwicklung neuer fotografischer Techniken und Berufszweige beitrug. Die Lehranstaltsleitung pflegte zudem eine enge Bindung zum fotografischen Prüfungswesen und zur Berliner Handwerkskammer.

Die Debatte um die Reglementierung der fotografischen Ausbildung begann bereits Mitte des 19. Jahrhunderts. Hermann Wilhelm Vogel empfahl 1871 die Einrichtung einer „photographische[n] Akademie", die seiner Meinung nach, „ein mächtiger Hebel […] für die fernere Entwicklung der Photographie" sein würde.[163] Noch 1899 stufte Georg Heinrich Emmerich die Ausbildungssituation von Berufsfotografen als prekär ein und forderte die Gründung einer fotografischen Lehranstalt in München.[164] Die am 15. Oktober 1900 eröffnete „Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie", deren Gründungsdirektor Emmerich wurde, war zunächst Männern vorbehalten, Frauen wurden erst ab 1905 zugelassen.[165] Die Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie in München zielte auf technische und künstlerische Ausbildung in der Fotografie, hingegen fokussierte die Photographische Lehranstalt am Lette-Verein die technische Seite der fotografischen Ausbildung.[166] Beide Fachschulen gaben wichtige Impulse für die Professionalisierung des Metiers. Im Fall der Berliner Lehranstalt erfolgte dies zunächst über die Ausarbeitung und Erprobung eines Lehrplans, der Schülerinnen für die Berufsfotografie qualifizierte. Parallel zur Erprobung und kontinuierlichen Anpassung wurde die Fotografie als Handwerk eingestuft, wodurch sich eine Orientierung an der Ausbildungsstruktur anderer Handwerke ergab. Die Lehranstaltsleitung wurde von der

162 Kundt 1930, S. 221.
163 Hermann Wilhelm Vogel: Photographisch Notizen, 1871, S. 138. Zitiert nach Hoerner 1989, S. 100.
164 Georg Heinrich Emmerich: Photographische Lehranstalten. In: Allgemeine Photographenzeitung, Jg. 6, Nr. 9, 31. 5. 1899, S. 88–90.
165 Vgl. Lehrjahre • Lichtjahre. Die Münchner Fotoschule 1900–2000. Ausst.Kat. Münchner Stadtmuseum, hg. von Ulrich Pohlmann und Rudolf Scheutle. München 2000.
166 Vgl. Foth 1985, S. 164.

Berliner Handwerkskammer zur Ausarbeitung der Prüfungsordnung des fotografischen Gewerbes hinzugezogen und die Gesellen- und Meisterprüfungen wurden in den Räumen des Lette-Vereins durchgeführt.

Neben den beiden Fachschulen in Berlin und München etablierten sich private Fotoschulen, wie beispielsweise die 1903 von dem Chemiker Erwin Quedenfeldt in Düsseldorf gegründete „Rheinische Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie".[167] Ab Ende der 1920er Jahre wurde die Fotografie als Fach an der Reimann-Schule in Berlin und um 1930 an der Itten-Schule in Berlin[168] eingeführt, ebenso an verschiedenen Kunstgewerbeschulen: 1926 an der Folkwang Schule für Gestaltung in Essen in Form der von Max Burchartz geleiteten Fachklasse für Werbegrafik und Fotografie[169]; 1927 an der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle[170] unter der Leitung von Hans Finsler; 1928 an der Städtischen Kunstgewerbeschule in Frankfurt am Main[171], hier als Teil der Klasse für Werbegrafik und Typografie von Willi Baumeister; 1929 am Bauhaus Dessau[172] unter der Leitung von Walter Peterhans sowie an der Schule für angewandte Kunst und Handwerk in Weimar unter der Leitung von Walter Hegel. An den Kunst(gewerbe)schulen war der fotografische Unterricht meist den Abteilungen zur Werbegrafik angegliedert und experimenteller ausgerichtet als an den Fachschulen.[173]

167 Vgl. Ursula Peters: Großstadtfieber und Innerlichkeit. Photographien aus Düsseldorf 1900–1914. In: Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914. Ausst.Kat. Kölnischer Kunstverein [Verbundprojekt Der westdeutsche Impuls 1900–1914 Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet] Köln 1984. S. 192–215.

168 Vgl. Eva Streit: Die Itten-Schule Berlin. Geschichte und Dokumente einer privaten Kunstschule neben dem Bauhaus. Dissertation Regensburg. [ZOOM. Perspektiven der Moderne, Bd. 1] Berlin 2015.

169 Ute Eskildsen: Fotografische Ausbildung in Essen vor 1959. In: Otto Steinert und Schüler. Fotografie und Ausbildung 1948 bis 1978. Ausst.Kat. Museum Folkwang, Essen. Essen 1990, S. 169–175.

170 Vgl. Baumann 1984, S. 39.

171 Vgl. Rolf Bothe: Die Frankfurter Kunstschule 1923–1933. In: Hans M. Wingler (Hg.): Kunstschulreform 1900–1933. Berlin 1977, S. 144–183, sowie Kapitel III.3 zur Martha Hoepffner.

172 Vgl. Fotografie am Bauhaus. Ausst.Kat. Bauhaus-Archiv Berlin, Palais de Tokyo Paris, hg. von Jeannie Fiedler. Berlin 1990.

173 Vgl. Susanne Baumann: Der Weg über die Schulen. In: Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik. Ausst.Kat. Folkwang Museum Essen, Fundació „la Caixa" Barcelona, The Jewish Museum New York, hg. von Ute Eskildsen. Düsseldorf 1994, S. 34–40.

Abb. 31
Marjorie Bell: Selbstporträt mit einer Freundin im Spiegel (Ausschnitt), um 1912, aus einem Fotoalbum von Charlotte Boelen-Matthes, Silbergelatineabzug, 7,6 × 10,0 cm. Inv. Nr. RP-F-2008-14 © Amsterdam, Rijksmuseum

3 Die ‚Frauenfrage' der Fotografie

> „Da nun selbst die größten Gegner jeder Art von Frauen-Emanzipation bis jetzt kaum gewagt haben, die Berechtigung der Frauen: sich mit künstlerischen Leistungen zu beschäftigen, bestreiten zu wollen, so steht es wohl ohne Weiteres fest, daß auch die Photographie ein geeignetes Feld für sie sein kann. Außerdem aber muß jeder Unbefangene zugeben, daß die Photographie eine außerordentliche Menge von sauberen, genauen und sorgsamen Geduldsarbeiten verlangt, und daß sie folglich, ganz abgesehen von der durchaus notwendigen, künstlerischen Begabung und Bildung, die Jedermann, der sich mit Photographie befaßt, haben sollte, recht eigentlich für die Fähigkeit gebildeter Frauen geschaffen zu sein scheint."[1]

Julie Engell-Günthers Artikel „Die Photographie als Erwerbszweig für Frauen" erschien 1870 im „Frauen-Anwalt", dem Organ des Verbandes deutscher Frauenbildungs- und Erwerbsvereine. Nach eigenen Angaben war die aktive Frauenrechtlerin und Schriftstellerin[2] zum Zeitpunkt der Veröffentlichung ihrer Empfehlung fast zehn Jahre im fotografischen Metier tätig. Kenntnisreich führte sie aktuelle fotografische Entwicklungen auf und sah in der zunehmenden Ausdifferenzierung des Vervielfältigungsprozesses in den Fotolaboren ein sich erweiterndes Arbeitsfeld für Frauen.[3]

Der Beruf der Fotografin wurde seit Ende des 19. Jahrhunderts in den gängigen Handbüchern zur Berufswahl der Frau empfohlen.[4] Eliza Ichenhaeuser konstatierte

---

1 Julie Engell-Günther: Die Photographie als Erwerbszweig für Frauen. In: Der Frauen-Anwalt, Jg. 1, Heft 8, 1870, S. 273–275, hier S. 274.

2 In ihrer schriftstellerischen und journalistischen Tätigkeit setze sich Julie Engell-Günther hauptsächlich mit sozialpolitischen Themen auseinander. Für die seit 1872 in Milwaukee erscheinende deutsch-sprachige Zeitung „Freidenker" verfasste sie zwischen 1889 und 1903 insgesamt 323 Beiträge. Vgl. Eva Görtz / Eva Schöck-Quinteros: Frauenbewegte Freidenkerinnen im Dialog zwischen alter und neuer Welt. Der Freidenker / Milwaukee als Ort transatlantischer Kommunikation. In: Eva Schöck-Quinteros / Anja Schüler / Annika Wilmers / Kerstin Wolff (Hg.): Politische Netzwerkerinnen: Internationale Zusammenarbeit von Frauen 1830–1960. [Schriften des Hedwig Hintze-Instituts Bremen, Bd. 10] Berlin 2007, S. 103–127, hier S. 110–114.

3 Vgl. Engell-Günther 1870, S. 275.

4 In einem unter Pseudonym erschienenem Text zum Thema weist der Verfasser darauf hin, dass er entsprechende Empfehlungen bereits in Ratgebern zu „Was sollen unsere Töchter werden" aus den 1880er-Jahren

in ihrem 1897 erschienenen „Praktischen Ratgeber für erwerbsuchende Frauen", dass der Eintritt der Frau in das Gebiet der Fotografie „so ausgezeichnet ausgefallen ist, daß Anstalten, die den Zweck haben, die Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechts zu erweitern, wie der Letteverein in Berlin und der Frauenbildungsverein in Breslau, sich veranlasst gesehen haben, eine photographische Lehranstalt in ihr Programm aufzunehmen".[5] Die Journalistin beschäftigte sich intensiv mit der sogenannten Frauenfrage und monierte die Rückständigkeit Deutschlands im internationalen Vergleich bezüglich der Durchführung praktischer Maßnahmen zur Verbesserung der Frauenerwerbsarbeit.[6]

Um 1900 befassten sich zahlreiche Gelehrte, Verbandsvorstände sowie Akteurinnen der Frauenbewegungen[7] mit der Berufstätigkeit der Frau. In einer Vielzahl an Streitschriften, komplexen Abhandlungen und umfassenden Publikationen wurde das Für und Wider der Frauenerwerbsarbeit erschöpfend dargelegt. Die einen betonten die ökonomische Notwendigkeit und forderten das Recht auf Erwerbstätigkeit für die Frau. Andere verurteilten diese Entwicklung zutiefst und sahen darin den ‚natürlichen Beruf' der Frau als Gattin und Mutter gefährdet. Wieder andere verstanden die Unabwendbarkeit, wollten aber die Frauenarbeit auf bestimmte Gewerbe und Tätigkeitsfelder beschränken.

Den Akteurinnen der bürgerlichen Frauenbewegungen ging es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts um die Förderung von Bildungs- und Erwerbsmöglichkeiten für Mädchen und Frauen.[8] Sie forderten das Erschließen und Institutionalisieren systematischer Berufsausbildungen für das weibliche Geschlecht, da sie in dem Recht auf Erwerb und in der beruflichen Qualifizierung die Kernpunkte für die Verbesserung der sozialen und gesellschaftlichen Position der Frau sahen. Die zahlreichen Handbücher und Ratgeber für die Ausbildungs- und Berufsmöglichkeiten der Frau belegen eine Konzentration auf weiblich konnotierte Gewerbe. Wie Eliza Ichenhaeuser empfahlen

---

gefunden habe. Vgl. CORIOLAN: Frauenfrage und photographischer Beruf. Ein geschichtlicher Abriss. In: Photographische Kunst, Jg. 5, 1906/7, S. 381–386, hier S. 385.

5 Eliza Ichenhaeuser: Erwerbsmöglichkeiten für Frauen. Praktischer Ratgeber für erwerbssuchende Frauen in allen Angelegenheiten der Vorbildung, der Anstellung und der sozialen Selbstständigkeit. Berlin 1897, S. 122.

6 Vgl. Eliza Ichenhaeuser: Der gegenwärtige Stand der Frauenfrage in allen Culturstaaten. Leipzig 1894, Vorwort, unpaginiert.

7 Die historische Frauenforschung, die Sozial- und Bildungsgeschichte haben zur Genüge die Diversität frauenbewegter Gruppierungen/Strömungen herausgearbeitet und Christiane Eifert plädierte dafür, den Singular „Frauenbewegung" zu streichen. Vgl. Christiane Eifert: Der zählebige Topos „feindliche Schwestern". Bürgerliche und proletarische Frauenbewegung von der Jahrhundertwende bis zur Revolution von 1918/19. In: Bernd Mütter / Uwe Uffelmann (Hg.): Emotionen und historisches Lernen. [Studien zur internationalen Schulbuchforschung, Bd. 76] Frankfurt/Main 1992, S. 324.

8 Zur Geschichte der bürgerlichen Frauenbewegungen vgl. Tanja-Carina Riedel: Gleiches Recht für Mann und Frau. Die bürgerliche Frauenbewegung und die Entstehung des BGB. [Rechtsgeschichte und Geschlechterforschung, Bd. 9]. Dissertation Hamburg. Köln, Weimar, Wien 2008. Für einen umfangreichen Überblick zur Alltagsgeschichte von Frauen und zu den Frauenbewegungen im 20. Jahrhundert vgl. Friedrun Bastkowski / Christa Lindner / Ulrike Prokop (Hg.): Frauenalltag und Frauenbewegung im 20. Jahrhundert. Materialsammlung zu der Abteilung 20. Jahrhundert im Historischen Museum Frankfurt. Frankfurt/Main 1980.

auch andere Autorinnen von Berufsratgebern die Profession der Fotografin.[9] Es stellt sich die Frage, was die Fotografie zu einem für Frauen geeigneten Beruf machte und warum sich um 1900 junge Frauen für eine fotografische Ausbildung entschieden.

In den zeitgenössischen fotografischen Periodika wurde ebenfalls die Frauenfrage in der Fotografie diskutiert. Im Gegensatz zu anderen Berufsfeldern wurde die Befähigung der Frau zur Fotografie nicht in Frage gestellt, im Gegenteil, die Fotografie galt „wie kaum ein anderer Erwerbszweig für die weibliche Arbeit geeignet"[10]. Begründet wurde diese ‚natürliche' Befähigung durch die angeblich ‚typisch weiblichen' Eigenschaften wie Geduld, Genauigkeit und geschickte Hände. Die Berliner Fotografin Hanni Schwarz empfahl ihren Geschlechtsgenossinnen eine Spezialisierung im Bereich der Kinder- und Porträtfotografie, da diese Einfühlungsvermögen und Besonnenheit verlangt, zwei Eigenschaften, die ihrer Meinung nach dem ‚weiblichen Wesen' entsprachen.[11] Julie Engell-Günther berief sich in ihrer Empfehlung auf die gesellschaftlich anerkannten Fertigkeiten gebildeter Frauen, die besonders für die in der Fotografie notwendigen „sauberen, genauen und sorgsamen Geduldsarbeiten" geeignet seien.[12]

Auch andere in der Fotografie tätige Frauen empfahlen ihr Metier für die Erwerbstätigkeit der Frau. Im Folgenden werden Artikel, die sich mit der Fotografie als Frauenberuf beschäftigen, vorgestellt und analysiert. Neben dem eingangs zitierten Beitrag von Julie Engell-Günther über „Die Photographie als Erwerbszweig für Frauen" (1870) werden folgende Artikel untersucht: Anita Augspurg: Die Photographie als Lebensberuf für Frauen (1889); Hanni Schwarz: Photographie als Frauenberuf (1905); Marie Kundt: Die Frau in der Photographie (1905); Marie Kundt: Die Photographie gehört der Frau? (1930); Carola Lohde: Die Frau in der Photographie (1930) und Lotte König: Die Frau als Photographin (1931) (Abb. 32–38).

Die über einen Zeitraum von sechs Jahrzehnten publizierten Beiträge wurden in Fotofachzeitungen und frauenbewegten Fachblättern veröffentlicht. Sie richteten sich sowohl an ein fotografisches Fachpublikum wie an eine frauen(bildungs)politische Leser:innenschaft. In der Analyse der Texte geht es um folgende Fragen: Wie definieren die Autorinnen den fotografischen Beruf und worin liegt für sie die besondere Eignung der Frau für dieses Metier begründet? Welche Argumentationslinien werden in den Texten verfolgt und worin gleichen oder unterscheiden sie sich? Und: Was wird von den Texten ausgesagt über die eigenen Beweggründe der Autorinnen zu ihrer Berufswahl und über die Zufriedenheit mit der Berufstätigkeit?

---

9 Josephine Levy-Rathenau: Die deutsche Frau im Beruf. Berlin 1915, S. 43–45; Hilde Jende-Radomski: Frauenberufe, Bd. 5, Dessau 1926, S. 32–33. Selbst im Nationalsozialismus empfahl Dr. Suse Harms den Beruf der Fotografin als einen Beruf, der „dem Wesen der Frau besonders gemäß" ist. Vgl. Suse Harms: Die deutschen Frauenberufe. Berlin 1939, S. 6 und S. 56.

10 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.

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

12 Engell-Günther 1870, S. 274.

DIE FRAUENFRAGE DER FOTOGRAFIE

verständliches hingenommen wurde; auch diejenigen Frauen, welche sich sorgfältig von allen Modeextravaganzen fern zu halten wußten, sprechen es als ihre innerste Ueberzeugung aus, daß man die Mode nicht ganz ignoriren dürfe, um nicht aufzufallen. Bei einer vollständigen Modeanarchie könnte aber nur das absolut Häßliche, Schlechte und Unzweckmäßige auffallen, während das Schöne und Gute aller Zeiten und Länder gleichzeitig Anklang fände. Und welch ein Gewinnst an Zeit, Kraft und Mitteln, wenn dadurch für jeden Einzelnen seine Mode an Stabilität gewönne! Wenn heut die Mode statt des weiten Aermels einen engen vorschreibt oder umgekehrt, so setzen sich sogleich Millionen Hände in Bewegung, um vielleicht nur eine Verschlechterung der bisher beliebten Kleidungsstücke vorzunehmen, während Hunderttausende in elenden Lumpen herumlaufen, denen diese vergeudete Thätigkeit ordentliche Kleidung hätte verschaffen können. Warum sollte es denn dem Einzelnen nicht möglich sein, für sich eine besondere Tracht ausfindig zu machen, welche ihm nach jeder Richtung zusagt und der er dann für's Leben treu bleibt, obgleich sie ein Unicum ist und keine weiteren Nachahmer findet?

Aber freilich zu einer derartigen Entschiedenheit gehört schon eine ziemlich bedeutende Kraft der Initiative und Charakterfestigkeit, Eigenschaften, an denen unsere ganze Zeit keinen Ueberfluß hat, die auf dem Gebiete der Mode bisher grundsätzlich verpönt waren. Um die Modeanarchie nicht zur Vernachlässigung und Entstellung des Aeußeren ausarten zu lassen, bedürfte es weiter einer ganz anders nachdrücklichen und erfolgreichen Pflege und Entwickelung des Schönheitssinnes, als sie bisher beim weiblichen Geschlechte vorgewaltet hat. — Wir sehen, die Modefrage berührt die Frauenfrage in ihren innersten Prinzipien. Frankreich hat in diesem Kriege so Vieles thun müssen, was es nicht wollte; vielleicht fördert es auch unwillkürlich unsere Interessen nach dieser Richtung hin.

Die Photographie als Erwerbszweig für Frauen.

Von Zulie Engell-Günther.

Wenn ich mir einiges Urtheil über die in der Ueberschrift angedeutete Frage zutraue, so fühle ich mich dabei auf eine, beinahe zehnjährige Erfahrung. Ich hatte Gelegenheit genug, die Sache nach allen Richtungen hin kennen zu lernen, da ich sie nicht allein praktisch mit betrieben, sondern auch in allen Zweigen ihrer Wichtigkeit und Wirksamkeit aus wahrer Neigung studirt habe. Jedenfalls wird es aber schwer sein, in wenigen Worten ein erschöpfendes Bild von diesem Gegenstande zu entwerfen. Ich muß mich also begnügen, die Hauptpunkte, deren Beachtung nothwendig sein dürfte, kurz anzugeben.

Die Photographie als Kunst ist eben so sehr der höchsten Achtung und Liebe werth, wie jede andere, und dies vielleicht noch um so mehr, weil sie nicht allein dem ästhetischen Gefühl, und

Es giebt sogar Fälle, in denen die Frau den Mann von einem Eintreten für die Frauenbildung direkt zurückhält."

An dieser Stelle sei und gestattet, auf einen in der Frauenbewegung wenig beachteten Punkt hinzuweisen. Wir unterschreiben finden in dem Umstande, daß der deutsche Mann im allgemeinen sich nicht über die Frauenfrage unterrichtet und daß die deutsche Frau ihn nicht darüber unterrichtet, in erster Linie einen nationalen Fehler: einen Mangel an praktischem Sinn. Nichts könnte schlagender den Beweis dafür liefern, wie schwer es dem „Volke der Dichter und Denker" wird, in allem ein praktisches Volk zu werden, als die Erfahrungen, die wir täglich machen über den Mangel an Einsicht, der bezüglich der Frauenfrage auf beiden Seiten, bei dem deutschen Manne wie bei der deutschen Frau zu Tage tritt. Der deutsche Mann wiederstrebt einer Verbesserung der Stellung der Frau aus idealen Gründen, er fürchtet sein „Ideal einer Weiblichkeit" zu verlieren; die Frau wiederstrebt der Verbesserung ihrer Stellung aus den gleichen idealen Gründen, sie fürchtet außerdem zu müssen, das „Ideal einer Weiblichkeit" zu sein. Und bei diesen beiderseitigen idealen Befürchtungen vergessen beide, daß dies „Ideal einer Weiblichkeit" aus praktischen Gründen von selbst außerdem wird zu existiren, wenn es — nichts zu essen hat, und daß man es nur retten kann, wenn man — ihm zu essen giebt.

Der Engländer hört auf das, was die Frau zu sagen hat, sehen allein aus praktischem Sinn; der Franzose thut dies wenigstens schon aus Höflichkeit. Aber der Deutsche thut es überhaupt nicht, weder aus praktischem Sinn, noch gar aus Höflichkeit, sondern er verletzet der Frau einfach zu sprechen.

Und weil sie bis jetzt auf Befehl des Mannes im allgemeinen geschwiegen hat und erst heute allmählich zu sprechen beginnt, so sehen wir in Deutschland diese staunenswerte Unkenntniß des Mannes inbezug auf die Frau, aus welcher Unkenntniß wiederum die kleinliche Bekämpfung der Frauenfrage, wie sie heute noch bei uns an der Tagesordnung ist, mit Naturnotwendigkeit erwachsen mußte. Denn das ist ja gerade ein Kennzeichen dieses Dilettantismus, daß die Urtheilsfähigkeit in einem schwierigen Gegenstand der Urtheilsfähigkeit fehlt.

Wenn die Frauen gehört werden, und zwar so oft, daß sie die Männer über ihre eigenen Angelegenheiten unterrichten und insofern sie vielleicht auch für dieselben interessiren können, dann werden große Fortschritte in der Frauenbewegung zu merken sein — früher nicht. Und darum begrüßen wir es mit aufrichtiger Freude, daß eine Frau wie die Verfasserin der „Frauenbittung" gesprochen hat, — klar, praktisch und objektiv. Möchten ihre trefflichen Worte von Vielen gehört und verstanden sein!

Erwerbsverhältnisse.

Die Photographie als Lebensberuf für Frauen.

Von Anita Augspurg, München.

Im Beiblatt des „Frauenwohl" Nr. 8—9 des 2. Jahrgangs ist der Photographie als eines für die Frauen geeigneten Erwerbszweigs in Kürze Erwähnung gethan. Da dieselbe mir ganz vorzugsweise bestimmt zu sein scheint, einer großen Schaar von Frauen Thätigkeit und Verdienst zu schaffen, so, da ich es für sehr möglich halte, daß die Frauen diesen ganzen Berufszweig im Sturm erobern und die Männer daraus verdrängen können, so mag es wohl angebracht sein, die Aufmerksamkeit der Frauenwelt in etwas ausführlicherer Erörterung auf diesen Punkt zu lenken. Und da ich mich gewissermaßen zu den Vorkämpferinnen auf diesem Gebiete zählen darf, — ich glaube, daß das von meiner Seela und mit gegründete Atelier das vierte von

Photographie als Frauenberuf

Von HANNI SCHWARZ

Im September 1902 feierte das Atelier Bieber in der Leipzigerstrasse sein 50jähriges Jubiläum. Bei Anlass dieses Festes gedachte man in Verehrung der im Jahre 1884 gestorbenen Emilie Bieber, deren unermüdliche Tatkraft das Geschäft einen grossen Teil seines Ruhmes verdankt. — Es dürfte für die Frauen, die auf photographischem Gebiete tätig sind, von Interesse sein zu hören, dass schon vor 53 Jahren die Lichtbildnerei als ein für Frauen offenes Arbeitsfeld erkannt und mit Erfolg betreten wurde.

Die junge Frau des im Jahre 1852 in Hamburg lebenden Porträtmalers Köttgen kam auf den Gedanken, einen der Arbeit ihres Mannes naheliegenden Beruf zu ergreifen, um für ihn und ihre Kinder die schwere häusliche Lage zu erleichtern. Sie beschloss deshalb in gemeinschaftlicher Beratung mit ihrer Freundin Emilie Bieber ein Atelier für Daguerreotypie zu gründen und setzte diesen Plan mit grosser Energie und umsichtiger Klugheit ins Werk, indem sie bei einem der ersten Daguerreotypisten Hamburgs die Kunst erlernte und zugleich mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln auf dem Dache ihres Hauses ihre neue Werkstätte baute, wo denn auch nach kurzer Zeit die beiden Frauen ihrer Tätigkeit mit Feuereifer oblagen und sich redlich in die Mühen teilten, indem Frau Köttgen die technischen Arbeiten übernahm, während Emilie Bieber den Verkehr mit dem Publikum und den kaufmännischen Teil des Geschäftes leitete. Als nach zwei Jahren Köttgen aus politischen Gründen mit seiner Familie Hamburg verlassen musste, übernahm Emilie Bieber das begonnene Werk allein. — Klein und gebrechlich von Natur, besass sie doch einen überaus scharfen Blick für alles Praktische, einen selten feinen Verstand, einen unbeugsamen Willen, dem sich auch die schwierigsten Verhältnisse fügen mussten, und vor allem den unerschütterlichen Fleiss, mit dem alle Mühen überwunden wurden; zugleich aber gewann sie sich im Fluge alle Menschen,

Herdis Duphorn, Oldenburg. Marschlandschaft. Matt Coll. 11 X 16.

Die Frau in der Photographie.

Von MARIE KUNDT, Berlin.

Es ist eine auffallende Tatsache, daß in unseren großen Amateurvereinen die Zahl der weiblichen Mitglieder in den letzten Jahren bedeutend gestiegen ist. Dieser Umstand führt uns recht deutlich vor Augen, wie weite Bahnen die Photographie gezogen hat, die ohne Unterschied des Geschlechts und Standes siegreichen Einzug hielt. Überall im Lande und daheim begegnen wir — den sogenannten Knipsern, nein — fröhlichen Menschen, die, mit offenen Augen um sich blickend, das Schöne

Zudem steht ja auch die „Satrap-Fernberatungsstelle" den photographierenden Frauen zur Verfügung, so daß damit allein schon genügend Möglichkeiten gegeben sind, die der persönlichen Einstellung entsprechend zur weiteren Ausbildung und ernsthaftesten Vertiefung in die Materie beitragen können.

Für die photographische Tätigkeit selbst [illegible] ist es natürlich keinerlei Beschränkung geben. Aber die Liebe zum Kleinen wird die Frau dahin führen, nicht nur die ihr besonders liegenden Kinderaufnahmen zu forcieren, sondern sich auch dem Stillleben zu widmen. Das Haus, die Küche, sind wahre Fundgruben für das suchende Auge. Dieses Suchen im Hause hat zunächst aber für die Frau den Vorteil, daß sie sich in der Ruhe ihres Heims ganz eingehend und ungestört der technischen wie auch der schöpferischen Gestaltung ihrer photographischen Versuche widmen kann. So vermag sie sich die Grundlagen zu schaffen, die ihr für das spätere Arbeiten in aller Öffentlichkeit die unbedingt nötige Sicherheit geben werden.

Wie das Gestalten im Hause versucht werden kann, sollen zwei Beispiele von Kleinmotiven zeigen, die diesen Zeilen als Illustrationen beigegeben sind.

Was geschehen muß, ist also dies, daß die jetzt günstigstenfalls knipsende Frau sich systematisch selbst erzieht. *Dann wird aus der heute noch knipsenden die morgen bewußt photographisch schaffende Frau werden.*

Die Photographie gehört der Frau?

Von *Marie Kundt*, Direktorin des Lette-Vereins Berlin

Es GIBT für die Ausbildung von Frauen in der Photographie in Deutschland zwei Lehranstalten; in Berlin die Photographische Lehranstalt des Lette-Vereins, in München die Bayerische Staatslehranstalt für Lichtbildwesen. Die um einige Jahre ältere Lehranstalt des Lette-Vereins nahm — der Gründungsidee des Lette-Vereins, der sie schuf, folgend — nur weibliche Schüler auf; erst nach zwanzigjährigem Bestehen wurde sie auf besonderen Wunsch des Handelsministeriums männlichen Schülern zugängig gemacht. Die Münchener Lehranstalt ist den umgekehrten Weg gegangen. Sie nahm zunächst männliche Schüler auf und entschloß sich erst viel später — in den Kriegsjahren — dazu, weiblichen Schülern ihre Pforte zu öffnen. Die logische Folge dieses Vorgehens ist sicher die Tatsache, daß in der Berliner Lehranstalt die Frauen in der Überzahl sind, in der Münchener Lehranstalt die Männer zahlenmäßig überragen.

Die Photographische Lehranstalt im Lette-Verein wurde einst gegründet aus dem Gedanken heraus, daß das photographische Handwerk

Das Bewußtsein, für ihren Teil an der großen Umwertung aller Werte mitzuarbeiten, wird ihr weiter dabei helfen.

Literaturverzeichnis

Dr. Wolfgang Pfleiderer: „Die Form ohne Ornament."
Gropius — Moholy-Nagy: „Neue Arbeiten der Bauhaus-Werkstätten."
Alfred Kuhn: „Deutsches Kunstgewerbe 1927" (Aus dem Katalog Ausstellung Monza).
„Kunstgewerbe", herausgegeben vom Bund der Kunstgewerbeschulmänner (Bericht über Entwicklung und Tätigkeit der Kunstgewerbeschulen in Preußen).
Adolf Loos: „Ornament und Verbrechen" (Frankfurter Zeitung).
Wilhelm Hausenstein: „Die Kunst und die Gesellschaft."
Lothar von Kuxowski: „Kunsthochschulen."

Zu empfehlende Kunstgewerbeschulen:

Halle, Werkstätten der Stadt Halle, Burg Giebichenstein.
Frankfurt (Main), Städtische Kunstgewerbeschule.
Schule Reimann, Berlin, Kunst- und Kunstgewerbeschule (Höhere Fachschule für Dekorationskunst).
Stettin, Städtische Kunstgewerbeschule.
Bauhaus, Dessau.
Essen, Städtische Kunstgewerbeschule.

Die Frau als Photographin

Von L. König, Atelier König-Rohde

Ein wunderschöner, interessanter, aber zugleich schwieriger Frauenberuf ist die Photographie.

Photographie, scheinbar ein einziger Begriff, in Wirklichkeit ein großes, vielumfassendes Gebiet, eine Fülle von Möglichkeiten.

Als die Frau begann, sich dieses Gebiet zu erobern, handelte es sich allerdings nur um ein begrenztes Feld: die Porträtphotographie. Das bedeutete: Nach mehr oder minder kurzer Lehrzeit war die „Photographin" imstande, die seinerzeit gebräuchlichen Visit- oder Kabinettbilder herzustellen, eventuell auch eine Reproduktion und eine Landschaftsaufnahme zu machen, und konnte auf Grund dieser Kenntnisse eine Stelle als Gehilfin in einem Atelier annehmen. Eine selbständige Photographin war eine Seltenheit.

Mit dem entdeckten Neuland, der Röntgenphotographie, und der immer größer werdenden Bedeutung der Photographie für die Wissenschaft, insbesondere für die Medizin, wuchsen die Aussichten der Frauen, als Photographin etwas zu erreichen, und es war nicht mehr möglich, alles mit

I. Fachartikel.

Die Frau in der Photographie.

Von C. Lohde.

Man darf nicht in die allerersten Anfänge der Photographie hinaufsteigen, um zu hören, zu dieser Zeit schon Frauen als Photographinnen tätig waren, die Kunst — und ich leider sagen „Handgewerbe", nur schließlich „Kunst" sein — [illegible] heftigst zu fördern.

Am Anfang gehörte die Photographie fast ausschließlich dem Manne, der von Beruf nicht so sehr Photograph als vielmehr Feinmechaniker, Wissenschaftler oder Maler war. Erst viel später nimmt der Mann entsprechend der Entwicklung, die die Photographie in den Jahren 1840 — 1870 — 1890 durchmacht, die Tätigkeit als Beruf auf, aber immer noch fehlt, vom Berufsstandpunkt betrachtet, die Frauenbetätigung. Die wenigen Ausnahmen, von denen Welt. Dort in seinen durch [illegible] Daguerre 1839—1890" berichtet, Erwähnung findet, Bertha Schulz in Berlin, die Sprechsälerin, Erzieherin und Gesellschafterin und Daguerreotypistin, um 1843 Frau Grosser in Paris als erste Frau, die sich [illegible] mit der Daguerreotypie beschäftigt, die „Photographin" Fräulein Krause in Berlin 1850 und schließlich Frau Ochsenius Mitscherlich, Berlin, stehen gegenüber der großen Zahl der männlichen Berufsangehörigen keine Rolle.

Weniger bekannt dürfte sein, daß bereits im Jahre 1860 anläßlich einer vom gerade zwei Jahre bestehenden Lette-Verein veranstalteten „Frauen-Industrie-Ausstellung" von der damaligen Kronprinzessin, der nachmaligen Kaiserin Friedrich zwei goldene Medaillen gestiftet wurden, die denen die eine Miss Cameron zugesprochen erhielt. Über der vom Lette-Verein gestifteten Medaillen erhielten die Geschwister Bieber, Stettin, ausdrücklich wird betont, daß auf dieser Ausstellung Frauen Hervorragendes auf dem Gebiete der Photographie geweigt, auch interessante zauberische Daguerreotypie und künstliche Gebäude, leider aus Mündern stammend, eingesandt hätten. Leider fehlt jede nähere Namensangabe.

Für die Einstellung des Mannes gegenüber dem werdenden neuen Frauenberuf ist es bezeichnend, daß, als 1890 der erste Lehrkursus für Photographie, die Photographische Lehranstalt des Lette-Vereins, Berlin, für Frauen ins Leben gerufen wurde, die Berufsphotographenwelt dagegen protestierte und eine Beschwerde abzusenden, die folgenden Inhalt hatte:

Dem Vorstande
des Lette-Vereins
in Berlin SW.

Berlin, den 17. September 1890.

Endesunterzeichnete praktische Photographen Berlins erlauben sich, dem Vorstande des Lette-Vereins im Hinblick auf die [illegible] eingeleitete photographische Lehrschule im Folgenden ihre Ansicht über das Projekt zu unterbreiten:

Wir sind der Ansicht, daß uns neue Unternehmen seinen Zweck, Damen eine passende Lebensstellung zu verschaffen, nicht erfüllen wird, sondern im Gegenteil bei den Zuglingen des Vereins nur falsche Hoffnungen erwecken kann, somit also den Bestrebungen des segensreichen Vereins entgegenarbeiten wird.

Die Zahl der photographischen Gehilfen ist eine im Verhältnis [illegible] Anzahl von Lehrlingen, daß schon jetzt ein Teil der jungen Leute selbst die [illegible] Lehre überen, entweder ganz stellenlos ist oder [illegible] beziehungsweise wird, wie es ihren Kenntnissen nicht angemessen erscheint. Ferner ist die Zahl von jungen Damen, welche von den Photographen selbst zu Empfangsdamen, Copierrinnen, Postkartenretuscheusen angelehrt werden, eine so große, daß auch von ihnen viele stellenlos bleiben müssen. Viel schlimmer aber sind diejenigen Damen daran, welche in speziellen Bildungsanstalten zu Photographinnen angelehrt sind. Sie finden höchst selten eine lohnende Stellung, da ihre Kenntnisse, den Erfordernissen der Praxis gegenüber mangelhaft sind. Wenn wir auch keineswegs bezweifeln, daß der Lette-Verein den photographischen Damenkursus nur bestehen Händen anvertrauen wird, so können wir doch nicht umhin, um den Beitritten hinzuweisen, daß diese Damen den Anforderungen, die an sie gestellt werden, nicht gewachsen sind, und daß, auch keine Stellung gewachsen sein werden.

Wir können überhaupt in Anbetracht der Ueberfüllung des Photographiegewerbestandes nur dringend jedem abraten, sich diesem Berufe zuzuwenden.

In ergebenster Hochachtung
gez. Carl Penk, Hofphotograph,
gezeichnet, vereinigter Sachverständiger b/Kgl. Landes- und Amtsgericht I.
Siegesstraße 23.
gez. J. C. Schurwächter,
Königl. Hofphotograph, Leipziger Straße 130.
gez. Paul Grambier, Hofphotograph,
Potsdamerstr. 120.
gez. Fritz Schilly, Photograph,
Regierer Straße 31.
gez. W. Fechner,
Maler und Photograph, Potsdamer Straße 134 a.
gez. C. Brasch,
Porträtmaler und Hofphotograph, Leipziger Straße 9.
gez. Carl Gewgli,
i/F. Phillipp Graf, Leipziger Straße 114.
gez. Schmann,
in Firma A. Regia, Praxenstraße 44.
gez. Jan Schultz,
Leipziger Straße 23.
gez. Hugo Rhein,
Porträtmaler, Hofphotograph, Lennéstrasse Straße 28.
gez. Carl Grimm,
Firma Th. Prümm, Unter den Linden 51.
gez. Fritz Lesle,
Hof-Photograph, Unter den Linden 39.
gez. Otto Friese,
für L. Haase & Co.
gez. A. Metzendorf,
Unter den Linden 13.
gez. Albert Grambergen,
Hofphotograph, Leipziger Straße 47.

Dieses Dokument ist nicht nur kulturhistorischen Wert; es ist dabei ganz lehrreich, die Schriftzüge jetzt einmal bekannt zu geben; gleichzeitig sei aber der Wahrheit die Ehre gegeben, daß auf die Männer, die damals den Brief zeichneten, zum großen Teil wahre Freunde der Lehranstalt wurden, mancher von ihnen täglicher Gast der Lehranstalt war und seine Fachkräfte sich bald zur der Lehranstalt hielt. Viel symptomatischer mag allerdings sein, daß hierzu eine Schriftlegung in einem Artikel, aus der Feder Marie Kundt's stammend, in dem die Frage aufgeworfen wurde, ob die Photographie ein Frauenberuf sei. Schlagschatten, ob gehört der Frau die Photographie — eindeutig zu bringen wagte, sondern am eigenen Leibe diese Schlußfolgerung erschüttert verwinkerte, nur um den Manne nicht weh zu tun.

Es sei übrigens noch erwähnt, daß durch den Frauenbildungsverein zur Förderung der Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechtes in Berlin — angeregt durch das Beispiel des Lette-Vereins — kurz nach der Gründung der Photographischen Lehranstalt, ebenfalls eine Lehranstalt für Photographie eingerichtet wurde, die aber nicht lange bestand.

Mitte und Ende der 90er Jahre begegnen wir Frauennamen, die sich in der Berufsphotographie einen Namen machten, wie Frau Fischer, Frankfurt a. d. Oder, Grickewald, Kottbus, Frau Lasczinsky dürften stets vergessen werden, wenn man von weiblicher Fortschrittarbeit auf dem gewerblichen Gebiete spricht. Weiter sind zu nennen als Atelierinhaberinnen: die spätere Rüstgenossenschaftin Fräulein Dommert, Frau Gräfrig-Kroedy, Marie Böhm, die Inhaberin von Becker & Maß, Myna Dietz-Dührkoop, Hanni Schwarz, Hanne Herrmann u. a.

Die sogenannte Frauenfrage in der Fotografie wurde aber nicht nur von Seiten der Frauen verhandelt, sondern auch in den von Männern dominierten fotografischen Vereinen und in zahlreichen Fachzeitschriftbeiträgen diskutiert. Nach Fritz Hansen wurde diese Diskussion jedoch geführt, ohne die eigentlichen Verhältnisse zu kennen und die beklagten Missstände auf ihre Ursachen zurückführen zu können.[13] Im Folgenden wird die Frauenfrage der Fotografie multiperspektivisch untersucht. Ökonomische, soziale, politische, rechtliche und ideologische Prozesse, in denen die Frauenfrage eingebunden war, werden dargelegt, wobei der Fokus auf die Entwicklungen im fotografischen Gewerbe gerichtet ist. Die im Kontext der Fotografie erkennbaren Aspekte weiblicher Erwerbstätigkeit und der Frauenfrage sind allgemein zu verstehen; sie werden deshalb vorab in einem Exkurs behandelt.

Frauenfrage und Frauenerwerbstätigkeit

Der Begriff ‚Frauenfrage' entwickelte sich im 19. Jahrhundert. Bereits die sprachliche Zusammenfügung von ‚Frauen' und ‚Frage' verweist auf einen sozialen Prozess. Nach der Soziologin Ulla Wischermann hätte es „bei einem reibungslosen Funktionieren der Rollendefinitionen im tradierten Sinne" diese Wortschöpfung nicht gegeben.[14] Sie definierte die Frauenfrage mit den Begriffen Frauenbewegung und Frauenarbeit. Die Entstehung der Frauenbewegungen im 19. Jahrhundert ist eng mit der Frauenarbeit verbunden: Die proletarischen Bewegungen forderten die Verbesserung der Arbeitsbedingungen, die bürgerlichen Frauenbewegungen setzten sich für das Recht der bürgerlichen Frauen auf Bildung und Arbeit ein.[15]

Frauenerwerbstätigkeit war keineswegs ein Novum. Bereits für das Mittelalter ist belegt, dass Frauen im Handwerk tätig waren. In Köln gab es beispielsweise die Frauenzunft

13 Vgl. Hansen 1898, S. 73.

14 Vgl. Ulla Wischermann: Frauenfrage und Presse. Frauenarbeit und Frauenbewegung in der illustrierten Presse des 19. Jahrhunderts. Dissertation Bremen. München, New York, London, Paris 1983, S. 7.

15 Zur Bildungsfrage in der Frauenbewegung vgl. Bussemer 1985; Koerner 1997, S. 50–64.

Abb. 32 Artikel von Julie Engell-Günther zu „Die Photographie als Erwerbszweig für Frauen". In: Der Frauen-Anwalt, Jg. 1, Nr. 8, 1870, S. 273–275, hier S. 273

Abb. 33 Artikel von Anita Augspurg zu „Die Photographie als Lebensberuf der Frau". In: Frauenberuf, Heft 10, 1889, S. 410–415, hier S. 410

Abb. 34 Artikel von Hanni Schwarz zu „Photographie als Frauenberuf". In: Photographische Mitteilungen, Juni-Heft, 1905, S. 161–165 und S. 182–184, hier S. 161

Abb. 35 Artikel von Marie Kundt zu „Die Frau in der Photographie". In: Deutscher Camera-Almanach, Berlin 1905, S. 186–195, hier S. 186

Abb. 36 Artikel von Marie Kundt zu „Die Photographie gehört der frau?". In: Der Satrap, Jg. 6, Heft 10, 1930, S. 220–225, hier S. 220

Abb. 37 Artikel von Carola Lohde zu „Die Frau in der Photographie". In: Sonder-Berichte des REVETA, 1930, S. 123–125, hier S. 123

Abb. 38 Artikel von Lotte König zu „Die Frau als Photographin". In: Ada Schmidt-Beil (Hg.): Die Kultur der Frau. Eine Lebenssymphonie der Frau des 20. Jahrhunderts. Berlin 1931, S. 292–296, hier S. 292

der Garnmacherinnen, die die führende Stellung der ansässigen Seidenindustrie erst ermöglichte.[16] Frauenzünfte waren aber eine Seltenheit und existierten vornehmlich im Bereich der Luxusgewerbe wie Goldspinnerei und Garnmacherei.[17] Es waren meist adelige oder großbürgerlichen Frauen, die in den exportorientierten Gewerben tätig waren. Marianne Friese spricht diesbezüglich von einem „doppelten Mythos", da das mittelalterliche Frauenhandwerk in der Handwerksforschung häufig nicht sichtbar wird, es in der Frauenforschung hingegen den „Mythos von der selbständigen, zünftigen und qualifizierten Frauenarbeit im Mittelalter hervorbrachte".[18] Trotz ihrer gesellschaftlichen Anerkennung waren die zu einer Zunft gehörenden Frauen keinesfalls politisch gleichgestellt; Handel und Zunftvorstand lagen meist in den Händen der Ehemänner. Mit Beginn der Neuzeit kam es für den gewerblichen Handel zu massiven Veränderungen, von denen die erwerbstätigen Frauen besonders betroffen waren.[19] Um die weibliche Konkurrenz einzudämmen, wurden alle bisherigen Privilegien aus den Zunftordnungen gestrichen und die Lehrlings-, Gesellen- und Meisterrechte an das männliche Geschlecht geknüpft. Frauen fanden lediglich als Arbeiterinnen in der Hausindustrie und später in Manufakturen als niedrig entlohnte Arbeitskräfte Beschäftigung. Sie galten den unter Gewerbezwängen arbeitenden Handwerkern als sogenannte Schmutzkonkurrenz, da sie deren Löhne deutlich unterboten. Jedoch konnten die Frauen aufgrund ihrer fehlenden Qualifikation keine gleichwertigen Löhne fordern. Frauenerwerbsarbeit kam demnach nicht erst im 19. Jahrhundert auf. Die Soziologin Anne Schlüter stellte heraus, dass die „historisch durchgängige Erscheinung der Frauenerwerbsarbeit […] im Laufe des 19. Jahrhunderts durch rechtliche Disziplinierung und familienbezogene Ideologie sogar ab[nahm]".[20] Erst zum Ende des 19. Jahrhunderts stieg die Zahl der erwerbstätigen Frauen wieder an. Der Anstieg konzentrierte sich auf wenige Gewerbe, so arbeiteten Frauen als ungelernte Kräfte etwa in der Textilindustrie und im Bekleidungsgewerbe. Nach der Berufszählung vom 5. Juni 1882 waren im Deutschen Reich 4 259 103 Frauen hauptberuflich erwerbstätig, was einem Prozentsatz von 18,46 entspricht. Im Jahr 1895 waren es bereits 5 264 408 erwerbstätige Frauen, also eine Zunahme von mehr als einer Million in 13 Jahren auf 19,97 %.[21] Mit dem Anstieg der Erwerbstätigkeit von Frauen sah Eliza

16 Zur Entwicklung der Frauenerwerbstätigkeit vgl. Anne Schlüter: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Quellen und Dokumente zur Geschichte der gewerblichen Berufsausbildung von Mädchen, Reihe C, Bd. 1. Köln, Wien 1987, S. 3–32, hier S. 7–10.

17 Vgl. Marianne Friese: Frauenarbeit in „Männerberufen" – eine Pionierleistung der Gegenwart? In: Elisabeth Dieckmann / Marianne Friese (Hg.): Arbeiterinnengeschichte im 19. Jahrhundert: Studien zum soziokulturellen Wandel und zum politischen Diskurs in den Frauenbewegungen in Deutschland, England, Italien und Österreich. Vorträge eines Workshops an der Universität Bremen 1993. [Frauenforschung interdisziplinär – Historische Zugänge zu Biographie und Lebenswelt, Bd. 1] Münster, Hamburg 1994, S. 310–332, hier S. 311.

18 Ebd.

19 Vgl. Schlüter 1987b, S. 7–8.

20 Ebd., S. 8.

21 Neben den erwerbstätigen Frauen im Hauptberuf gab es 1882 noch 1 282 414 Dienende, was 5,56 % der weiblichen Bevölkerung ausmachte. Die Berufszählung vom 14. Juni 1895 ergab einen Rückgang der Zahl der Dienenden auf 4,99 %. Vgl. Ichenhaeuser 1897, Vorrede, S. I–III, hier S. I.

Ichenhaeuser insbesondere die Eltern in der Pflicht. Dass die Frauen größtenteils nur als ungelernte Arbeiterinnen tätig waren, lag Ichenhaeuser zufolge in der mangelnden oder gänzlich fehlenden Vorbildung der Mädchen und jungen Frauen begründet. Vor diesem Hintergrund appellierte sie an die Eltern, „die Töchter so gut wie die Söhne für diesen Kampf auszurüsten"[22]. Sie monierte die fehlende Bereitschaft vieler Eltern, ihren Töchtern eine qualifizierende Ausbildung zu möglichen, da sie die Erwerbstätigkeit der Frau nur als Übergangszeit zwischen Schule und Ehe betrachteten. Umso wichtiger war es Ichenhaeuser, das der Frauenarbeit anhaftende Stigma der Oberflächlichkeit durch ein geregeltes Ausbildungswesen zu bekämpfen.[23]

„Der Allgemeine deutsche Frauenverein hat die Aufgabe, für die erhöhte Bildung des weiblichen Geschlechts und die Befreiung der weiblichen Arbeit von allen ihrer Entfaltung entgegenstehenden Hindernissen mit vereinten Kräften zu wirken"[24], lautet der erste Paragraf aus den Statuten des am 17. Oktober 1865 auf der Frauenkonferenz in Leipzig gegründeten Vereins, dessen Hauptziel es war, die Bildungschancen für Frauen zu verbessern und Chancengleichheit am Arbeitsmarkt zu erreichen.

Die Frauenrechtlerin Louise Otto-Peters (1819–1895) trat bereits in den 1840er Jahren in Romanen und politischen Schriften für die Verbesserung der Stellung der Frauen ein.[25] Dem Geist der bürgerlich-demokratischen Revolution von 1848/49 folgend, doch klar erkennend, dass die proklamierte Losung „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit" nicht zwangsläufig auch die Schwestern einbezog, setzte sie sich für die Gleichberechtigung der Frauen ein. Im Jahr 1849 gründete sie die „Frauen-Zeitung", deren Erscheinen bereits ein Jahr später in Sachsen verboten wurde, die aber noch bis 1853 im reußischen Gera erschien.[26]

---

22 Ichenhaeuser 1897, Vorrede, S. I.

23 Vgl. ebd., S. II.

24 Statuten des ADF, 17. 10. 1856, Frauenkonferenz in Leipzig. Zitiert nach Margrit Twellmann: Die deutsche Frauenbewegung. Ihre Anfänge und erste Entwicklung, 1843–1889. Quellen 1843–1889. [Marburger Abhandlungen zur politischen Wissenschaft, Bd. 17,2] Meisenheim am Glan 1972, S. 136–137, hier S. 136.

25 Zum biografischen und politischen Hintergrund von Louise Otto-Peters vgl. Astrid Franzke / Gisela Notz: Nachbetrachtungen. In: Louise Otto-Peters: Das Recht der Frauen auf Erwerb. Blicke auf das Frauenleben der Gegenwart, hg. im Auftrag der Louise-Otto-Peters-Gesellschaft e. V. von Astrid Franzke, Johanna Ludwig und Gisela Notz, Leipzig Leipziger Universitätsverlag 1997 [Hamburg 1866], S. 128–144, hier S. 128–132. Sowie: Ruth Götze: Louise Otto-Peters und das Recht der Frauen auf Erwerb. In: Louise Otto-Peters. Ihr literarisches und publizistisches Werk. Katalog zur Ausstellung, hg. im Auftrag der Louise-Otto-Peters-Gesellschaft e. V. von Johanna Ludwig und Rita Jorek. Leipzig 1995, S. 79–81.

26 In Sachsen wurde 1850 ein Gesetz verabschiedet, das es Frauen verwehrte, eine Redaktion zu leiten. Louise Otto war zu diesem Zeitpunkt die einzige Frau, die in Sachsen eine entsprechende Position bekleidete - das Verbot dürfte demnach gezielt ihr gegolten haben. Vgl. Louise Otto 1892: Das Recht der Frauen. In: Neue Bahnen, Organ des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins, Bd. 27, Nr. 19 vom 1. Oktober und Nr. 20 vom 10. Oktober 1892. Abgedruckt in: Louise Otto-Peters: Das Recht der Frauen auf Erwerb. Wiederveröffentlichung der Erstausgabe aus dem Jahre 1866, mit einer Reminiszenz der Verfasserin und Betrachtungen zu der Schrift aus heutiger Sicht, hg. im Auftrag der Louise-Otto-Peters-Gesellschaft e. V. von Astrid Franzke, Johanna Ludwig und Gisela Notz unter Mitarbeit von Ruth Götze. Leipzig 1997, S. 14, Fußnote 1.

Otto-Peters stand gleichwohl für die Verbesserung der Arbeits- und Lebensbedingungen der bürgerlichen Frauen wie auch der Arbeiterinnen ein. Im Proletariat war es – so Otto-Peters – selbstverständlich, „daß die Frau ebenso arbeite wie der Mann; wenn sie auch weniger verdient als er“[27]. Das geforderte Recht auf Bildung, Berufsausbildung und Erwerb richtete sich an das Bürgertum: Den bürgerlichen Frauen sollte die eigene Existenzsicherung ermöglicht werden, die sie aus der Abhängigkeit vom Mann befreite. Die unermüdlichen Bemühungen von Louise Otto-Peters und ihren Mitstreiterinnen mündeten 1865 in der Gründung des Leipziger Frauenbildungsvereins. Auf der noch im selben Jahr einberufenen Frauenkonferenz wurde der Allgemeine Deutsche Frauenverein gegründet, dessen Vorsitz Louise Otto-Peters zeitlebens innehatte.[28] In ihrer 1866 erschienen politischen Streitschrift „Das Recht der Frauen auf Erwerb“ heißt es:

> „Dem *Fotografieren*, auch dem *Lithografieren* und der *Holzschneidekunst* haben sich gleichfalls viele Frauen zugewendet und die Gewerbefreiheit öffnet […] jeden beliebigen Weg, einen Beruf zu ergreifen. Der Eintritt in das Handwerk ist ihnen nicht mehr verschlossen. Es kommt nur darauf an, sich selbst zu entschließen, etwas lernen zu wollen und das Vorurteil zu überwinden. Die Fähigkeit wird sich zeigen und die Gelegenheit sich finden müssen.“[29]

Gegner sahen in der Frauenerwerbstätigkeit den „Verfall des weiblichen Geschlechts“, da sie ihrer Meinung nach den „heiligsten Naturgesetze[n]“ widersprach.[30] Für Otto-Peters hingegen stellte das Recht der Frau auf Erwerb eine ökonomische Notwendigkeit dar und sie betonte, dass die Forderung keine „Kriegserklärung gegen die Männer“[31] sei.

Die Argumentation von Seiten der Gegner weiblicher Erwerbstätigkeit basierte auf einer im 18. Jahrhundert verfestigten Familienideologie. Die auf komplementäre Geschlechterrollen fußende Ideologie wird heute in der Sozialgeschichte als Konzept der Geschlechtscharaktere beschrieben.[32] Das geschichtlich Neue an der kontrastierenden Beschreibung der Geschlechter bestand nach Karin Hausen darin, dass die Geschlechtscharaktere „als eine Kombination von Biologie und Bestimmung aus der Natur abgeleitet

27 Louise Otto-Peters 1866: Das Recht der Frauen auf Erwerb, S. 16–115, hier S. 29.

28 Der Allgemeine Deutsche Frauenverein ist in den vergangenen Jahren stärker ins öffentliche Bewusstsein gerückt und in Kolloquien und Publikationen besprochen wurden. Vgl. hierzu: Frauenaufbruch in die Moderne. Zum 140. Jahrestag der Gründung des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins, hg. von der Stadt Leipzig. Leipzig 2006.

29 Otto-Peters 1866, S. 106.

30 Ebd., S. 109.

31 Ebd., S. 108.

32 Grundlegend hierzu Karin Hausen: Die Polarisierung der „Geschlechtercharaktere“. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Werner Conze (Hg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. [Industrielle Welt, Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, Bd. 21] Stuttgart 1976, S. 367–393.

und zugleich als Wesensmerkmal in das Innere der Menschen verlegt"[33] wurden. Die polare Rollenverteilung beschränkte die Frau auf den häuslichen Bereich, wohingegen dem Mann der öffentliche Raum mit Berufswelt, Politik und Kultur offenstand. Die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts formulierten Emanzipationsforderungen wurden vehement abgewehrt und die ‚natürliche' Wesensbestimmung der Frau verteidigt. Erwerbstätigkeit stand in dieser Sichtweise im Widerspruch zur Natur der Frau und galt als Gefahr für die Familie und für den Mann.

Einer der wenigen männlichen Besucher der Frauenkonferenz in Leipzig[34] war August Bebel (1840–1913), dessen 1879 erschienene Abhandlung „Die Frau und der Sozialismus" für Aufsehen sorgte.[35] Bereits 1875 verknüpfte der sozialistische Politiker und Publizist in einer Vorstudie zu „Die Frau und der Sozialismus" die Arbeiterfrage mit der Frauenfrage und forderte „soziale Unabhängigkeit und Gleichstellung der Geschlechter".[36] Die Parallelsetzung der Unterdrückung von Arbeitern und Frauen war für die Frauenbewegungen ein entscheidender Impuls.[37] In der sozialistischen Literatur nimmt Bebels Werk bis heute einen besonderen Stellenwert als historisches Dokument ein, dessen Wirkungskraft gleichwohl von erheblicher Bedeutung für die Kultur- und Frauengeschichte wie für die Popularisierung der sozialistischen Idee war. Für die Historikerin Susanne Miller war es Bebels Verdienst, dass die Forderung nach Gleichberechtigung der Frau auf die Agenda der deutschen Sozialdemokratie gesetzt wurde.[38] Entscheidend hierfür sind Bebels vor dem Hintergrund marxistisch-sozialistischer Theorie formulierten Thesen, dass die Unterdrückung in der ökonomischen Abhängigkeit besteht und dass die Hierarchisierung historisch gewachsen ist, also keine natürliche und unveränderbare Ordnung darstellt.[39]

---

33 Ebd., S. 369 f.

34 Zu den männlichen Besuchern der Frauenkonferenz aus der Reihe der Arbeiterbewegung vgl. Riedel 2008, S. 20–22.

35 Nach eigener Aussage hatte August Bebel bereits Mitte der 1870er-Jahre die Idee zu dem Werk, dessen Erstveröffentlichung 1879 folgte. „Die Frau und der Sozialismus" wurde umgehend sozialistengesetzlich verboten. Zwischen 1883 und 1910 erschienen sieben überarbeitete und erweitere Werkfassungen. In den 31 Jahren nach Veröffentlichung der Erstausgabe wurde „Die Frau und der Sozialismus" insgesamt 50-mal aufgelegt und in 20 Sprachen übersetzt. Vgl. Annelise Beske: Editorische Vorbemerkung, S. 3*–25*, hier insbesondere S. 3* und S. 9*.

36 August Bebel: Einleitung. In: Ders.: Die Frau und der Sozialismus. 50. Aufl. 1910, S. 241.

37 August Bebel: Ausgewählte Reden und Schriften, Band 10/1. Die Frau und der Sozialismus, 1. Aufl. Mit einem Geleitwort von Susanne Miller, bearbeitet von Anneliese Beske und Eckhard Müller, hg. vom Internationalen Institut für Sozialgeschichte Amsterdam. München 1996. August Bebel: Ausgewählte Reden und Schriften, Bd. 10/2. Die Frau und der Sozialismus, 50. Aufl., Beilagen, Anmerkungen und Register. Mit einem Geleitwort von Susanne Miller, bearbeitet von Anneliese Beske und Eckhard Müller, hg. vom Internationalen Institut für Sozialgeschichte Amsterdam, München 1996. Zu Leben und Werk von August Bebel: Helmut Hirsch: August Bebel mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Helmut Hirsch, hg. von Klaus Schröter. Reinbek 1988 [1973 EA].

38 Susanne Miller: Geleitwort. In: August Bebel: Die Frau und der Sozialismus, 1996, S. 1*–2*, hier S. 1*.

39 Vgl. Claudia Opitz-Belakhal 2010, S. 62–63.

Der hinter dem Pseudonym CORIOLAN stehende Autor definierte die Frauenfrage als „ein unklares vielgegliedertes Etwas“[40]. In seiner Abhandlung mit dem programmatischen Titel „Frauenfrage und photographischer Beruf“ beschrieb er die um 1848 einsetzende Kontroverse zunächst als Bildungsfrage und Postulat nach Persönlichkeitsentfaltung und politischer Mündigkeit. Mit zunehmender Industrialisierung entwickelte sich die Frauenfrage zur Erwerbsfrage und schließlich zur Arbeiterinnenfrage.[41] Er wertete „Die Frau und der Sozialismus“ als populistisch und kritisierte, dass Bebels Text weiten Kreisen als „Richtschnur“[42] für die Frauenfrage galt und eine differenzierte Auseinandersetzung verhinderte. Grundsätzlich war er der Ansicht, dass die Forderungen der Frauenbewegung übereilt und dadurch nachteilig waren, „denn das Volk konnte nicht gleich Altgewohntes und Liebgewonnenes abstreifen, um den Gesetzen der neuen Sittlichkeitsapostel zu folgen“[43].

Als „wichtigste Kulturbewegung der Gegenwart“ beschrieb Julie Poehlmann die Frauenbewegung, die nicht nur auf die Verbesserung der Lebens- und Schaffensbedingungen der Frau abziele, sondern auch „der Menschheitsentwicklung neue fruchtbare, unersetzliche Kräfte zu schenken“ suche.[44]

Die Fotografie als Erwerbszweig

Wie Louise Otto-Peters war Julie Engell-Günther (1819–1910) dem Geist der 1848er Revolution verpflichtet. Enttäuscht über die gescheiterte Revolution schloss sie sich einer Gruppe von Intellektuellen, Naturforschenden und Kunstschaffenden an, die sich zur Auswanderung nach Australien entschlossen hatten.[45] In Rio de Janeiro, dem ersten Anlaufhafen des Passagierschiffs Princess Louise, verließ sie im Mai 1849 die Gruppe und arbeitete als Lehrerin an einem Mädcheninstitut für höhere Töchter. Ein Jahr später lernte sie den deutschen Ingenieur Hermann Günther aus Westfalen kennen, der vom Hamburger Kolonisationsverein nach Brasilien entsandt worden war. Julie Engell begleitete Hermann Günther in Männerkleidung auf seiner Reise in den Süden. Das Paar heiratete um 1852 und die politisch engagierte Engell-Günther unterstützte verschiedene geschäftliche Vorhaben ihres Mannes. Im Jahr 1859 verließen sie mit dem gemeinsamen Sohn Brasilien. Nach ihrer Rückkehr nach Berlin betrieben Hermann

40 CORIOLAN: Frauenfrage und photographischer Beruf. Ein geschichtlicher Abriss. In: Photographische Kunst, Jg. 5, 1906/07, S. 381–386, hier S. 381.
41 Ebd., S. 382.
42 Ebd., S. 381.
43 Ebd., S. 383.
44 Julie Poehlmann: Der Anteil der Frauenbewegung an den Schulreformbestrebungen der Gegenwart. Langensalza 1925, S. 5.
45 Zur Biografie von Julie Engell-Günther vgl. Riedel 2008, S. 145–167, insbesondere S. 147, sowie Eva Schöck-Quinteros Randzitate zu dem Artikel „Das Höchste und Beste des Lebens?“. In: Ariadne, Heft 48, 2005, S. 57. Eva Schöck-Quinteros arbeitet an einer ausführlichen Biografie zu Julie Engell-Günther.

Günther und Julie Engell-Günther ein fotografisches Atelier am Werderschen Markt 6. Das in unmittelbarer Nachbarschaft zum prachtvollen Kaufhaus Gerson gelegene Atelier war 1862 erstmals im Berliner Adressbuch zu finden; allerdings wurde es ausschließlich unter dem Namen Hermann Günther geführt. Ein Jahr später wurde Günther zum „Hof-Photograph Seiner Majestät des Königs und Seiner Königlichen Hoheit des Prinzen Friedrich Carl" ernannt und gab dieses Privileg stolz sowohl im Adressbuch an wie auch auf dem Karton der Carte de Visite (CdV) (Abb. 39 a+b).[46]

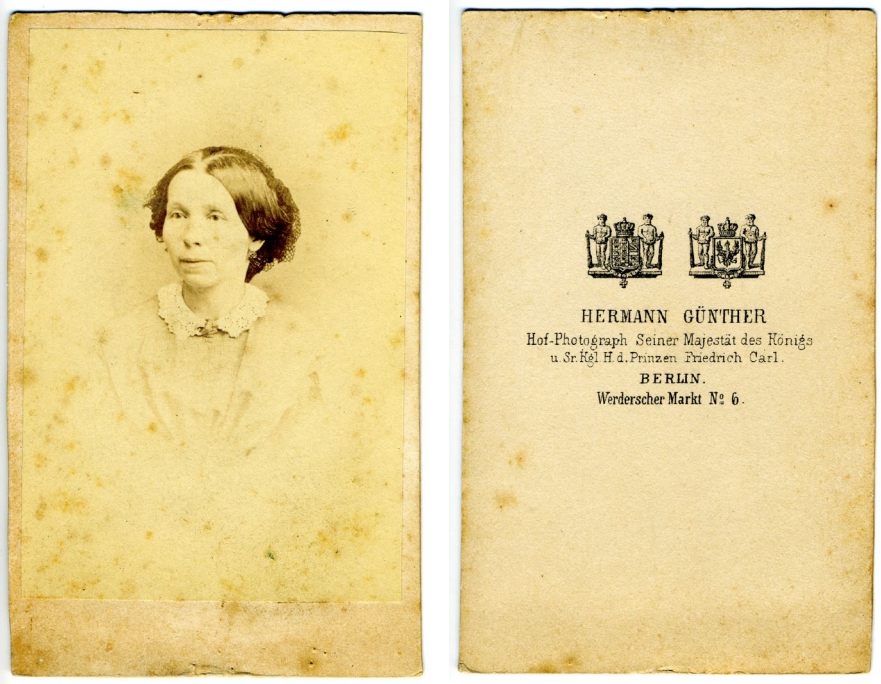


Abb. 39 a+b Carte de Visite aus dem Fotoatelier von Hermann Günther in Berlin, 1860er Jahre, Vorder- und Rückseite, 6,2 × 10,1 cm. Archiv der Autorin

Das Jahr der Erstnennung im Adressbuch stimmt mit Julie Engell-Günthers Ausführungen überein. Im Jahr 1870 berichtete sie kenntnisreich über die Praxis im Atelier sowie über technische Neuerungen und erweiterte Einsatzgebiete der Fotografie.[47]

46 Vgl. unveröffentlichtes Dokument zu Adressbuch-Recherchen von Eva Schöck-Quinteros. Bis 1871 wird Hermann Günther als „Hof-Photograph" unter dieser Adresse im Berliner Adressbuch aufgeführt. 1872 ändert sich die Anschrift. In den Jahren 1874 bis 1876 wird Julie Engell-Günther unter verschiedenen Berliner Adressen und der Berufsbezeichnung „Schriftstellerin" aufgeführt. Diese im Adressbuch ablesbaren Veränderungen spiegeln die Anfang der 1870er-Jahre eintretenden Brüche in Julie Engell-Günthers Leben: Tod des ersten Sohnes, Insolvenz des Fotoateliers und Trennung von Hermann Günther aufgrund seiner Untreue. Engell-Günther finanzierte sich und den jüngeren Sohn durch journalistische und schriftstellerische Tätigkeit sowie Heimarbeit. 1883 verließ sie Deutschland, um in einem internationalen Knabeninstitut in Zürich als Lehrerin zu arbeiten. 1910 verstarb sie in Basel. Vgl. Riedel 2008, S. 147.

47 Vgl. Engell-Günther 1870, 273–275, hier S. 273.

Engell-Günthers Expertise bezeugt die zentrale Funktion, die sie im Atelier von Hermann Günther übernommen haben muss. Wie in anderen Gewerben war es auch in der Fotografie üblich, dass Familienangehörige, insbesondere Ehefrauen und ältere Kinder, im Betrieb mitarbeiteten. Wie selbstverständlich die Arbeit der Ehefrau noch in späteren Jahren war, zeigte Ludwig Hoerner in seinem Werk „Das Photographische Gewerbe in Deutschland 1839–1914" anhand zweier Leserzuschriften, die im Jahr 1900 im Fachblatt „Der Photograph" erschienen: Ein Fotograf klagte über die übermäßige Arbeit im Atelier, die er allein nicht bewältigen könne. Der Rat eines Kollegen lautete: „Heiraten Sie doch, dann ist Allem abgeholfen."[48]

Die ersten Fotoateliers waren noch meist Einmannbetriebe. Der technische Fortschritt ermöglichte es jedoch, fotografische Aufnahmen immer schneller und kostengünstiger zu produzieren, die Nachfrage stieg. Damit wurde die ‚unsichtbare' Mitarbeit im Atelier unabdingbar. Oft waren es die Ehefrauen, Schwestern oder Kinder des Fotografen, die zur Mitarbeit verpflichtet wurden.[49] Erst wenn ihre Mitarbeit nicht mehr ausreichte oder ein Fotograf nicht auf diese unentgeltlichen Arbeitskräfte zurückgreifen konnte, holte er sich Lehrlinge oder Hilfsarbeiter in den Betrieb.[50] Für Engell-Günther stand fest, um die Fotografie fortan als lukratives Geschäft zu betreiben, bedurfte es eines größeren Betriebes, in dem Fachkräfte spezifische Aufgaben übernehmen. Nur durch die produktive Arbeitsteilung könnten demnach größere Mengen und qualitativ hochwertige Ergebnisse erzielt werden. Nach Engell-Günther lag in der Arbeitsteilung im Vervielfältigungsprozess das Potenzial, „den Frauen bald neue Wege zur erwerblicher Thätigkeit"[51] zu eröffnen.

Wie das Eingangszitat belegt, war Julie Engell-Günther davon überzeugt, dass die Fotografie „für die Fähigkeit gebildeter Frauen geschaffen"[52] war. Dass die Frauen die Fotografie noch nicht für sich erobert hatten, begründete sie mit dem nicht vorhandenen Ausbildungsregelwerk des noch jungen Berufsfelds und dem Missstand, dass die „sogenannten gebildeten Damen gewöhnlich nicht arbeitsfähig genug" und die ungeschulten Frauen „nicht bildungsfähig genug" seien.[53] Mit ihrer Kritik griff Engell-Günther explizit Themen der Frauen(bildungs)bewegung auf. Julie Engell-Günther war engagierte Akteurin der bürgerlichen Frauenbewegung. Sie war der Meinung, dass einzig die selbstständige Erwerbstätigkeit der Frau die Basis für Freiheit und Menschenwürde

48 Der Photograph, 1900, S. 7. Zitiert nach Hoerner 1989, S. 50.

49 Ohne die Arbeitsaufteilung im Atelier von Hermann Günther und Julie Engell-Günther zu kennen, deuten die Einträge im Berliner Adressbuch darauf hin, dass ausschließlich Hermann Günther als Fotograf in Erscheinung trat. Inwiefern Engell-Günthers Kritik an der Praxis der „unsichtbaren" Mitarbeit von Familienangehörigen, die sie offensichtlich selbst praktizierte, sich auch auf ihre eigene Lebenssituation bezog, kann nur vermutet werden.

50 Vgl. Hoerner 1989, S. 50–55, hier insbesondere S. 50–51.

51 Engell-Günther 1870, S. 275.

52 Ebd., S. 274.

53 Ebd.

schaffen kann.[54] Die Hauptschwierigkeit für Frauen, in das fotografische Gewerbe einzutreten, sah sie jedoch darin, dass der Beruf von Männern dominiert wurde, „und zwar meistens von sehr ungebildeten und ziemlich schlecht beleumdeten Männern"[55]. Diese Fotografen engagierten nach Engell-Günther für gewöhnlich keine weiblichen Kräfte in ihren Ateliers. Auch auf andere Gewerbe konnte diese Kritik übertragen werden und noch für die 1890er Jahre konstatierte Auguste Schmidt, Vorsitzende des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins, eine nicht nachvollziehbare Ausgrenzung weiblicher Lehrlinge von Seiten der Innungen. Frauen fehle es weitgehend an qualifizierenden Ausbildungsmöglichkeiten, die ihnen den Eintritt in das Handwerk ermöglichen würden.[56]

Die von Julie Engell-Günther beobachtete Entwicklung zugunsten der Frau konnte auch für die österreichische Hauptstadt konstatiert werden. Im Zuge der Vorbereitungen der Wiener Weltausstellung von 1873 wurde der Fotograf Josef Löwy, Mitglied der anlässlich der Weltausstellung gegründeten „Wiener Photographen-Association", von der Handelskammer mit einem Gutachten über die Frauenarbeit in den Wiener Ateliers beauftragt. Die Ergebnisse waren für eine Ausstellungssektion zur Frauenarbeit in der industriellen Produktion bestimmt. Löwy kam zu folgendem Urteil:

> „Bei dem Aufschwunge, welchen die Photographie gewonnen, ist die Benutzung und Heranziehung weiblicher Kräfte in den Ateliers schon seit einiger Zeit eine allgemeine und man findet in allen Ateliers Mädchen (selten Frauen) mit den verschiedenen Arbeiten betraut, auch nimmt die Verwendung dieser Kräfte immer mehr zu, weil Mädchen wegen ihrer netten und reinen Arbeiten, wegen selteneren Wechsels der Engagements und wegen Emsigkeit, endlich auch wegen der billigeren Entlohnung gegen die männlichen Arbeiter den Vorzug finden."[57]

Nach Löwy waren mehr als 450 Frauen in Wiener Fotoateliers beschäftigt. Über die Hälfte von ihnen arbeitete in der Retusche, etwa ein Drittel war zum Kopieren der

---

54 Vgl. Riedel 2008, S. 147. In einem Aufsatz zur Malerin Clara von Rappards (1857–1912) schrieb die Kunsthistorikerin Carola Muysers, dass sich die liberale und progressive Familie der Künstlerin bewusst dafür einsetzte, dass die Tochter „möglichst keinen geschlechtsspezifischen Einschränkungen unterlag". Clara von Rappards Mutter, Albertine von Rappard (1833–1922), war eine geborene Engell und eine jüngere Schwester von Julie Engell. Wie ihre Schwester unterstützte sie die Berufsförderung junger Frauen. Vgl. Carola Muysers: Eine bedeutende Malerin am Beginn der Schweizer Moderne. Zum Werk und Leben Clara von Rappards (1857–1912). In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Jg. 54, Heft 3, 1997, S. 311–326, hier S. 320.

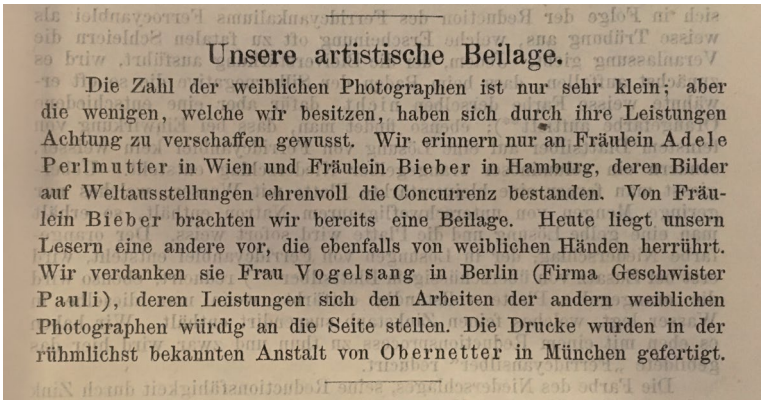
55 Engell-Günther 1870, S. 274.

56 Zur Handwerkerin vgl. Eliza Ichenhaeuser: Erwerbsmöglichkeiten für Frauen. Praktischer Ratgeber für erwerbsuchende Frauen in allen Angelegenheiten der Vorbildung, der Anstellung und der sozialen Selbstständigkeit. Berlin 1897, S. 8–9. Eliza Ichenhaeuser bezieht sich in ihrer Abhandlung zur Handwerkerin auf einen Vortrag von Auguste Schmidt.

57 Josef Löwy: Die Frauenarbeit in den Wiener Ateliers. In: Photographische Correspondenz, Jg. 10, Nr. 1872, S. 33–34, hier S. 33.

Bilder eingestellt und ein eher kleiner Teil für die Arbeit im Laboratorium und zum Kolorieren der Bilder.[58]

Löwy wie auch Engell-Günther betonen die Sorgfalt, den Fleiß und die Geduld der Frauen. Die zunehmende Aufgabenteilung in den Fotoateliers und die Spezialisierung einzelner Kräfte eröffneten Frauen den erwerbsmäßigen Einzug in das fotografische Metier, jedoch zunächst vornehmlich nur für Hilfstätigkeiten. Die Zahl der selbstständigen Fotografinnen war in den 1870er Jahren noch sehr gering. Wie ein Artikel im Fachblatt „Photographische Mitteilungen" vom Juli 1877 belegt, verschafften sich die wenigen Fotografinnen jedoch durch ihre Leistungen hohes Ansehen in Fachkreisen. Der unbekannte Autor führte exemplarisch Adele Perlmutter und Emilie Bieber an, „deren Bilder auf Weltausstellungen ehrenvoll die Concurrenz bestanden"[59] (Abb. 40).



Unsere artistische Beilage.

Die Zahl der weiblichen Photographen ist nur sehr klein; aber die wenigen, welche wir besitzen, haben sich durch ihre Leistungen Achtung zu verschaffen gewusst. Wir erinnern nur an Fräulein Adele Perlmutter in Wien und Fräulein Bieber in Hamburg, deren Bilder auf Weltausstellungen ehrenvoll die Concurrenz bestanden. Von Fräulein Bieber brachten wir bereits eine Beilage. Heute liegt unsern Lesern eine andere vor, die ebenfalls von weiblichen Händen herrührt. Wir verdanken sie Frau Vogelsang in Berlin (Firma Geschwister Pauli), deren Leistungen sich den Arbeiten der andern weiblichen Photographen würdig an die Seite stellen. Die Drucke wurden in der rühmlichst bekannten Anstalt von Obernetter in München gefertigt.

Abb. 40 Beitrag über die Leistungen von Fotografinnen. In: Photographische Mitteilungen, Jg. 14, Heft 4, 1877, S. 101

Die seit Mitte der 1860er Jahre in Wien tätige Adele Perlmutter wurde auf der Pariser Weltausstellung von 1867 für ihre „in vorzüglicher Reinheit durchgeführte[n] Porträts"[60] mit einer silbernen Medaille ausgezeichnet.[61] Emilie Bieber betrieb seit 1852 ein Fotoatelier in Hamburg, zunächst gemeinsam mit Adelgunde Koettgen, ab 1854 als alleinige Inhaberin. Seit 1865 war sie Mitglied im Photographischen Verein zu Berlin und 1873

58 Vgl. ebd., S. 34.

59 O. V.: Unsere artistische Beilage. In: Photographische Mitteilungen, Jg. 14, Heft 4, Juli 1877, S. 101.

60 Achilles Melingo: Photographien und photographische Apparate, Classe IX. In: Glas- und Thonwaaren-Fabrikation und chemische Industrie auf der Welt-Ausstellung zu Paris im Jahre 1867. Officieller Ausstellungsbericht, hg. durch das K. K. Österreichische Central-Comité, mit 26 in den Text gedruckten Holzschnitten und 1 Musterbeilage. Wien 1868, S. 293–322, hier S. 307.

61 Zu den frühen Fotografinnen in Österreich vgl. Timm Starl: Frauenberuf und Liebhaberei. Fotografinnen in Österreich bis zum Ersten Weltkrieg. Erweiterte Fassung 2014. http://www.timm-starl.at/download/Starl_Fotografinnen.pdf.

Abb. 41 Kostümbild der Fotografin Emilie Vogelsang, um 1877. In: Photographische Mitteilungen, Jg. 14, Heft 4, 1877, Künstlerische Beilage

erhielt sie für ihre „vorzüglichen Photographien"[62] auf der Weltausstellung in Wien die sogenannte Fortschrittsmedaille. Der Autor nannte ebenfalls die Berliner Fotografin Emilie Vogelsang der Firma Geschwister Pauli, deren Kostümbild dem Juliheft als hochwertiger Druck beilag (Abb. 41).

62 O. V.: Die einzelnen Objecte in der Welt-Ausstellung. In: Wiener Weltausstellungs-Zeitung, Jg. 3, Nr. 231, 20. August 1873, S. 2 (unpag.).

Um sich erfolgreich als Fotografin selbstständig zu machen, bedurfte es nach Julie Engell-Günther einer souveränen Führungspersönlichkeit mit großer künstlerischer und kaufmännischer Begabung. Nur Frauen mit entsprechenden Fertigkeiten und hohen finanziellen Mitteln, die für die Gründung eines Ateliers notwendig waren, riet sie zu einer Atelierleitung.[63] Zu dieser Einschätzung kam auch Anita Augspurg, die für die Ateliergründung in den Metropolen Berlin, Hamburg oder Frankfurt ein Kapital von 20.000 bis 30.000 Mark empfahl, um neben den Kosten für Mobiliar, fotografische Apparaturen und Aufnahmematerialien auch die Miete, eigene Unterhaltskosten und Personalkosten bestreiten zu können.[64]

Anita Augspurgs (1857–1943) Abhandlung „Die Photographie als Lebensberuf der Frau" erschien 1889 im 10. Heft des frauenpolitischen Blattes „Frauenberuf", dem Organ des Frauenvereins Reform, der dem radikalen Flügel der Frauenbewegung zuzuordnen war. Die bekannte Frauenrechtlerin hatte sich 1887 gemeinsam mit Sophia Goudstikker mit dem fotografischen Atelier Elvira in München selbstständig gemacht. Augspurg ordnete sich und ihre Partnerin selbstbewusst als „Vorkämpferinnen auf diesem Gebiet"[65] ein. Das von ihnen gegründete Atelier war nach Augspurg „das vierte von Frauen selbstständig geleitete in Deutschland"[66].

Für Julie Engell-Günther wie für Anita Augspurg stand fest, dass die fotografische Aufnahme künstlerische Begabung und guten Geschmack verlange und dass sie gerade deshalb ein für Frauen geeignetes Metier darstelle. Augspurg schrieb:

> „Es ist eine allgemeine, selbst männlicherseits geteilte Annahme, daß Frauen in Sachen des Geschmackes von Natur dem starken Geschlechte überlegen sind; und das ist der Grund, weshalb ich die Frauen als Allgemeinheit, ohne auf einzelne Ausnahmen zu reflektieren, zur Ausübung der Photographie für fähiger halte als die Männer."[67]

Auch der Direktor des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin, Professor Julius Lessing, sprach dem weiblichen Geschlecht ein größeres ästhetisches Empfinden zu und urteilte bezüglich des kunstgeschichtlichen Studiums: Dafür „bringen die Mädchen zweifelsohne gewisse natürliche Anlagen mit, Sinn für Schönheit und ein instinktives Verständnis für die persönliche Eigenart einer kräftig ausgebildeten Künstlernatur"[68].

---

63 Vgl. Engell-Günther 1870, S. 275.

64 Vgl. Anita Augspurg: Die Photographie als Lebensberuf der Frau. In: Frauenberuf, Heft 10, 1889, S. 410–415, hier S. 413. Augspurg nahm in ihrer Ausführung Bezug auf einen zeitgenössischen Artikel. Die von einer Frauenzeitschrift gemachte Angabe, dass „3.000 Mark zur Errichtung eines Ateliers" ausreichten, erschien Augspurg wenig realistisch. Sie riet zu einem Startkapital von mindestens 6.000 bis 8.000 Mark in mittleren Städten, von mindestens 12.000 bis 15.000 Mark in Großstädten. Das vorhandene Kapital sollte Rückhalt für das erste halbe Jahr geben, bis sich das Atelier etabliert hat und Gewinne erwirtschaftet werden.

65 Augspurg 1889, S. 410.

66 Ebd., S. 410–411.

67 Ebd., S. 412.

68 Julius Lessing: Kunst und Kunstgeschichte. In: Arthur Kirchhoff (Hg.): Die Akademische Frau. Gutachten hervorragender Universitätsprofessoren, Frauenlehrer und Schriftsteller über die Befähigung der Frau zum wissenschaftlichen Studium und Berufe. Berlin 1897, S. 231–233, hier S. 231 f.

Jedoch sprach sich Lessing entschieden gegen das akademische Studium der Frau aus, da es sie von ihrem „naturgemäßen Beruf"[69] abhielte, was seiner Meinung nach die „Verheiratung" sei. Zudem träte sie auf dem Arbeitsmarkt in Konkurrenz zudem Mann, was dazu führe, dass den Männern immer weniger qualifizierte Stellen zur Verfügung ständen, was wiederum die „Frauenfrage" verschärfe. Obwohl er die „bessere" Eignung der Frau für den künstlerischen Bereich explizit herausstellte, sah er in der Öffnung desselben Studienzweigs für Frauen keinerlei Nutzen.[70]

Die rasanten Fortschritte der Fotografie und ihr umfangreiches Bedeutungswachstum zeigten sich in der Einrichtung von Lehrstühlen an den relevanten technischen Hochschulen. Zwei der renommiertesten Institutionen waren die 1879 eingerichtete Abteilung für Fotochemie und Fotografie am Polytechnikum in Charlottenburg[71] und die 1888 gegründete Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren in Wien. Die Fotografie erhielt aber nicht automatisch den Rang einer eigenen akademischen Disziplin, sondern Studierende der Ingenieur- und Technikwissenschaften erhielten fotografisch-technische Unterweisungen als Teil ihres Gesamtstudiums oder wissenschaftliche und industrielle Anwendungsgebiete der Fotografie konnten innerhalb eines Aufbaustudiums erlernt werden.[72] Für das Gros der Berufsfotografen spielte die universitäre Ausbildung eine eher geringe Rolle. Dennoch erwarben die Lehranstalten den „Ruf einer vorzüglichen Bildungsstätte für Fachphotographen"[73], was Ludwig Hoerner damit begründet, dass einige wenige Studenten während des Studiums ihr fotografisches Talent entdeckten und sich erfolgreich der gewerblichen Fotografie zugewandt hatten. Auch die Zahl der Fotografen, die bereits eine Lehre absolviert hatten und anschließend eine universitäre Weiterbildung anstrebten, war sehr gering, zumal die notwendigen finanziellen Mittel einer solchen institutionellen Fachausbildung beachtlich waren. Frauen war aber eine universitäre Ausbildung im fotografischen Verfahren grundsätzlich verschlossen. Augspurgs Recherchen ergaben, dass Frauen der Zugang zu diesen Hochschulen verwehrt war.[74]

Obgleich es in den gesetzlichen Bestimmungen der Universitäten keinen Paragrafen gab, der Frauen ausdrücklich das wissenschaftliche Studium untersagte, war dieses „Verbot" aufgrund des seit Jahrhunderten praktizierten impliziten Ausschlusses von Frauen

69 Ebd., S. 231.

70 Vgl. ebd., S. 232–233.

71 Auch Königlich Technische Hochschule Charlottenburg, später TU Berlin.

72 Vgl. Hoerner 1989, S. 103–104.

73 Vgl. ebd., S. 104.

74 An der Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren in Wien, die seit 1906 den Titel „Königlich Kaiserlich" trug, wurden Frauen ab 1908 offiziell zugelassen. Bereits 1898 riefen Wienerinnen zur Gründung eines Frauen-Gewerbevereins auf und forderten die Zulassung zum höheren gewerblichen Unterricht z. B. durch die Einrichtung von Parallel-Kursen im Bereich der Fotografie und Reproduktion an der Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Nach dem Artikel waren allein in Wien 17 000 Frauen selbstständig gewerbetreibend. Vgl. o. V.: Frauenbewegung. In: Wiener Freie Photographen-Zeitung, Jg. 1, Heft 4, 1898, S. 61.

zu einem unangefochtenen Paradigma geworden.[75] In ihrem Vortrag anlässlich der Eröffnung des Studiengangs der Gender-Studies an der Humboldt-Universität zu Berlin im Oktober 1997 beschäftigte sich die Kulturwissenschaftlerin Christina von Braun mit der Ende des 19. Jahrhunderts in Deutschland geführten Diskussion über das Frauenstudium. Ausgangspunkt ihrer Ausführungen bildete der 100 Jahre zuvor, 1897, erschienene Sammelband „Die Akademische Frau", in dem über 100 Universitätsprofessoren über die Fähigkeit der Frau zum wissenschaftlichen Studium und Beruf Stellung bezogen.[76] Obgleich zu diesem Zeitpunkt in den benachbarten Ländern wie der Schweiz, Frankreich, England und den Niederlanden Frauen bereits zum Studium zugelassen waren, wurde die Idee, dass eine Frau zum wissenschaftlichen Studium befähigt sein könnte, von den an der Publikation mitwirkenden Professoren weitgehend abgelehnt. Von Braun zeigte die Ähnlichkeit der Argumente der Gegner und Befürworter des Frauenstudiums auf und legte dar, dass sich beide Parteien auf vermeintliche „Naturgesetze"[77] beriefen. So stand für die Gegner das wissenschaftliche Studium in vollständigem Gegensatz zur Natur der Frau. Auch für die Befürworter galten jene Naturgesetze, allerdings waren sie „in besonderen Ausnahmefällen"[78] dazu bereit, diese zu umgehen. Der Physiker Max Planck räumte beispielsweise ein, dass er in Einzelfällen, allerdings nur probeweise und jederzeit widerruflich, Frauen Zutritt zu seinen Veranstaltungen gewähre, und zwar „[w]enn eine Frau, was nicht häufig, aber doch bisweilen vorkommt, für die Aufgaben der theoretischen Physik besondere Begabung besitzt und den Trieb in sich fühlt, ihr Talent zur Entfaltung zu bringen"[79].

Nach Christina von Braun ging es in der Debatte „um die Frage, ob Frauen über die notwendige Intelligenz und Fähigkeit zu einem wissenschaftlichen Studium verfügen, weniger um den Kopf als um den Unterleib der Frau"[80]. Jene Wesenszuschreibung bzw. Essentialisierung auf Grund der biologischen Geschlechtszugehörigkeit sind in der abendländischen Tradition tief verwurzelt. Innerhalb der dichotomischen Denkstruktur wurde Männlichkeit „zur Symbolgestalt für das Geistige" und Weiblichkeit „zur Symbolgestalt für den Körper".[81] Folglich galten Frauen, die ein wissenschaftliches Studium verfolgen wollten, als „unweiblich" und „widernatürlich".[82] Als in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erste Anfragen durch Frauen an die Hochschulen gestellt wurden, oblag den Dozenten das sogenannte „Bestimmungsrecht", das heißt,

75 Vgl. Birn 2015, S. 9.

76 Arthur Kirchhoff (Hg.): Die Akademische Frau. Gutachten hervorragender Universitätsprofessoren, Frauenlehrer und Schriftsteller über die Befähigung der Frau zum wissenschaftlichen Studium und Berufe. Berlin 1897.

77 Christina von Braun: Warum Gender-Studies? Vortrag anläßlich [sic] der feierlichen Eröffnung des Studiengangs Gender-Studies, Reihe Öffentliche Vorlesungen, Heft 92, hg. vom Präsidenten der Humboldt-Universität zu Berlin Prof. Dr. Dr. h.c. Hans Meyer. Berlin 1998, S. 3.

78 Braun 1998, S. 3.

79 Max Planck: Physik. In: Kirchhoff 1897, S. 256–257, hier S. 256.

80 Braun 1998, S. 4.

81 Ebd., S. 6.

82 Vgl. ebd., S. 18.

sie durften im Einzelfall entscheiden, ob sie Frauen zu ihren Veranstaltungen zuließen oder nicht.[83] Die Vollimmatrikulation von Frauen war erst 1909 an allen deutschen Universitäten durchgesetzt.[84]

Anita Augspurg kritisierte den Ausschluss von Frauen an den Hochschulen scharf.[85] Um fotografische Fachkenntnisse zu erhalten, standen Frauen zum Veröffentlichungszeitpunkt ihrer Besprechung lediglich zwei Wege offen: Sie konnten einen praktischen Lehrkurs in einem Fotoatelier absolvieren oder sich autodidaktisch durch das Studium der einschlägigen Literatur Kenntnisse aneignen.

Augspurg sprach sich gegen die von einigen Ateliers offerierten dreimonatigen Ausbildungskurse aus.[86] Um ein ausreichendes Verständnis für die komplexen Arbeitsschritte der Fotografie zu erlangen, war ihrer Auffassung nach eine mindestens sechsmonatige Lehrzeit erforderlich. Neben der Kamerahandhabung und dem Verständnis für Beleuchtung und Arrangements waren mit der fotografischen Aufnahme zahlreiche Laborarbeiten im Entwicklungs- und Kopierprozess verbunden sowie aufwendige Retuschearbeiten. Insbesondere für Betreiberinnen eines größeren Ateliers waren nach Augspurg Kenntnisse all dieser Schritte notwendig, da die Angestellten „zum größten Teile noch aus Männern, und zwar wenig gebildeten, bestünden, die die Autorität einer Vorgesetzten untergraben.[87]

Die Fotografie bot auch Frauen, die nicht über den sozialen Hintergrund und das notwendige Kapital verfügten, um sich selbstständig zu machen, eine Erwerbsmöglichkeit. Augspurg empfahl ihnen eine zwei- bis dreijährige Lehre bei einem „tüchtigen Lehrherrn", die sie befähigt, eine „ausreichend honorierte Stelle" anzutreten.

Die bereits bei Engell-Günther anklingende Proletarisierung der Fotografie war zum Veröffentlichungszeitpunkt von Augspurgs Besprechung weiterfortgeschritten. Der Verfall der Fotografie wurde Ende des 19. Jahrhunderts in der fotografischen Fachpresse und in den Vereinen rege diskutiert. Kritisiert wurden die zum Teil erheblich divergierenden Fertigkeiten von Fotografen und Fotografinnen, die zu diesem Zeitpunkt keine

---

83 Zu den Anfängen des Frauenstudiums in Deutschland: In seiner Dissertation wertete Marco Birn hochschulstatistische und soziologische Daten der ersten Studentinnen aus. Geleitet von den Fragen, wer die ersten Studentinnen waren und wie sie sich den Weg in die Wissenschaft bahnten, stellt er zunächst Einzelfälle vor, um anschließend nach den allgemeinen Voraussetzungen für die Durchsetzung des Frauenstudiums zu bestimmen. Marianne Körner untersuchte anhand unterschiedlicher Quellengattungen die Studien- und Alltagserfahrungen der ersten deutschen Studentinnen. Vgl. Marco Birn: Die Anfänge des Frauenstudiums in Deutschland. Das Streben nach Gleichberechtigung von 1869–1918, dargestellt anhand politischer, statistischer und biographischer Zeugnisse. Dissertation Heidelberg. Heidelberg 2015; Marianne Körner: Auf fremdem Terrain. Studien- und Alltagserfahrungen von Studentinnen 1900–1918. Dissertation Bonn 1997; sowie Riedel 2008, S. 100–105.

84 Nach Christina von Braun verdeutlicht die radikale Veränderung des Geschlechterverhältnisses an den Universitäten in den vergangenen 100 Jahren, dass das Insistieren auf „weibliche[n] Naturgesetze[n]", aufgrund derer der Frau das Studium verwehrt wurde, nicht biologisch und damit unveränderbar, sondern kulturell bedingt war und damit transformierbar. Vgl. Braun 1998, S. 6 und S. 16.

85 Vgl. Augspurg 1889, S. 412.

86 Sie selbst hatte einen sechswöchigen Kurs besucht. Vgl. Kapitel III.1 zum Hofatelier Elvira.

87 Vgl. Augspurg 1889, S. 413.

reglementierte Ausbildung durchlaufen mussten. Angehörige anderer technischer oder künstlerischer Berufsgruppen strömten zur Fotografie, da sie in ihr eine lukrative Beschäftigung vermuteten. Die Qualität fotografischer Arbeiten war entsprechend durchwachsen und als Folge davon gestaltete sich auch die Ausbildung des Nachwuchses. Klagen kamen sowohl von Seiten der Gehilfenschaft wie von den Atelierleitungen. Eine Betriebszählung vom 15. Juni 1895 ergab für das Deutsche Reich 4589 fotografische Hauptbetriebe und insgesamt 11 901 gewerblich tätige Personen, darunter 1389 Frauen. Darüber hinaus gab es ein Überangebot an Gehilfen: Allein zwischen Juni und Dezember 1895 stieg die Zahl der beschäftigungslosen Gehilfen von 378 auf 514.[88]

Zur Frauenarbeit in den Berliner Fotoateliers

Um valide Kenntnisse der wirtschaftlichen Lage von Ateliermitarbeitenden der Reichshauptstadt zu erhalten, veranlasste der im November 1893 gegründete Berliner „Fachverein der Photographen" eine statistische Umfrage, mit deren Ausarbeitung Fritz Hansen betraut war.[89] Auf Grundlage dieser Mitte der 1890er Jahre erstellten Statistik konstatiert Hansen in seinem Beitrag zur Frauenarbeit in den Berliner Fotoateliers Folgendes: 1884 waren in Berlin etwa 300 männliche und 350 weibliche Gehilfen in fotografischen Ateliers beschäftigt. Circa 200 der Gehilfinnen arbeiteten als Empfangsdamen, die restlichen als Retuscheurinnen oder in anderen Bereichen der Bildbearbeitung. Nach Hansen wurde etwa „die Hälfte aller Retouchierarbeiten von weiblichen Gehilfen verrichtet"[90]. Die tägliche Arbeitszeit der Empfangsdamen betrug zehn bis zwölf Stunden bei einem monatlichen Durchschnittsgehalt von 75 Mark. Der niedrigste Lohn lag bei 50 Mark, der Höchstlohn bei 100 Mark.[91] Die Retuscheurinnen arbeiteten acht bis zehn Stunden am Tag und erhielten ein Monatsgehalt zwischen 40 und 70 Mark. Das Durchschnittsgehalt betrug 50 Mark und 50 Pfennig. Hansen führte zwei Missstände der Frauenarbeit an: 1. Neben der größeren Zahl an Frauen, die mit der Arbeit im Fotoatelier ihren Lebensunterhalt sicherten, gab es eine Reihe von Frauen aus besserem Hause, die sich beispielsweise mit Retuschearbeiten etwas Geld dazuverdienten. Da ihr Unterhalt bereits gesichert war, konnten sie für deutlich niedrigere Löhne arbeiten als ihre auf Existenzsicherung angewiesenen Kolleginnen und Kollegen. 2. Die unzureichende Ausbildung

88 Insgesamt wurden 4962 fotografische Gewerbe gezählt, von denen 4589 Hauptbetrieben und 374 Nebenbetriebe waren. Unter den Hauptbetrieben gab es 2108 Alleinbetriebe und 2481 Betriebe mit Gehilfen. Unter den Beschäftigungslosen waren 101 bzw. 121 Personen aufgrund von Krankheit erwerbslos/unbeschäftigt. Vgl. o. V.: Gehilfenwesen. In: Deutsche Photographen-Zeitung, Nr. 48, 1898, S. 659–662, hier S. 661 f.

89 Laut Fritz Hansen sollte die Statistik im ersten Schritt einen Überblick über die Lage der Gehilfinnen und Gehilfen der Berliner Fotoateliers geben und in einem zweiten Schritt die Grundlage der Vereinstätigkeit bilden. Die gewonnenen Erkenntnisse flossen weder in die weitere Vereinsarbeit ein noch wurde die Statistik veröffentlicht. Vgl. Hansen 1898, S. 73.

90 Ebd., S. 74.

91 Ebd.

der weiblichen Gehilfen: Die meisten der Mitarbeiterinnen absolvierten Lehrkurse in Ateliers, deren „Inhaber es wenig oder gar nicht um die wirkliche Ausbildung ihrer Lehrlinge [ging], desto mehr um das von diesen zu zahlende Lehrgeld"[92]. Den jungen Frauen wurden meist leere Versprechungen gemacht.

In den folgenden Jahren nahm Fritz Hansen regelmäßig Stellung zur Situation weiblicher Lehrlinge und zur Frauenarbeit in der Fotografie.[93] Für ihn stand fest, dass die Fotografie einen für Frauen geeigneten Erwerbszweig darstellte. Um gegen die oben aufgeführten Missstände anzugehen, forderte er die gesetzliche Regelung der Ausbildung. Nur die Gleichstellung der Ausbildungsdauer, -qualität und -inhalte für weibliche und männliche Lehrlinge könne demnach die „Lehrlingszüchterei einzelner privater Anstalten"[94] eingrenzen.[95]

Die rechtlichen Unterschiede zwischen der „eigentlichen" Lehre und den Lehrkursen stellte der Jurist Biberfeld heraus.[96] Der Lehrvertrag legte eine dreijährige Ausbildungszeit bei einer geringen Vergütung fest. Der Lehrling hatte dem Lehrherrn kein Lehrgeld zu zahlen, dafür verpflichtete er sich, das Erlernte im Betrieb des Lehrherrn anzuwenden und sich im Rahmen der vereinbarten Arbeitszeit einzubringen. Neben dieser Form der Ausbildung trat in der Fotografie zunehmend folgender Fall auf: Erziehungsberechtigte übergaben ihre Töchter an einen Fotografen, um „das ganze Fach in allen seinen Einzelheiten oder vielleicht nur das Retouchieren"[97] zu erlernen. Die junge Frau trat in diesem Fall nicht in ein Lehrlingsverhältnis ein. Sie sollte nicht für den Fotografen arbeiten, sondern ihre Eltern zahlten dafür, dass sie die vereinbarten Fertigkeiten erlernte. Für die Ausbildung wurde entweder eine Pauschale festgelegt oder eine Bezahlung nach Zeit. Der „wirkliche Lehrvertrag", wie Biberfeld ihn bezeichnet, beinhaltete zahlreiche „Rechte und Pflichten für beide Kontrahenten"[98], die in der Gewerbeordnung festgelegt waren.[99] Der Lehrling war zugleich Angestellter des Lehrherrn und zu seinen Aufgaben zählten nicht allein die Tätigkeiten, die seiner Ausbildung förderlich waren,

92 Ebd.

93 Beispielsweise: Fritz Hansen: Weibliche Photographielehrlinge. In: Photographische Chronik und allgemeine Photographen-Zeitung, Nr. 54, 29. Juni 1904, S. 351–352; Fritz Hansen: Eine Enquete über die Frauenarbeit in der Photographie. In: Der Photograph, Jg. 19, Nr. 18, 1909, S. 71f.

94 Hansen 1904, S. 352.

95 Der Verein Bremer Fachphotographen stellte an die Gewerbekammer Bremen einen Antrag zur Gleichstellung der Lehrzeiten weiblicher und männlicher Lehrlinge. Die Bremer Gewerbekammer wandte sich wiederum an die Handwerkskammer zu Berlin, um in Erfahrung zu bringen, ob dort bereits entsprechende Maßnahmen getroffen wurden. Vgl. Hansen 1904, S. 352.

96 Biberfeld: Photographenlehrlinge. In: Photographische Chronik und allgemeine Photographen-Zeitung, Nr. 97, 27. November 1904, S. 633–636. Biberfelds Fokus liegt auf den rechtlichen Unterschieden beider Ausbildungsformen und er geht nicht auf die wirtschaftliche und sozialpolitische Bedeutung der bezahlten Lehrkurse ein. Vgl. Biberfeld 1904, S. 634.

97 Ebd., S. 633.

98 Ebd., S. 634.

99 Am 25. April 1902 wurde die Fotografie per Gesetz zum Handwerk erklärt. Zuvor orientierten sich Fotografen und Fotografinnen an der Gewerbeordnung. Es brauchte aber eine längere Zeit der Eingewöhnung, bis die Vorgaben auch in der Breite umgesetzt wurden.

sondern alle im fotografischen Betrieb anfallenden Arbeiten. Mit der Zunahme seiner Fertigkeiten rückte die (Ausbildungs-)Verpflichtung des Lehrherrn in den Hintergrund und der Lehrling arbeitete überall mit. In diesem Stadium unterschied den Lehrling in der Arbeit nichts von den Gehilfen, jedoch erhielt er „für seine Arbeiten keinerlei oder jedenfalls keine angemessene Vergütung“[100]. Seine Arbeit war die Gegenleistung für die erhaltene Ausbildung. In dem anderen Fall wurde der Fotograf für die Unterweisung in seinem Fach bezahlt. Der Unterrichtsvertrag entbehrte einer rechtlichen Grundlage und die individuellen Bedingungen konnten formlos verabredet werden. Aus diesem Grund schloss die Unterrichtszeit nicht mit einem qualifizierenden Zeugnis ab, sondern im besten Fall mit einer schriftlichen Beurteilung der erworbenen Fertigkeiten.[101]

Kritik kam ebenfalls von Seiten der Frauen: Julie Engell-Günther und Anita Augspurg hatten bereits die unzureichenden Ausbildungsmöglichkeiten für Frauen kritisiert und vor Dilettantismus gewarnt. Neben ihrer zuvor aufgeführten Ausbildungsempfehlung schrieb Augspurg, dass die Maximalsätze für fotografische Arbeiten bisher nur Männern gezahlt wurden, und befand, dass „Frauen […] die gleichen Ansprüche nur machen dürfen, wenn sie ihre Vorgänger an Leistungsfähigkeit überbieten“[102]. Auch für die Berliner Fotografin Hanni Schwarz war die solide Ausbildung Grundvoraussetzung für die erfolgreiche Tätigkeit in der Fotografie. Den beklagten Rückgang der Gehälter erklärte sie mit der „Überproduktion von ausgebildeten Kräften“[103], wie sie einige Atelierinhaber mit kurzen Lehrkursen betrieben. Dass der Ausbildung von Frauen noch immer geringere Bedeutung zugemessen wurde, erklärte sie folgendermaßen:

> „Der Grund zu diesem Missstand ruht in der heute noch vorherrschenden und kaum auszurottenden, oberflächlichen Auffassung, dass die Berufsarbeit 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.“[104]

Die von Josef Löwy und Fritz Hansen angeführte geringere Entlohnung weiblicher Kräfte, die zur vermehrten Beschäftigung von Frauen in der Fotografie und damit zu einer Konkurrenzsituation zwischen männlichen und weiblichen Angestellten führte, kritisierte Hanni Schwarz scharf. Sie empfand es als entehrend, wenn Frauen „des geringeren Lohnanspruches wegen den männlichen Kollegen vorgezogen werden“[105].

Am 17. September 1890, kurz vor der Eröffnung der Photographischen Lehranstalt im Lette-Verein, verfassten anerkannte Berufsfotografen ein Schreiben an den Vereinsvorstand, in dem sie ihre Bedenken gegenüber der Gründung einer solchen Einrichtung für Frauen darlegten. Neben dem generellen Überangebot an Arbeitskräften in diesem

100 Biberfeld 1904, S. 634.
101 Vgl. ebd., S. 635.
102 Augspurg 1889, S. 415.
103 Schwarz 1905, S. 163.
104 Ebd., S. 183.
105 Ebd., S. 163.

Metier beanstandeten sie die mangelnde Qualität bisheriger Lehrkurse für Frauen. Hieraus gehe eine hohe Zahl schlecht ausgebildeter Kräfte hervor, die den Ansprüchen der Praxis nicht genügen könne.[106] Wie im vorherigen Kapitel (II.2) ausgeführt, entwickelte sich die Photographische Lehranstalt jedoch in eine ganz 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,[107] und zwar einen Ansturm gut ausgebildeter Frauen, die sich selbst durch ihre qualitativ hochwertige Arbeit „die nöthige Achtung verschafft"[108] hatten. 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, gute Umgangsformen und Stil mit, was sie ihren männlichen Kollegen überlegen machte.[109] Kloss betrachtete die Entwicklung zu Gunsten der Frauen kritisch, da er darin eine Gefährdung der männlichen Mitarbeiterschaft sah. Doch so groß seine Skepsis wie auch die zahlreicher anderer Autoren gegenüber dem Vordringen der Frauen[110] war, sah Kloss sowohl die soziale Notwendigkeit weiblicher Erwerbstätigkeit als auch die Eignung der Frau für die Fotografie. Fritz Hansen beschwichtigte die angespannte Konkurrenzsituation, indem er wiederholt betonte:

> „Nur für solche Damen, die dasselbe oder mehr leisten als ein tüchtiger männlicher Gehilfe, ist heute noch in photographischen Ateliers Platz. Diese sind denn auch berechtigt, dieselben Ansprüche zu machen wie ihre männlichen Collegen, die dann wiederum eine solche Conkurrenz nicht zu fürchten brauchen."[111]

---

106 Carola Lohde veröffentlichte den Brief erstmals 1930. Sie sah den „kultur-historischen Wert" des Dokuments darin, dass es einerseits die zeitgenössische Einstellung der Männer gegenüber Frauen, die sich der Fotografie zuwandten, aufzeigt, andererseits, dass die Unterzeichner des Dokumentes in den folgenden Jahren zu Unterstützern der Lehranstalt wurden und Absolventinnen engagierten. Zitiert bei Lohde 1930, S. 123.

107 Vgl. Otto Kloss: Der Lette-Verein und die deutsche Photographenschule. In: Deutsche Photographen-Zeitung, Nr. 5, 1898, S. 66–67.

108 Ebd., S. 67.

109 Vgl. Hoerner 1989, S. 59.

110 Auch in anderen Ländern gestaltete sich die Situation ähnlich: In England hatte sich die Zahl im fotografischen Gewerbe tätigen Frauen zwischen den Jahren 1881 und 1893 fast verdoppelt. 1881 waren es 1309 Frauen, 1898 war die Zahl bereits auf 2469 angestiegen. Vgl. o. V.: Zunahme der Frauenarbeit in England. In: Wiener Freie-Photographen-Zeitung, Jg. 1, Heft 12, 1898, S. 188.

111 Fritz Hansen: Die Frauenarbeit in den photographischen Anstalten Berlin. In: Wiener Freie Photographen Zeitung, Jg. 1, Heft 5, 1898, S. 73–75, hier S. 75. Dieses Plädoyer veröffentlichte Hansen bereits früher, wie er in dem Text selbst schreibt, und auch in späteren Texten über die Frauenarbeit erscheint es im selben Wortlaut oder in leicht abgewandelter Form. Vgl. Fritz Hansen: Weibliche Photographenlehrlinge.

Die Fotografie gehört der Frau

Keine zwei Jahrzehnte später hatten sich, wie die Berliner Fotografin Hanni Schwarz konstatierte, „die Verhältnisse vollständig vorschoben“[112]. In ihrem 1905 erschienenen Artikel zur „Photographie als Frauenberuf“ beschrieb sie einen regelrechten Boom an Fotografinnen: „Wo man hinschaut, schiessen in grossen und kleinen Städten von Frauen gegründete photographische Ateliers wie Pilze aus dem Boden.“[113] Diese Beobachtung machte bereits die Schriftstellerin Eliza Ichenhaeuser in ihrem 1897 erschienenen Ratgeber „Erwerbsmöglichkeiten für Frauen“, in dem es hieß: „Als selbständige Photographinnen [...] haben sich eine ganze Reihe von Frauen in Deutschland niedergelassen, und zwar großentheils Schülerinnen des Lettevereins; die meisten derselben haben ausgezeichnete Erfolge zu verzeichnen.“[114]

Die Verschiebung zugunsten der Frauen stand im Zusammenhang mit der Gründung der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein, deren Absolventinnen gut ausgebildet in die Berufstätigkeit traten. Für kleinere Städte konstatierte Eliza Ichenhaeuser sogar eine Verdrängung der männlichen Kollegen, da diese oft „noch mit den alten Mitteln und unter Nichtbeachtung aller neuern [sic] Verfahren arbeiteten“[115] und mit der weiblichen Konkurrenz nicht mithalten konnten. Dem „jetzigen Siegeszuge“[116] der Fotografinnen müsse umgehend eine bessere Fachbildung der Männer gegenübergestellt werden, so die dringliche Forderung von Otto Kloss, der mit Sorge die Porträtfotografie schon bald als „alleinige Erwerbsquelle in den Händen der Frauen“[117] sah.

Für Hanni Schwarz stand fest, dass die Fotografie Frauen ein Tätigkeitsfeld öffnete, in dem sie aufgrund ihrer „speziell weiblichen Eigenschaften [...] Tüchtiges leisten“ konnten und es ihnen sogar gelänge, „durch ernste Arbeit den Beruf zu heben und auf künstlerischen Bahnen zu leiten“.[118] Wie bereits Engell-Günther und Augspurg sah Schwarz in der „weiblichen“ Sorgfalt und Geduld klare Vorteile für das fotografische Metier. Ebenfalls das Arrangieren des Motivs lag ihrer Meinung nach den Frauen besser, da die Frau „[m]it ihrem feineren Empfinden für kleinere Dinge [...] und ihrem fast selbstverständlichen, angeborenen Schönheitssinn“[119] störende Elemente schnell ausmache und stimmungsvollere Bilder schaffe. Die von Professor Miethe geforderte „Innere Reife und Herzensbildung“[120], die die zeitgenössische Porträtfotografie verlange, um anstelle standardisierter Porträts individuelle und lebensnahe Aufnahmen

---

In: Photographische Chronik, Jg. 10, Nr. 55, 1904, S. 351–352, hier S. 352; Fritz Hansen: Eine Enquete über die Frauenarbeit in der Photographie. In: Der Photograph, Jg. 19, Nr. 18, 1909, S. 71–72, hier S. 72.

112 Schwarz 1905, S. 162.

113 Ebd.

114 Ichenhaeuser 1897, S. 122–124, hier S. 124.

115 Ebd.

116 Kloss 1898, S. 67.

117 Ebd.

118 Schwarz 1905, S. 164.

119 Ebd., S. 164 f.

120 Zitiert nach Schwarz 1905, S. 164.

zu erzielen, entsprach nach Schwarz vor allem den Eigenschaften der gebildeten Frau. Auch in der Kommunikation mit den Kundinnen und Kunden sah Hanni Schwarz die Fotografin ihren männlichen Kollegen gegenüber klar überlegen. Nach Schwarz lag es in der „Natur" der Frau, auf ihr Gegenüber einzugehen und „mit ungekünstelter Liebenswürdigkeit" auf Kundenwünsche zu reagieren, ohne die eigenen ästhetischen Prinzipien aufzugeben.[121]

Auch Marie Kundt, stellvertretende Direktorin der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein Berlin, kam in ihrem ebenfalls 1905 erschienenen Beitrag „Die Frau in der Photographie" zu dem Urteil, „daß gerade die Frau von Natur außerordentlich begabt ist zur Ausübung dieser künstlerischen Tätigkeit"[122]. Die für die fotografische Arbeit erforderliche Geduld war nach Kundt eine weibliche Tugend und Frauen waren von Natur aus mit einem guten Geschmack, großer Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt gesegnet.[123]

Ein Vierteljahrhundert später urteilte Marie Kundt, die Vergangenheit habe gezeigt, dass das fotografische Handwerk „für die Frau geeigneter sei als für den Mann"[124]. Die Frage, ob die Fotografie der Frau gehört, wie der Titel ihres 1930 erschienenen Artikels lautete, endete nach Carola Lohde ursprünglich mit der eindeutigen Einschätzung, dass dem so ist. Die verantwortlichen Redakteure hätten ihrerseits diese „Schlussfolgerung erheblich verwässert[…], nur um dem Manne nicht weh zu tun"[125].

Die besondere Eignung der Frau für die künstlerische Fotografie wurde nicht nur von Frauen betont, auch Autoren wie L. Bürkner würdigten die herausragenden Leistungen von Fotografinnen und bescheinigten ihnen „intuitive[s] Verständnis des rein Menschlichen" und „feinen Geschmack".[126] In seinem Artikel aus dem Jahr 1907 würdigte er neben den Fotografen Wilhelm Weimar aus Darmstadt und Jacob Hilsdorf aus Bingen die beiden Fotografinnen Minya Diez-Dührkoop aus Hamburg und Hanni Schwarz aus Berlin. Ihre Aufnahmen zählten nach Bürkner „mit zu dem Besten, was unsre künstlerische Photographie heute hervorbringen kann".[127]

Dass Fotografin um 1900 zum Modeberuf avancierte, lässt sich einerseits auf die Möglichkeit der schulischen Fachausbildung zurückführen, wie sie ab 1890 am Lette-Verein

---

121 Schwarz 1905, S. 164.

122 Marie Kundt: Die Frau in der Photographie. In: Deutscher Camera-Almanach, Berlin 1905, S. 186–195, hier S. 188. In dem Text behandelt Marie Kundt hauptsächlich die Amateurfotografie, jedoch können die Argumente, die sie für die besondere Befähigung der Frauen im Bereich der Fotografie anführt, auch auf die Berufsfotografie übertragen werden.

123 Vgl. ebd., S. 188 f.

124 Marie Kundt: Die Photographie gehört der Frau? In: Der Satrap, Jg. 6, Heft 10, 1930, S. 220–225, hier 220 f.

125 Carola Lohde wies darauf hin, dass der Schlusssatz des von Marie Kundt 1930 erschienenen Artikels „Die Photographie gehört der Frau" ursprünglich nicht mit einem Fragezeichen, sondern mit einem Ausrufzeichen endete. Die Redaktion hat die Aussage abgeschwächt und so verfälscht. Vgl. Carola Lohde: Die Frau in der Photographie. In: Sonder-Berichte des REVETA, 1930, S. 123–125, hier S. 123.

126 L. Bürkner: Die künstlerische Photographie. In: Über Land und Meer, Oktav-Ausgabe, 1907/08, Bd. 24. Stuttgart, Leipzig 1908, S. 142–148, hier S. 146.

127 Ebd., S. 147. Im Kapitel IV.3 „Wider dem weiblichen Blick" werden der Artikel von L. Bürkner und die abgedruckten Bildbeispiele ausführlich besprochen.

Berlin möglich war, andererseits konnten jene Frauen, die sich Ende des 19. Jahrhunderts der Fotografie zuwandten, sich bereits auf eine Generation von Pionierinnen stützen. Hanni Schwarz nannte Emilie Bieber und Adelgrund Köttgen, Laura Lasinsky, Emilie Vogelsang und das Hofatelier Elvira, deren gesellschaftliche Anerkennung und Erfolg den Beginn einer Geschichte der Fotografin einläuteten.[128]

Die Gründe für die Berufswahl waren vielfältig: Sie reichen 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.

Im Jahr 1913 nahm Fritz Hansen erneut Stellung zur „Frauenarbeit in der Photographie" und konstatierte, dass „durch den Erlaß des Preußischen Handelsministers vom 18. Juli 1911 [...] die Ausbildung weiblicher Lehrlinge eine gewisse Einheitlichkeit und Klarheit" erhalten hat und „eine völlig gleiche Stellung mit den männlichen Lehrlingen"[129] herbeigeführt wurde. Rechtlich war es nicht mehr zulässig, Frauen als „‚Lehrdamen' gegen ein bestimmtes Honorar"[130] 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. Josephine Levy-Rathenau warnte sogar davor, dass sich die „starke Scheidung zwischen dem ‚L e h r l i n g' und der ‚j u g e n d l i c h e n A r b e i t e r i n' [sic]" noch verschärfen könnte, sollte die Bedeutung einer guten schulischen Grundbildung für Mädchen, die Voraussetzung für die erfolgreiche Lehre ist, nicht gesellschaftlich akzeptiert werden und die Eltern die vorgeschriebene Lehrzeit nicht unterstützen.[131] Noch 1919 mahnte ein unbekannter Autor in „Der Photograph" an, dass Frauen nicht die gleiche umfangreiche und gewissenhafte Ausbildung zuteilwurde wie den männlichen Lehrlingen. Obwohl die Lehre staatlich geregelt war, wurden weiterhin Volontärinnen und Volontäre ohne geregelte Ausbildung angelernt. Der Verfasser appellierte an die Angestellten und an die Atelierleitung:

> „Eine wichtige Notwendigkeit ist die, daß man sich daran gewöhnt, die Arbeitsleistung und nicht das Geschlecht zu bezahlen. Gemeint ist der Unterschied, den man zwischen männlichen und weiblichen Angestellten macht. Die weibliche Arbeitskraft wird ganz allgemein geringer bewertet, obgleich dies nur bedingt zutrifft."[132]

---

128 Vgl. Schwarz 1905, S. 161–162.
129 Fritz Hansen: Die Frauenarbeit in der Photographie. In: Der Photograph, Jg. 23, 1913, Nr. 52, S. 205.
130 Ebd.
131 Levy-Rathenau 1915, S. 36.
132 O. V.: Weckruf an die Angestellten der Photographie! In: Der Photograph, Jg. 29, Nr. 11, 1919, S. 49.

In den folgenden Jahren kam es zur zunehmenden Ausdifferenzierung fotografischer Einsatzgebiete und zur Erschließung neuer Berufsfelder. Neben der Porträtfotografie und Fachfotografie entwickelten sich zunehmend Tätigkeitsbereiche in der Wissenschaft, etwa in Form der Mikro- und Makrofotografie sowie Röntgenfotografie. Zur Fachfotografie zählten auch die Interieur- und Modefotografie sowie die Landschafts- und Industriefotografie, die durch ihre Verwendung in der illustrierten Presse und Reklame lukrative Einsatzgebiete eröffneten.[133]

Um 1930 war der Markt für Fotografien übersättigt und selbst etablierte Ateliers beklagten einen Rückgang der Aufträge. In der wirtschaftlich schwierigen Situation, wie sie viele Berufsgenossinnen und Berufsgenossen erlebten, riet Carola Lohde, nicht an Gewohntem zu haften, sondern das Arbeitsgebiet zu erweitern.[134] Zusätzlich führte Lohde die Kinematografie als potenziellen Zweig an, aber auch die Möglichkeit des Verkaufs fotografischer Bedarfsartikel. Zudem empfahl sie Fotografinnen, die Interesse am Lehrberuf hatten und die über die nötigen Mittel für ein Studium verfügten, sich zur Gewerbelehrerin auf dem fotografischen Gebiet weiterzubilden.[135]

Fotografinnen wie Marie Böhm, Madame d'Ora, Frida Riess und Erna Lendvai-Dircksen hatten bewiesen, dass Frauen in unterschiedlichen fotografischen Genres stilbildend und finanziell erfolgreich sein konnten.[136] Neben diesen Pionierinnen führte König ihre eigene leidenschaftliche Berufspraxis an: Gemeinsam mit zwei weiteren Fotografinnen hatte sie in Berlin das Atelier König-Rohde eröffnet. Den Inhaberinnen ging es darum, den Beruf zu kultivieren, den Nachwuchs zu fördern und ihre Begeisterung für den Beruf weiterzugeben. Nach König waren es „[s]peziell weibliche Begabungen"[137] wie Einfühlungsvermögen, künstlerisches Empfinden und Geduld, die die Porträtfotografie anhoben. Neben dem Künstlerischen betonte König die Bedeutung des technischen Verständnisses in ihrem Handwerk: „Die Photographin muß künstlerisch sehen und empfinden können und so imstande sein, der Natur ihre idealsten Seiten abzulauschen und sie durch höchste Vervollkommnung ihrer Technik gut gestalten können."[138]

---

133 Vgl. König 1931, S. 293 f.; Marie Kundt: Gehört die Photographie der Frau? In: Der Satrap, Jg. 6, Heft 10, 1930, S. 220–225, hier S. 221.

134 Vgl. Lohde 1930, S. 124.

135 Gemäß der Verfügung des Preußischen Ministers für Handel und Gewerbe vom 9. Juli 1930 fand die Ausbildung zur Gewerbelehrerin / zum Gewerbelehrer an den staatlichen berufspädagogischen Instituten in Zusammenarbeit mit den wirtschafts- und sozialwissenschaftlichen Fakultäten und den Handelshochschulen statt. Nach Lohde hatte noch keine Frau die Prüfung zur Gewerbelehrerin in der Fotografie abgelegt. Sie würde sehr begrüßen, wenn Fotografinnen sich durch ihren Aufruf ermutigt fühlten. Vgl. ebd., S. 125.

136 König 1931, S. 294 f.

137 Ebd., S. 293.

138 Ebd.

Netzwerke der Berufsfotografinnen

Obgleich die Frau spätestens seit 1900 die Fotografie eroberte, war sie in den Vorständen der zahlreichen fotografischen Vereine und Innungen kaum präsent. Noch 1930 schrieb Carola Lohde, dass Frauen nur in Ausnahmefällen in den entsprechenden Berufsausschüssen zu finden seien und dass der Deutsche Handwerks- und Gewerbekammertag keine gesicherte Aussage über die Anzahl der in Deutschland tätigen Fotografinnen treffen könne.[139] Für 1925 ermittelte das statistische Reichsamt 854 selbstständige und 2414 angestellte Fotografinnen. Der Blick ins Berliner Adressbuch ließ Lohde auf etwa 87 von Frauen geleitete Fotoateliers schließen. Vor diesem Hintergrund befand Lohde, es sei an der Zeit, dass „die selbständigen und unselbständigen Photographinnen sich zusammenschließen zur Vertretung ihrer Interessen, die weder in Innungen noch photographischem Verein genügend Berücksichtigung finden".[140]

Bestrebungen, sich unter den Fotografinnen zu vernetzen, gab es bereits Mitte der 1890er Jahre. Der Club der ehemaligen Schülerinnen der Photographischen Lehranstalt war 1895 aus dem Wunsch, Kontakt zu halten, hervorgegangen und entwickelte sich in den kommenden Jahren zu einem überregionalen Fortbildungsnetzwerk.[141] Als der „Verband für handwerksmäßige und fachgewerbliche Ausbildung der Frau" am 30. Januar 1913 Berufsgenossinnen in sein Vereinslokal einlud, um, wie es hieß, in „wichtigen Angelegenheiten in unserem Beruf" zu beraten, kamen ein Dutzend von ihnen zusammen.

Die Verbandsleiterin Maria Lischnewska projektierte die Gründung einer Organisation von Berufsfotografinnen. Für andere Gewerbe hatten sich solche geschlechtsspezifischen Interessensverbände bereits konstituiert, mitunter angeregt durch den 1909 gegründeten Verband, der von den Handwerks- und Gewerbekammern eine geregelte Ausbildung der Frau forderte.[142] Der exponentielle Anstieg ungelernter Frauenarbeit schädigte nach Meinung des Verbandes die Wirtschaft auf mehreren Ebenen: 1. Die ungelernten Arbeiterinnen erhielten eine niedrige Entlohnung und aufgrund ihrer geringen Qualifikation hatten sie weder berufliche Aufstiegschancen noch die Gewähr einer längerfristigen Beschäftigung; 2. Die männlichen Arbeiter konkurrierten mit den deutlich geringer entlohnten Frauen, was zum allgemeinen Rückgang der Löhne führte; 3. Die Höherentwicklung der Industrie, die auf qualifizierten Kräften fußte, wurde von mangelhaft ausgebildeten Kräften beeinträchtigt.[143] Die Forderungen nach

139 Vgl. Lohde 1930, S. 124.

140 Ebd.

141 Vgl. Kapitel II.2 „Die Photographische Lehranstalt am Lette-Verein Berlin" sowie Kapitel III.3 zu Marie Kundt.

142 Im Gegensatz zum 1904 gegründeten „Verband katholischer Vereine erwerbstätiger Frauen" verstand sich der „Verband für handwerksmäßige und fachgewerbliche Ausbildung der Frau" als interkonfessionell. Vgl. zur Gründung und Aktivität des Verbandes: Anne Schlüter 1987, C 1, S. 18–24.

143 Vgl. Leitsätze der Gründungsversammlung des Verbandes für handwerksmäßige und fachgewerbliche Ausbildung der Frau. In: Evangelische Frauenzeitung, Jg. 10, 1909/10, S. 83–84. Zitiert nach Anne Schlüter C 1, S. 121f.

Gleichstellung der Frau im Handwerk und Fachgewerbe wurde aktiv an die zuständigen Kammern, sozial- wie bildungspolitischen Vereine und Organisationen herangetragen und kontrovers diskutiert. Mit starker Abwehr reagierten die Handwerker auf die Forderung.[144] Bestärkt von ihren Ehefrauen, wehrten sie sich entschieden, Frauen handwerksmäßig auszubilden. Grund ihrer Abwehr war die Furcht vor Konkurrenz. Im „Neuen Deutschen Handwerkerblatt" urteilte Barnitzke, dass das Vordringen der Frau in die Männerberufe zwangsläufig zur Verdrängung der Männerarbeit führe, da Mädchen und Frauen billiger arbeiteten.[145] Zeit und Geld in die handwerksmäßige Ausbildung von Frauen zu investieren, hielt er für verfehlt, da die Gehilfin in den meisten Fällen „anstatt zur Gesellenprüfung vor den Traualtar"[146] tritt. Er berief sich auf die sogenannten Naturgesetze der Frau und argumentierte: „Die Natur hat uns die Frau zur Sicherung unseres Geschlechts gegeben, aber nicht zum Geldverdienen"[147]. Ein weiteres Motiv zur Ablehnung kam von Seiten der freien Gewerkschaften und der Führung der liberalen Partei, die in der Handwerksausbildung keine Zukunft sahen und sowohl für Männer wie Frauen eine fachgewerbliche Ausbildung empfahlen. Anne Schlüter wertete den Konflikt zwischen der Forderung nach qualifizierter Berufsausbildung und der Beurteilung des Arbeitsmarktes „nicht nur als realistische[…] Einschätzung, sondern als weitere Abwehr […], den Mädchen eine systematische Ausbildung zukommen zu lassen".[148]

Angeregt durch den Verband diskutierten die Berufsfotografinnen im Januar 1913 über die Notwendigkeit eines eigenen Interessensverbandes. Marie Kundt wurde beauftragt, einen Aufruf an die Kolleginnen im gesamten Reich zu verfassen, der in einer zweiten Sitzung am 6. Februar 1913 vom einberufenen Gründungsausschuss begutachtet wurde. Der Aufruf betonte, es sei „wünschenswert [….], daß sich die Kolleginnen in irgendeiner Weise kennenlernten, um sich gegenseitig zu beraten und zu helfen"[149]. In der dritten Sitzung am 19. Februar 1913 wurde der Gründungsausschuss aufgelöst. Ergebnis der drei Sitzungen war, dass die Fotografinnen den gegenseitigen Austausch befürworteten, aber keine organisierte Verbindung konstituieren wollten. Am 19. September desselben Jahres lud der „Verband zur handwerksmäßigen und fachgewerblichen Ausbildung der Frau" zur „1. Konferenz der deutschen Photographinnen" nach Berlin ein, um den Austausch und das Gemeinschaftsgefühl zu fördern.[150] Carola Lohde erklärte die Wirkungslosigkeit der Zusammenkünfte damit, dass die Berufsfotografinnen

144 Vgl. Margarete Treue: Die Gründung des Verbandes für handwerksmäßige und fachgewerbliche Ausbildung der Frau. Ausblicke auf die staatsbürgerliche Stellung der Frau. In: Neue Bahnen, Jg. 44, 1909, S. 181–183. Zitiert nach Schlüter 1987a, S. 115–120, hier S. 115–117.

145 Vgl. E. Barnitzke: Die Frau als Handwerkerin. In: Neues Deutsches Handwerkerblatt, Jg. 12, 1910, S. 46–47. Zitiert nach Schlüter 1987a, S. 143–147, hier S. 144 f.

146 Ebd., S. 145.

147 Ebd., S. 146.

148 Schlüter 1987b, S. 21.

149 Zitiert nach Lohde 1930, S. 124.

150 Vgl. Kapitel II.1 „Die exponierte Fotografin".

in dem Verband nicht den richtigen Ort für ihre Anliegen sahen und dass sie „keinen Gegensatz zu den männlichen Berufsvertretern konstruieren“[151] wollten.

Der „Verband für handwerksmäßige und fachgewerbliche Ausbildung der Frau“ löste sich 1922 auf, als durch den Erlass des Reichswirtschaftsministers die sogenannte Schöffenklausel beseitigt wurde und die geforderte Gleichstellung der Frau mit dem Mann zumindest formal erfolgt war.[152] Bis zu diesem Zeitpunkt war es Frauen nicht gestattet, ein Amt des Innungsvorstands, des Gesellenausschusses oder des Schiedsgerichtes zu bekleiden, da diese gesetzlich an die Schöffenfähigkeit geknüpft waren. In § 31 des Gerichtsverfassungsgesetzes hieß es: „Das Amt eines Schöffen ist ein Ehrenamt. Dasselbe kann nur von einem Deutschen versehen werden.“ Dass mit einem Deutschen nur ein deutscher Mann gemeint war, verstand sich von selbst. Obgleich Frauen nun Innungsämter bekleiden durften, waren es verschwindend wenige, wie Carola Lohde für das Jahr 1930 bilanzierte. 17 Jahre, nachdem der Verband die Gründung eines geschlechtsspezifischen Interessensverbandes für Fotografinnen anregte, der sich aus verständlichen Gründen nicht konstituierte, sah Lohde in der aktuellen Situation durchaus Handlungsbedarf, sich unter den Berufsgenossinnen zu organisieren. Sie rief die Berufsgenossinnen auf, sich dem Reichsverband der Technischen Assistentinnen (Reveta) anzuschließen.[153]

Feminisierung als Strategie

Gegen den Ausschluss der Frau aus dem fotografischen Gewerbe folgten die Autorinnen einer Strategie der Feminisierung: Sie knüpften gezielt an vermeintlich weibliche Kompetenzen an, um damit die besondere Eignung der Frau für die Fotografie zu begründen. Die Autorinnen waren selbst im fotografischen Metier tätig und mit den Anforderungen des Berufes vertraut. Obwohl die zwischen 1870 und 1931 veröffentlichten Texte verschiedene Professionalisierungsphasen der Fotografie widerspiegeln und von sozialen und politischen Debatten der Zeit geprägt waren, blieben die Argumente auffällig konstant.

Die für die Fotografie obligatorischen Fähigkeiten wie Geduld, Gründlichkeit, Geschmack und Einfühlungsvermögen wurden von den Autorinnen 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 Hanni Schwarz beispielsweise die „weibliche Eigenart“[154] als klaren Vorteil gegenüber den Männern. Lotte König bezeichnete die Fotografie als „Frauenberuf“[155] und Marie Kundt urteilte, „daß gerade die Frau von

151 Lohde 1930, S. 124.
152 Vgl. Schlüter 1987b, S. 24.
153 Vgl. Kapitel II.2 „Die Photographische Lehranstalt am Lette-Verein Berlin“ sowie Kapitel III.3 zu Marie Kundt.
154 Schwarz 1905, S. 184.
155 König 1931, S. 292.

Natur außerordentlich begabt ist zur Ausübung dieser künstlerischen Tätigkeit"[156]. Sie kam sogar zu dem Schluss, dass die Fotografie der Frau gehört.[157]

Gegner sahen in dem Einzug von Frauen in das fotografische Gewerbe nicht nur eine unbequeme Konkurrenz, sondern befürchteten eine „weitgreifende Schädigung"[158] des gesamten Berufsstandes und darüber hinaus eine gravierende gesellschaftliche Beeinträchtigung. Durch den Einzug der Frauen in die Fotografie verringerte sich die Zahl der Stellen, die von Männern besetzt werden konnten. Das Überangebot an Arbeitskräften führe zu einem Rückgang der Löhne. Verringerte Stellen und Löhne trügen dazu bei, dass Männer von ihrem Gehalt zunehmend keine Familie mehr unterhalten können, was wiederum die Frauenfrage verschärfe.

Die Argumentationslinien der Befürworterinnen und Gegner sind nur vor dem Hintergrund des Konzeptes der Geschlechtercharaktere zu verstehen. Die Vorstellung über die Geschlechtercharaktere war weit verbreitet und auch innerhalb der bürgerlichen Frauenbewegungen überwiegend akzeptiert.[159] Das Streben nach naturgegebener Bestimmung fand ebenfalls in der Bildungspolitik Berücksichtigung, was sich unter anderem in der Ausdifferenzierung weiblicher und unweiblicher Berufszweige niederschlug. Indem die Autorinnen der zuvor angeführten Berufsempfehlungen die gesellschaftlich anerkannten weiblichen Eigenschaften herausstellen, die für die Fotografie notwendig sind, verfolgen sie eine Strategie der Feminisierung. Der Beruf wird feminisiert und dadurch für den Einzug der Frau in den Berufszweig gesellschaftlich legitimiert.

Als Töchter des Bürgertums hatten alle Autorinnen eine gute Ausbildung genossen. Ihre Argumentationslinien sind eng mit denen der bürgerlichen Frauenbewegungen verknüpft, was sich auch in ihrer Personalunion zeigt: Sowohl Anita Augsprug wie auch Julie Engell-Günther waren in bürgerlichen Frauenbewegungen aktiv. Auch Marie Kundt und Carola Lohde engagierten sich frauenpolitisch und waren wichtige Akteurinnen der institutionellen Berufsausbildung und -förderung. Aber was waren ihre Beweggründe, sich dem fotografischen Gewerbe zu verschreiben? Für Anita Augspurg und Sophia Goudstikker stand bei der Ateliergründung der Wunsch nach Selbstständigkeit im Vordergrund. Hanni Schwarz und Lotte König waren hingegen vom kreativen Schaffensdrang geleitet. Insbesondere der zweiten Generation der Fotografinnen, die auf die Erfolge der Pionierinnen blicken konnten und durch die schulische Ausbildung angemessen gerüstet in den Beruf traten, bot die Fotografie die Möglichkeit, „selbsterwerbend auf eigenen Füssen zu stehen"[160] und die ihnen zugesprochenen Fertigkeiten auch schöpferisch einzusetzen.

Allgemeine Bedenken gegenüber der Frauenerwerbstätigkeit, wie beispielsweise der Vorwurf des Dilettantismus, der nach Hanni Schwarz „wie eine giftige Krankheit fast

156 Kundt 1905, S. 188.
157 Vgl. Lohde 1930, S. 123.
158 CORIOLAN 1906/07, S. 385.
159 Vgl. Hausen 1976, S. 380.
160 Schwarz 1905, S. 184.

alle Frauenberufe durchseuch[e]“[161], begegneten die Autorinnen mit der Forderung nach einer geregelten Ausbildung. Eliza Ichenhaeuser appellierte an die Frauen, sich ihrem Beruf „nicht nur halb, sondern ganz“ hinzugeben mit dem Ziel, „das höchste Können auf ihrem Gebiete“ zu erreichen.[162] Eine adäquate Ausbildung sahen sie als Voraussetzung für den Beruf. Damit einher ging auch die Frage nach dem Verdienst. Die Autorinnen befanden, dass Frauen nur bei gleicher Leistung die gleichen Ansprüche wie Männer stellen können, aber sahen es dann als gerechtfertigt an, diese Ansprüche geltend zu machen. Für Anita Augspurg galt hier wie in der freien Konkurrenz das Prinzip: „Der Tüchtigste ist Sieger!“[163].

Anders als ihre Berufsgenossinnen argumentierte die US-amerikanische Fotografin Imogen Cunningham (1883–1976) in ihrem Artikel „Photography as a Profession for Women“ nicht im Sinne der Theorie der Geschlechtercharaktere. In dem im Januar 1913 in der Zeitschrift „The Arrow“ veröffentlichten Artikel führte sie aus:

> „In Wahrheit geht es weniger um die Frage des Geschlechts als vielmehr um die individuelle Eignung. [...] Wenn Frauen einen bestimmten Beruf ergreifen, geht es ihnen nicht darum, die Männer zu übertreffen, sondern einfach darum, etwas in die eigene Hand zu nehmen. [...] Die Fotografie ist dann [...] eine Kunst oder ein Gewerbe, zu dem beide Geschlechter einen gleichberechtigten Zugang haben.“[164]

Es ist anzunehmen, dass die selbstbewusste und professionelle Haltung Cunninghams, die während ihres Chemiestudiums an der University of Washington zur Fotografie fand und 1910 ein eigenes Atelier in Seattle gründete, auch unter den Berufsgenossinnen und Berufsgenossen weitverbreitet war.

Obwohl es in der deutschsprachigen Literatur Ansätze gab, die Absolutheit der Naturgesetze zu widerlegen und für die gleiche Eignung der Geschlechter für höhere Bildung und Berufstätigkeit einzustehen, argumentierten die Autorinnen der zuvor angeführten Artikel innerhalb der Theorie der Geschlechtercharaktere.[165] Vielleicht kann das als Hinweis eines Festhaltens an den „natürlichen Veranlagungen“ und damit an einem essenzialistischen Geschlechterbild im Deutschen Reich gewertet werden.

---

161 Ebd., S. 183.

162 Ichenhaeuser 1897, S. 124.

163 Augspurg 1889, S. 412.

164 Imogen Cunningham. Zitiert nach Manfred Heiting (Hg.): Imogen Cunnigham. 1883–1976. Köln 2001, S. 89.

165 Beispielsweise stellte die österreichische Schriftstellerin und Frauenrechtlerin Irma von Troll-Borostyáni (1847–1912) dar, „daß Weiblichkeit ein fließender Begriff ist, der je nach dem Charakter der Zeit, der sittlichen und geistigen Entwicklung der Völker und auch je nach dem Charakter und der Bildung des einzelnen Individuums sich verschiedenartig gestaltet“ und es keine speziellen weiblichen oder männlichen Eigenschaften gibt. Vgl. Irma von Troll-Borostyáni: Etwas über Weiblichkeit. Eine zeitgemäße Beobachtung. In: Die Frau, Jg. 1, Heft 12, September 1894, S. 811–813, hier S. 812.

III. FRAUENBERUFSWEGE
BIOGRAFIEN

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

Abb. 42
Les français croqués par eux-mêmes, Charles Vernier (Ausschnitt), um 1845, farbige Lithografie.
© Collection Hans Gummersbach

1 Die Wegbereiterinnen
Weibliche Nischen und Freiräume

> „Und dennoch gab es an einzelnen Orten daguerreotypierende Frauen! Solche, die mehr den Neigungen eines Liebhaberphotographen nachgingen und solche, welche beruflich die Daguerreotypie ausübten und im Existenzkampf sich in der Reihe der Männer einschoben."[1]

Bereits seit Einführung der Lichtbildnerei im Jahr 1839 begeisterten sich Frauen für das neue Bildverfahren. In der frühen Fotogeschichtsschreibung finden einige – doch längst nicht alle – weibliche Pionierleistungen der Daguerreotypie Berücksichtigung. Der „Chronist der frühen Fotografie in Berlin" – Wilhelm Dost – führte als erste Frau, die sich mit der Daguerreotypie befasste, eine gewisse Madame Giroux an.[2] Dost ging nicht weiter auf die Herkunft dieser Dame ein, er erklärte lediglich, dass sie die Gattin eines Pariser Fabrikanten war. Die Verbindung zwischen der Daguerreotypie und dem Namen Giroux ist allerdings nicht unbedeutend: Alphonse Giroux (1776–1848), Maler, Restaurator und Kunsttischler, führte auf der Pariser Rue du Coq-Saint-Honoré eine bedeutende Manufaktur für Luxusmöbel und Accessoires. Durch seine Verwandtschaft mit Louis Daguerre kam es dazu, dass Giroux ein Daguerreotypie-Kammergehäuse fertigte, das 1839 auf der Pariser „Exposition des Produits de l'Industrie Française" gezeigt wurde. Bereits im Juni desselben Jahres folgten zwei Exklusivverträge zwischen Daguerre und Niépce mit der Firma „Alph. Giroux & Cie." und der renommierten Papeterie und Gießerei „Susse Frères".[3] Die beiden Pariser Unternehmen erhielten das exklusive Recht zur Herstellung und zum Verkauf der sogenannten Daguerréotype-Kamera sowie des erforderlichen Zubehörs. Blieb diese naheliegende Verbindung zwischen Madame Giroux und Alphonse Giroux bei Dost unausgesprochen, so lässt sich in der 1939 erschienenen Abhandlung „A Hundert Years of

1 Erich Stenger: Die beginnende Photographie im Spiegel von Tageszeitungen und Tagebüchern. 2. Aufl. Würzburg 1943, S. 79.

2 Wilhelm Dost: Die Daguerreotypie in Berlin. Berlin 1922, S. 92.

3 Vgl. Marie-Sophie Corcy: Cat. 46 à 49 Alphonse Giroux. Chambre daguerréotype, boîte à mercure, boîte à plaques et boîte à iode, 1839. In: Le daguerréotype français. Un objet photographique. Paris 2003, S. 162 f. sowie Brian Coe: Das erste Jahrhundert der Photographie, 1800–1900. München 1979, S. 18.

Photography“ von Lucia Moholy nachlesen, dass es sich bei Madame Giroux um die Gattin des Kameraherstellers handelte.[4]

Zwei regionalhistorische Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Fotografie – Wilhelm Weimars „Die Daguerreotypie in Hamburg 1839–1860“ aus dem Jahr 1915 und Wilhelm Dosts „Die Daguerreotypie in Berlin 1839–1860“ aus dem Jahr 1922 – führten in den beigefügten alphabethischen Namens- und Adressverzeichnissen nachgewiesener

Abb. 43
Die von Alphonse Giroux nach Angaben von Jaques Louise Mandé Daguerre hergestellte Kamera aus dem Jahr 1839. Inv. Nr. 1906/4287 © Deutsches Museum, München, Archiv, CD_79873

Lichtbildner für Hamburg sieben und für Berlin vier Namen weiblicher Daguerreotypisten an.[5] Insgesamt waren für die Reichshauptstadt über 200 Namen gelistet, für Hamburg waren es über 160. Damit lag die Zahl der Frauen bei etwa 3 Prozent, was Ludwig Hoerners Aussage stützt, dass das Daguerreotypieren bis 1860 weitgehend in Männerhand lag.[6] „Und dennoch gab es […] daguerreotypierende Frauen“, wie Erich Stenger konstatierte. Stengers „dennoch“ wirft die Frage auf, was Frauen daran hinderte, sich der Lichtbildnerei zu verschreiben. Der Chemiker und Fotohistoriker nannte dafür

4 Lucia Moholy: A Hundred Years of Photography. Hundert Jahre Fotografie 1839–1939, bauhäusler. dokumente aus dem bauhaus-archiv berlin. bd. 4, hg. vom bauhaus-archiv. Berlin 2016 [1939], S. 55. Die Daguerreotypien von Madame Giroux wurden womöglich als Beispielbilder den Apparaten beigefügt.

5 Der Fotograf und Sammler Wilhelm Dost (1886–1953) orientierte sich inhaltlich und strukturell an dem acht Jahre zuvor erschienenen „Beitrag zur Geschichte der Photographie“ von Wilhelm Weimar (1857–1917). Als Mann der Praxis fand Dost in dem Fotohistoriker Erich Stenger (1878–1957) einen akademischen Berater, dessen Mitarbeit auf dem Deckblatt gewürdigt wurde. Sigrid Schulze lieferte eine ausführliche Einordnung der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte zu Wilhelm Dost und zu seiner fotografischen Sammlung. Vgl. Sigrid Schulze: Wilhelm Dost – Chronist der frühen Fotografie in Berlin. In: Belichtungsspuren. Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhunderts, hg. von Sibylle Einholz und Sibylle Schmidtsiefen. Berlin 2011, S. 23–30; Sigrid Schulze: Original und Reproduktion. Zur Provenienzgeschichte von Daguerreotypien der ehemaligen Sammlung Dost. In: Fotos – „schön und nützliche zugleich“. Das Objekt Fotografie, hg. von Irene Ziehe und Ulrich Hägele. Berlin 2006, S. 95–112.

6 Vgl. Ludwig Hoerner: Über die Anfänge der Frauenarbeit in photographischen Betrieben. In: DGPh Intern, Nr. 4, 1983, S. 207–211 und Nr. 1, 1984, S. 36–39.

drei Gründe: 1. Frauen würden sich gewöhnlich nicht mit chemischen Verfahren beschäftigen, die jedoch für die Daguerreotypie notwendig waren. 2. Frauen scheuten die körperliche Leistung, die die Handhabung von Kamera und Zubehör erforderte. 3. Beim weiblichen Geschlecht bestünde eine grundsätzliche Abneigung gegen die „Naturwahrheit" der Daguerreotyp-Porträts.[7] Jenen Herausforderungen und Vorbehalten zum Trotz beschäftigten sich Frauen mit der Daguerreotypie und leisteten einen Beitrag zur Ausbreitung und Entwicklung der Lichtbildkunst. Doch wer waren diese Pionierinnen?

Früheste Nennungen daguerreotypierender Frauen in Berlin und Hamburg

In Berlin beschäftigte sich Laura Mitscherlich (1803–1881) bereits kurze Zeit nach der Einführung des Daguerreotypie-Verfahrens mit der Lichtbildnerei als Liebhaberei.[8] Als erste Berliner Berufsdaguerreotypistin nannte Wilhelm Dost die Sprachlehrerin Eveline Schulze, die in der Krausenstraße 40 ein Vermittlungsbüro für Erzieherinnen und Gesellschafterinnen führte. Im Dezember 1845 trat sie erstmals als Daguerreotypistin öffentlich in Erscheinung, jedoch verschwand ihr Name bereits ein Jahr später aus den Reihen der ansässigen Lichtbildner.[9] Etwa eine Dekade später erschien ein gewisses Fräulein Krause mit der Berufsbezeichnung „Photographin" – auch sie praktizierte nur kurze Zeit, bereits 1858 wurde sie nicht mehr gelistet.[10]

In Hamburg war vermutlich Johanna Bossard-Biow (1813–nach 1858) die erste Frau, die Daguerreotypien herstellte.[11] Das Kölner Auktionshaus Lempertz versteigerte 2003 eine Daguerreotypie von der Hand Bossard-Biows. Die Aufnahme einer Familie am Kaffeetisch, deren rückseitiger Hinweis auf die Autorinnenschaft der Daguerreotypistin verweist, erzielte ein Ergebnis von 10.710 Euro (Abb. 44).[12] Johanna Bossard-Biows Bruder, der Maler Hermann Biow (1810–1850), betrieb in der Hansestadt als Erster die Daguerreotypie berufsmäßig.[13] 1841 eröffnete er sein Atelier zunächst auf der Königstraße, ein Jahr später zog er ins Belvedere des Baumhauses im Hamburger Hafen. Nach einer kurzzeitigen Atelierfusion mit Carl Ferdinand Stelzner eröffnete Biow im Mai 1843 sein „Daguerreotypie-Atelier" am Neuen Wall. Etwa zu dieser Zeit unterwies er seine Schwester Johanna Bossard-Biow[14] im Daguerreotypie-Verfahren, die fortan während seiner Abwesenheit das Atelier leitete. Johanna Bossard-Biow war zu diesem Zeitpunkt

7 Vgl. Stenger 1943, S. 79.
8 Laura Mitscherlich war mit dem Berliner Chemiker und Universitätsprofessor Eilhard Mitscherlich (1794–1863) verheiratet und in der Dorotheenstr. 7C in Berlin gemeldet. Bereits 1839 beschäftigte sie sich mit der Daguerreotypie. Vgl. Dost 1922, S. 92 und S. 110.
9 Vgl. ebd., S. 92 und S. 114.
10 Vgl. ebd., S. 109.
11 Weimar 1915, S. 21.
12 https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/844-1/29-jenny-bossard-boshard.html [8. 11. 2020].
13 Zu Hermann Biow vgl. Weimar 1915, S. 19–26. Sowie: Enno Kaufhold: Hermann Biow (1804–1850) und Carl Ferdinand Stelzner (1805–1894) in Hamburg. Legenden, Fakten, Umschreibungen, Wahrscheinlichkeiten. In: Kat. Köln/München/Hamburg 1989, S. 352–403.
14 Es kursieren verschiedene Schreibweisen des Namens Bossard. Zudem findet sich in den Quellen häufig der abgeleitete Namen Jenny für Johanna.

Abb. 44 Jenny Bossard (Boshard): Familie am Kaffeetisch, vor 1849, Daguerreotypie, 1/2 Platte, im Originalrahmen, rückseitig mit Tinte bezeichnet: „Jenny Bossard Biow aus Hamburg". In: Lempertz Auction 844, Photographie + Photoarbeiten, 31. 10. 2003-14:30, Köln Lot29D a

verwitwet und alleinerziehend.[15] Im Jahr 1849 heiratete sie den Fotografen Julius Schlegel (1818–1882), mit dem sie zeitweise zusammenarbeitete.

Die Porträtmalerin Louise Grimm (1805–nach 1854) bot ab 1847 in ihrem Atelier im Herrengraben 36 neben Miniaturmalereien auch Daguerreotyp-Porträts an.[16] Eine gewisse Madame A. Berg führte ab 1852 ein Daguerreotyp- und Photographie-Atelier

15 Johanna Bossard-Bios war mit dem Breslauer Maler Heinrich Bossardt verheiratet, der zuvor ihrem Vater, dem Kunstmaler Raphael Biow (1771–1836) assistierte und nach dessen Tod das Geschäft weiterführte. Um 1840 verstarb Heinrich Bossardt und ließ seine Gattin mit dem gemeinsamen Sohn Raphael zurück. Andere Quellen geben an, dass Johanna Bossard-Biow und Heinrich Bossardt sich scheiden ließen. Unter dem Titel „Herrin über Licht und Schatten" veröffentlichte Guido Dieckmann 2011 einen historischen Roman, in dem er das Leben der Hamburger Daguerreotypistin nachzeichnete. Gabriele Betancourt Nuñez' Rezension deckt zahlreiche historische Ungenauigkeiten und Idealisierungen auf. Vgl. Guido Dieckmann: Herrin über Licht und Schatten: historischer Roman. Reinbek 2011; Gabriele Betancourt Nuñez: Mehr Schatten als Licht. In: AKMB-news, Jg. 18, Heft 1, 2012, S. 68–69.

16 Nach Weimar erste Anzeige 30. März 1847, vgl. Weimar 1915, S. 41.

auf der Großen Johannisstraße 4.[17] Nur wenige Gehminuten entfernt, auf der anderen Seite des Alsterfleets, leiteten Johanna und Ferdinand Ehlers ab 1855 ein Photographisches Institut mit zugehörigem Lehrkursus, das in der zweiten Etage der Alsterarkaden 10 angesiedelt war.[18]

Wie bereits dargelegt, wirkten in zahlreichen Ateliers Frauen als ‚unsichtbare' Mitarbeiterinnen mit, meist waren es die Ehefrauen und die herangewachsenen Töchter des jeweiligen Lichtbildners. Es kam ebenfalls vor, dass Frauen das Geschäft maßgeblich betrieben, dies jedoch unter dem Namen des Ehemannes lief, da es für Frauen schwierig war, eigenständig ein Geschäft zu führen. Die Chronisten Weimar und Dost nennen eine Reihe von Ateliers, die von den Witwen verstorbener Lichtbildner fortgeführt wurden. Die Witwe eines der ersten Berliner Berufsdaguerreotypisten, Wilhelm Eduard Kannegießer (1810–1845), der im Januar 1843 in der Wilhelmstraße 133 ein Atelier eröffnete, betrieb nach dessen Tod mithilfe des Malers Fr. de la Haye das Geschäft weiter.[19] Auch die Witwe des Porträtmalers und Zeichenlehrers Julius Stiba (unbekannt–1851), der ab September 1842 berufsmäßig daguerreotypierte und in seinem Atelier auf der Friedrichstraße 64 auch ausbildete, führte nach dessen Tod im Jahr 1851 das Geschäft einige Jahre fort.[20] Im selben Jahr wie Julius Stiba starb auch der in Fachkreisen aufgrund seines Bromierungsverfahrens mit der nach ihm benannten „Graffischen Mischung" weithin bekannte Optiker und Daguerreotypist Julius Philipp Graff (1813/4–1851). Seine Witwe Mathilde Graff führte das Geschäft weiter, bis es 1854 von ihrem Bruder August Beer übernommen wurde.[21] In Hamburg übernahm Caroline Hagman im April 1852 das Daguerreotyp-Atelier ihres verstorbenen Mannes.[22] Hermann Lorenzens Witwe führte ab Dezember 1855 das Photographische Atelier am Neuen Wall 22 – unter der Leitung von W. de Renard – weiter.[23] Inwieweit die verwitweten Atelierinhaberinnen selbst daguerreotypierten oder diese Aufgabe von Mitarbeitenden übernommen wurde, lässt sich in den meisten Fällen nicht eindeutig klären.

Freiheiten eines sich entwickelnden Berufes

In den ersten Jahrzehnten nach Einführung des Lichtbildverfahrens gab es keine gesetzlich reglementierte Ausbildung oder allgemeingültigen Standards, die mit dem Führen der Berufsbezeichnung Daguerreotypist:in oder Fotograf:in verbunden waren.[24] Es

17 Erste Anzeige am 14. September 1852. Vgl. Weimar 1915, S. 38.

18 Erste Anzeige am 11. August 1855. Vgl. ebd., S. 40.

19 Eduard Kannegießer arbeitete zuvor als Silberpolierer sowie nebenbei als Plattenputzer im lithografischen Institut „L. Sachse & Co". Nachdem er bei Louis Sachse Chemikalien veruntreut hatte und nicht mehr zur Arbeit erschien, eröffnete er ein eigenes Atelier. Er galt als verschwenderisch und hinterließ – nach seinem vermutlichen Suizid – eine mittellose Witwe mit zwei Kindern. Vgl. Dost 1922, S. 73, S. 90, S. 100–101, S. 109.

20 Vgl. Dost 1922, S. 99–100 und S. 115.

21 Vgl. ebd., S. 101f.

22 Weimar 1915, S. 42.

23 Ebd., S. 43.

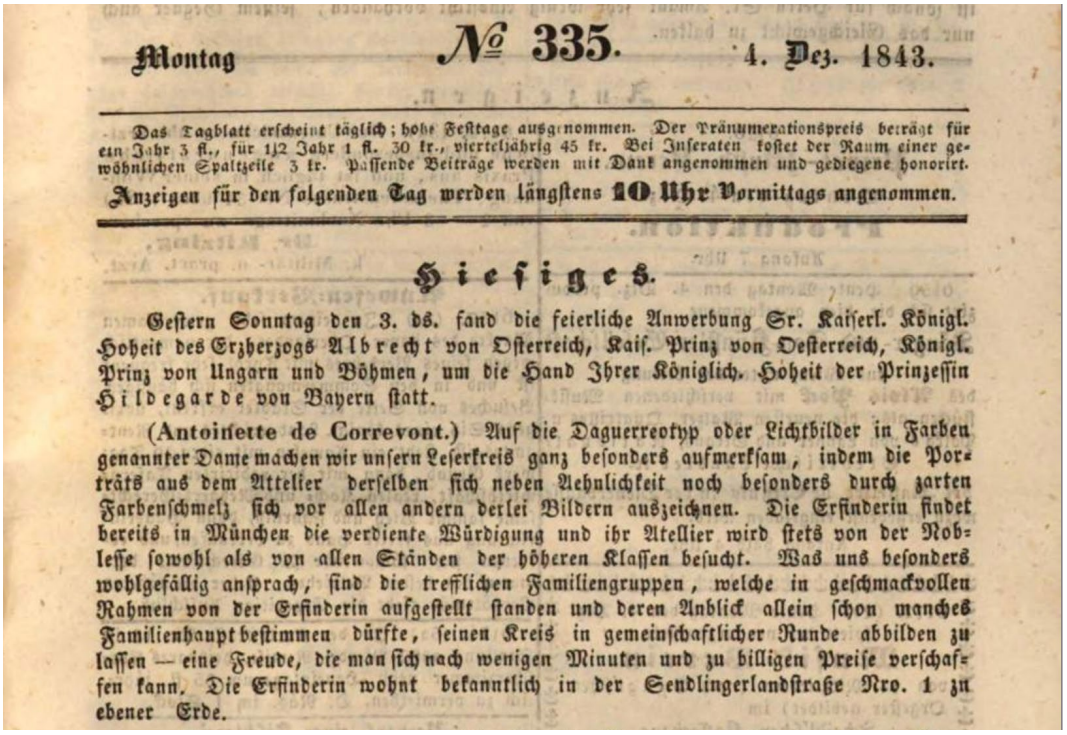
24 Zur Etablierung der Berufsfotografie siehe auch: Jäger 2009, S. 66; Moholy 2016 [1939], S. 53–55.

waren oft Physiker, Chemiker, Ingenieure, Maler oder Lithografen, die sich der Lichtbildnerei zunächst aus Liebhaberei zuwandten. Als sie in ihrem Hobby ein lukratives Geschäft witterten, gaben einige ihren vorherigen Beruf auf, um sich vollständig der Lichtbildnerei zu verschreiben, oder sie erweiterten ihr bisheriges Tätigkeitsfeld um die Daguerreotypie beziehungsweise Fotografie, was vor allem bei Kunstmalern häufig der Fall war. Die Kombination aus alten und neuen Bildverfahren war auch eine „Art ökonomische Rückversicherung", wie Lucia Moholy darlegte, da der Weg zurück zum früheren Arbeitsfeld im Fall eines Misserfolgs ohne großes Aufsehen möglich war.[25] Der Übergang vom Amateur- zum Berufsfotografen blieb lange offen und konnte relativ fließend vollzogen werden. Die Gewerbefreiheit für beide Geschlechter ermöglichte es auch Amateurinnen, ihr Hobby zum Beruf zu machen.[26] Das fotografische Gewerbe befand sich noch in der Entwicklung und bot Frauen wie Männern die Möglichkeit, berufliche Spezialisierungen auszuloten und an der Konturierung wie Profilierung des Berufes mitzuwirken. Noch um 1870, als sich der Beruf des Fotografen bereits etabliert hatte, blieb der Einstieg in das Gewerbe offen. Bis ins 20. Jahrhundert hinein unterlag der fotografische Beruf keinem gesetzlich geregelten Ausbildungsgang, jedoch gab es eine zunehmende Orientierung an der Lehrzeit handwerklicher Berufszweige.[27]

Schlaglichter auf Pionierinnen der Lichtbildkunst

„[M]it ihren neuerfundenen Daguerreotyp-Portraits in Farbe nach der trefflichsten Art" warb Antonia Correvont im Januar 1843 im Münchener Tagblatt.[28] Die damals 24-jährige Correvont (1818–unbekannt) wurde in Wallerstein bei Nördlingen als drittes von insgesamt zehn Kindern von Franz Augustin de Correvont und Maria Anna Ernst geboren. Ihr Vater und ihr zwei Jahre älterer Bruder Joseph (1816–1881) beschäftigten sich ebenfalls mit der Daguerreotypie. In der Offerte vom 31. Januar 1843 gab sie an, auf „Durchreise von Paris" zu sein und ihre Kundschaft mit „naturgetreuen farbigen Portraits" überzeugen zu wollen. Farbige Daguerreotypien waren nicht die Erfindung Antonia Correvonts, jedoch die Formulierung, die diesbezüglich wohl bewusst uneindeutig gehalten ist, und der Hinweis „aus Paris kommend" waren geschickte Marketingstrategien, um die Aufmerksamkeit der Münchener Gesellschaft für sich zu wecken. Glaubt man einem Redakteur des Münchener Tagblatts, der wiederholt die Arbeit der Correvont würdigte, so waren ihre Aufnahmen „die vollkommenst gelungensten Lichtbilder", die sich von den „gewöhnlichen" deutlich absetzten, und „wirklich hübsche Farbengemälde" (Abb. 45).[29] Im Juli 1844 heiratete Antonia Correvont den

25 Ebd., S. 55.
26 Vgl. Foth 1989, S. 166.
27 Vgl. Jäger 2009, S. 66.
28 Zitiert und als Quelle abgedruckt nach Heinz Gebhardt: Königlich bayerische Photographie 1839–1918. München 1978, S. 79–81, hier S. 79.
29 O. V.: Antoinette de Correvont. In: Münchener Tagblatt, Jg. 17, Nr. 235, 26. August 1843, Deckblatt. https://digipress.digitale-sammlungen.de/calendar/1843/8/26/newspaper/bsbmult00000511 [28. 11. 2020].



Montag № 335. 4. Dez. 1843.

Das Tagblatt erscheint täglich; hohe Festtage ausgenommen. Der Pränumerationspreis beträgt für ein Jahr 3 fl., für 1/2 Jahr 1 fl. 30 kr., vierteljährig 45 kr. Bei Inseraten kostet der Raum einer gewöhnlichen Spaltzeile 3 kr. Passende Beiträge werden mit Dank angenommen und gediegene honorirt.

Anzeigen für den folgenden Tag werden längstens 10 Uhr Vormittags angenommen.

Hiesiges.

Gestern Sonntag den 3. ds. fand die feierliche Anwerbung Sr. Kaiserl. Königl. Hoheit des Erzherzogs Albrecht von Österreich, Kais. Prinz von Oesterreich, Königl. Prinz von Ungarn und Böhmen, um die Hand Ihrer Königlich. Hoheit der Prinzessin Hildegarde von Bayern statt.

(Antoinette de Correvont.) Auf die Daguerreotyp oder Lichtbilder in Farben genannter Dame machen wir unsern Leserkreis ganz besonders aufmerksam, indem die Porträts aus dem Attelier derselben sich neben Aehnlichkeit noch besonders durch zarten Farbenschmelz sich vor allen andern derlei Bildern auszeichnen. Die Erfinderin findet bereits in München die verdiente Würdigung und ihr Atellier wird stets von der Noblesse sowohl als von allen Ständen der höheren Klassen besucht. Was uns besonders wohlgefällig ansprach, sind die trefflichen Familiengruppen, welche in geschmackvollen Rahmen von der Erfinderin aufgestellt standen und deren Anblick allein schon manches Familienhaupt bestimmen dürfte, seinen Kreis in gemeinschaftlicher Runde abbilden zu lassen — eine Freude, die man sich nach wenigen Minuten und zu billigen Preise verschaffen kann. Die Erfinderin wohnt bekanntlich in der Sendlingerlandstraße Nro. 1 zu ebener Erde.

Abb. 45 Zeitungsartikel über Antonia Correvont. In: Münchener Tagblatt, Jg. 17, Nr. 235, 26. August 1843, Deckblatt

Geometer Joseph Braun, der zeitweise in das Geschäft seiner Gemahlin einstieg. Der letzte Hinweis auf die erste Münchener Berufsdaguerreotypistin lässt sich auf Januar 1846 datieren. Danach verlieren sich ihre Spuren.

In der Schweiz trat Franziska Möllinger (1817–1880) ebenfalls im Jahr 1843 als Daguerreotypistin in Erscheinung. In der Umgebung von Solothurn und im Kanton Bern offerierte sie die Herstellung von Einzel- und Gruppenporträts. Neben der gewerblichen Porträtaufnahme fertigte sie Stadt- und Landschaftsbilder an, die sie in einem Mappenwerk zusammenstellte und zwischen 1844 und 1845 im Selbstverlag veröffentlichte. „Daguerreotypirte Ansichten der Hauptstädte und der schönsten Gegenden der Schweiz" gilt als das erste lithografische Mappenwerk in deutscher Sprache, dessen Blätter nach Daguerreotypien ausgeführt wurden (Abb. 46).[30] Ausgerüstet mit einer großen Voigtländer-Kamera, fertigte Franziska Möllinger von jeder Ansicht mehrere Aufnahmen an, die anschließend von einem Steinzeichner vergrößert wiedergegeben wurden und nach der Autorin „das treueste und das vollkommenste Abbild des schönen,

30 Das gesamte Werk hätte in 30 Lieferungen à vier Blätter erfolgen sollen, also insgesamt 120 Lithografien. Es erschienen jedoch lediglich 15 oder 16 Blätter. Vgl. Stenger 1943, S. 82.

Daguerreotypirte Ansichten
der
Hauptstädte und der schönsten Gegenden
der
Schweiz.
Aufgenommen und herausgegeben
von
Franziska Möllinger.
Erste Lieferung.
VUES DAGUERRÉOTYPÉES
DES VILLES CAPITALES DE LA SUISSE AINSI QUE DES CONTRÉES LES PLUS INTÉRESSANTES DE CE PAYS.
PUBLIÉES
PAR
FRANCISCA MŒLLINGER.
Première Livraison.
Inhalt.
Ansicht von Bern, erstes Blatt.
Ansicht von Solothurn, erstes Blatt.
Ansicht von Biel.
Die Einsiedelei St. Verena bei Solothurn.
Solothurn 1844.
Index.
Vue de Berne, première feuille.
Vue de Soleure, première feuille.
Vue de Bienne.
L'Hermitage de St. Vérène près de Soleure.
Soleure 1844.
Druck von J. Gassmann, Sohn, in Solothurn.

Abb. 46 Franziska Möllinger: Daguerreotypierte Ansichten der Hauptstädte und der schönsten Gegenden, 1844, Lithographien, kolorierte Daguerrotypien. © Photobibliothek.ch

theuren Vaterlandes“ waren.[31] Unter der Überschrift „Lichtbildnernde Frauen“ widmete Erich Stenger der in Speyer in der Rheinpfalz aufgewachsenen Lichtbildnerin ein eigenes Kapitel in seinem Werk „Die beginnende Photographie im Spiegel von Tageszeitungen und Tagebüchern“ und konstatierte, dass Franziska Möllinger „[b]esondere Hervorhebung verdient“.[32]

31 Franziska Möllinger: Prospekt zu Daguerreotypirte Ansichten der Hauptstädte und der schönsten Gegenden der Schweiz, 1844. (Sammlung Sprenger) Zitiert und abgedruckt nach Sprenger S. 82 f.

32 Stenger 1943, S. 79. Neben Möllinger nannte Stenger Susanne (oder Juliette) Humnicki (geb. Brandt) die Gattin des polnischen Handelsmanns Jean de Humnicki, der in den 1840er Jahren in Bern ansässig wurde (S. 73 und S. 84). – Unklar ist, ob sie selbst daguerreotypierte. Mit einer silbernen Medaille wurde die Witwe Geisser aus Langenthal für ihre Landschafts- und Stadtansichten Algiers auf der dritten Schweizer Industrieausstellung 1857 in Bern ausgezeichnet (S. 84). Rosalie Tschiffeli (1810–1880) bot etwa zwischen 1855 und 1860 neben Kunstmalereien aller Art auch fotografische Porträts an (S. 84–85).

Auch die Berliner Fotografin Laura Bette (1814–1870) erlangte durch ein Mappenwerk große Aufmerksamkeit.[33] Neben der Porträtfotografie, die sie in ihrem Atelier Unter den Linden 5 praktizierte, erschloss sie sich Mitte der 1850er Jahre das Gebiet der fotografischen Kunstreproduktion. Ihre 1856 publizierte Mappe „Photographien nach der Natur à papier", in der sie Szenen des bürgerlichen Alltags „im künstlerischen Geiste" inszenierte, wie ein Rezensent im Deutschen Kunstblatt ausgesprochen lobend ausführte, war eine der Ersten ihrer Art.[34] Drei aufeinanderfolgenden Mappen à drei fotografischen Arbeiten umfassten meist Genrestücke und Stillleben, die, wie der Rezensent betonte, „nicht nach vorhandenen Kunstwerken, sondern unmittelbar nach der Natur, aber – und das ist das Beste! – der künstlerisch angeschauten Natur entnommen" waren.[35] Reproduktionen aller drei Motive aus der zweiten Mappe befinden sich im Bestand des Bildarchivs Preußischer Kulturbesitz. Neben dem „Stillleben mit Vase, Teppich und edlen Früchten" und „Kleine Mädchen beim Strickstrumpf" enthielt die Mappe die Aufnahme einer in ihre Arbeit versunkenen Köchin (Abb. 47).[36] Die auf einem Hocker sitzende junge Frau befindet sich seitlich vor einer Wand, die vertikal in einen dunklen und hellen Bereich geteilt ist; auf der dunklen linken Seite befindet sich der Ofen mit Töpfen und Kannen, auf der hellen rechten Seite sind ein Regalbrett mit Küchenutensilien und ein Löffelbrett angebracht. Die Frau trägt ein helles kariertes Kleid, dessen weiter Rock von einer gestreiften Schürze geschützt wird. Ihre glatt nach hinten gelegten Haare sind von einer weißen Haube und ihre Schultern von einem hellen Tuch bedeckt. Vor ihrer Brust hält sie in der linken Hand eine Kartoffel, mit der rechten Hand führt sie das Messer. Die langen Kartoffelschalen lässt sie lose auf ihren Schoß fallen. Diese wie auch die anderen Aufnahmen zeigen in sich geschlossene Alltagsszenen in idealisierten bürgerlichen Milieus. Die Ikonografie und Komposition der Bilder erinnern an die Genremalerei des 17. und 18. Jahrhunderts.[37] Doch nicht ausschließlich Bettes Mappenwerk fand bei dem Rezensenten des Deutschen Kunstblatts Bewunderung, auch über die gewerblichen Porträtaufnahmen aus ihrem Atelier urteilte er: „Wir haben für künstlerisches Arrangement von

33 In einer Fallstudie über „Inszenierte Fotografien aus Berlin um 1860" untersuchte Sigrid Schulze die Bildfolgen aus Laura Bettes Mappenwerk und stellte sie Aufnahmen aus dem Atelier Lutz & Witte gegenüber. Vgl. Sigrid Schulze: Flora und Köchin. Inszenierte Fotografien aus Berlin um 1860. In: Lars Blunck (Hg.): Fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration. Bielefeld 2010, S. 239–253, hier vor allem S. 242–243 und S. 250. Schulze verweist auf Christian Ferber, der bereits 1983 die Inszenierung der Aufnahmen darlegte. Siehe Christian Ferber: Bilder vom Tage 1842–1982. Der Ullstein-Bilderdienst. Berlin 1983, S. 25.

34 P. M.: Sammlung photographischer Bilder à papier nach der Natur. In: Deutsches Kunstblatt, Jg. 7, Nr. 34, Berlin, 21. August 1856, S. 298–299, hier S. 298. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkb1856/0309/image [19. 11. 2020].

35 Ebd.

36 Die Fotografien gelten als verschollen. Sechs Bildreproduktionen von insgesamt fünf Motiven befinden sich im Bestand des Bildarchivs Preußischer Kulturbesitz. Eine weitere Bildreproduktion befindet sich im Bestand von Ullstein Bild.

37 Vgl. Schulze 2010, S. 248 f.

Abb. 47 Laura Bette: Am Stillen Herd, 1856, Reproduktion (Verbleib der Vorlage unbekannt). Medien-ID: 70182887 © bpk / Laura Bette

Portraitbildern, jedes Alters und Geschlechts, selten so viel Geschmack und Mannigfaltigkeit vereint gesehen“.[38]

38 P. M. 1856, S. 299.

Weibliche Nischen und Freiheiten

Zwischen 1840 und 1890 war die Zahl der selbstständigen Fotografinnen noch sehr gering. Jedoch bot die Fotografie Frauen ein noch offenes Terrain, das ihnen sowohl als Liebhaberei wie auch als selbstständige Gewerbetreibende Möglichkeiten der Selbstentfaltung und Eigenständigkeit gewährte. Die Leistungen der Pionierinnen der Lichtbildkunst waren in Fachkreisen angesehen und wurden mit Auszeichnungen und Besprechungen gewürdigt, wie ein Artikel im Fachblatt „Photographische Mitteilungen" vom Juli 1877 belegt, in dem es heißt: „Die Zahl der weiblichen Photographinnen ist nur sehr klein, aber die wenigen, welche wir besitzen, haben sich durch ihre Leistungen Achtung zu schaffen gewußt."[39]

Zu den frühesten selbstständigen Fotografinnen gehören neben den bereits genannten Emilie Bieber und Adelgunde Koettgen, die im September 1852 ein gemeinsames Fotoatelier in Hamburg eröffneten, das ab 1854 von Emilie Bieber als alleiniger Inhaberin fortgeführt wurde.[40] Mitte der 1860er Jahre betrieb Emma Plank in Berlin ein Fotoatelier und bildete Schülerinnen in der Fotografie aus. 1870 übernahm Laura Lasinsky das Fotoatelier von Adam Sturm auf der Hohestraße 6 in Düsseldorf. In den 1870er Jahren veröffentlichte das Fachblatt „Photographische Mitteilungen" wiederholt Aufnahmen der Berliner Fotografin Emilie Vogelsang. In Wien war Adele Perlmutter seit Mitte der 1860er Jahre als Fotografin in dem von ihrem Vater gegründeten, nach ihr benannten Fotoatelier auf der Praterstraße tätig. 1868 erhielt sie als erste Frau den Titel einer kaiserlichen königlichen Hoffotografin.[41] Dass Frauen in der Fotografie mehr als einen reinen Zeitvertreib fanden, war keinesfalls eine Besonderheit des deutschsprachigen Raums: Die englische Botanikerin Anna Atkins (1799–1871) nutzte bereits Anfang der 1840er Jahre das fotografische Verfahren der Cyanotypie, einer kameralosen Abdruckfotografie, um Algen und Seetangarten der britischen Inseln zu dokumentieren. Ihren 1843 herausgegebenen Bildband „British Algae: Cyanotype Impressions" ergänzte sie bis 1853 um weitere Cyanotypie-Fotogramme.[42] Die Britin Julia Margret Cameron (1815–1879) begann 1863 zu fotografieren. Neben der Porträtfotografie entwickelte sie bald Figurenstudien zu literarischen und biblischen Themen, für die sie im Familien- und Freundeskreis ihre Modelle fand.[43] Auf der „Allgemeinen Frauen-Industrie-Ausstellung" 1868 in Berlin wurde Cameron mit einer Goldmedaille ausgezeichnet.[44] Die in Washington D. C. aufgewachsene Frances Benjamin Johnston (1864–1952) studierte

39 O. V.: Unsere artistische Beilage. In: Photographischen Mitteilungen, Jg. 14, Heft 4, Juli 1877, S. 101.
40 Vgl. Weimar 1915, S. 39, 43.
41 Starl 2014, S. 1.
42 Zu Anna Atkins vgl. Katharina Steidl: Meeresblaue Abdrucke. Anna Atkins' Cyanotypien als visuelle Medien- und Klassifikationskritik. In: Fotogeschichte, Jg. 40, Heft 156, 2020, S. 7–18; Rolf Sachsse: Anna Atkins. Blue Prints. München 2021.
43 Vgl. Women Photographers. Pioneers 1851–1936. London 2020, unpaginiert, Abb. 5; Daniel, Malcolm: Julia Margaret Cameron (1815–1879). In: Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. http://www.metmuseum.org/toah/hd/camr/hd_camr.htm [October 2004].
44 Hirsch 1891, S. 28.

zunächst Kunst in Paris und Washington, bevor sie Ende der 1880er Jahre die Fotografie als gestalterisches Ausdrucksmittel und zum Broterwerb für sich entdeckte. Gemeinsam mit der in New York ansässigen Fotografin Zaida Ben-Yusuf (1869–1933) kuratierte Johnston eine Ausstellung amerikanischer Fotografinnen für die Weltausstellung 1900 in Paris.[45]

Als erste Berufsfotografin in Deutschland gilt Bertha Beckmann (1815–1901), die „sofort nach der Erfindung des Daguerreotypierens" die Technik erlernte, um damit ihre „Zukunft zu sichern und […] einen Erwerbszweig zu gewinnen"[46]. 1843 kam Beckmann nach Leipzig mit dem Ziel, als selbstständige Daguerreotypistin zu arbeiten, ihr Gesuch wurde jedoch vom Rat der Stadt negativ beschieden. Sie heiratete 1845 Eduard Wehnert, der seit 1842 ein Daguerreotypie-Atelier in Leipzig betrieb. Sie stieg in sein Atelier ein und übernahm nach dem frühen Tod ihres Gatten die Leitung. Von der Geschäftstüchtigkeit und Umtriebigkeit Bertha Beckmanns zeugen die Gründungen eines fotografischen Ateliers 1850 in New York sowie einer Zweigstelle in Wien in den 1860er Jahren. Beide Stationen waren allerdings eher kurzweilige Zwischenstopps; in ihrem Leipziger Atelier blieb sie jedoch bis 1882/83 tätig. Wenige Jahre, nachdem sich Beckmann zur Ruhe setzte, verhalfen zwei Frauen in München der Atelierfotografie zu neuem Glanz: Anita Augspurg (1857–1943) und Sophia Goudstikker (1865–1924) gründeten im Juli 1887 das Atelier Elvira. Exemplarisch an den Werdegängen von Bertha Beckmann, Anita Augspurg und Sophia Goudstikker werden im Folgenden Hindernisse, Vorurteile sowie Freiheiten der Lichtbildkunst aufgezeigt.

Eine Frau der ersten Stunde: Bertha Wehnert-Beckmann in Leipzig

> „In Cottbus geboren, habe ich sofort nach Erfindung des Daguerreotypierens meine Bemühungen dahin gerichtet, durch Erlernen dieser Kunst mir meine Zukunft zu sichern und für mich einen Erwerbszweig zu gewinnen. Fortwährende Ausübung der durch meine Bemühungen erlangten Kunstfertigkeiten haben mich seit Jahren in den Standt gesetzt, mir meinen Unterhalt zu gewinnen und mir ein kleines Vermögen zu sammeln […]."[47]

Mit diesen Worten erbat Bertha Beckmann am 4. November 1844 eine dauerhafte Aufenthaltsgenehmigung für die Stadt Leipzig. Ihr Gesuch wurde jedoch negativ beschieden, da der Stadtrat das berufliche Daguerreotypieren allgemein als unsichere

45 Vgl. Women Photographers. Pioneers 1851–1936. London 2020, unpaginiert, Abb. 6.

46 Rose-Marie Frenzel: Bertha Wehnert-Beckmann, die erste Leipziger Fotografin. In: Leipzig. Aus Vergangenheit und Gegenwart. [Beiträge zur Stadtgeschichte, Nr. 3] Leipzig 1984, S. 238–247, hier S. 241.

47 Schreiben von Bertha Wehnert-Beckmann an den Rat der Stadt Leipzig vom 4. November 1844, Stadtarchiv Leipzig, Bürgerkarte Nr. 6744.

Abb. 48 Bertha Wehnert-Beckmann mit Hund Pluto, um 1870, koloriertes Visitenkartenfoto, Albuminpapier auf Pappe geklebt, 10,5 × 6,1 cm. Inv. Nr. F/521/2004 © Stadtgeschichtliches Museum Leipzig

Einnahmequelle ansah, die Tatsache, „daß eine Frau sich dieser Profession widmen“[48] wollte, als äußerst bedenklich begriff, wie Claudia Gabriele Philipp (heute Betancourt Nuñez) ausführt. Erst Beckmanns nachträglich eingereichter Nachweis über ihre Tätigkeit als Haarklöpplerin, einem damals typisch weiblichen Arbeitsfeld, stimmte den Stadtrat um. Bertha Beckmann erhielt am 19. Februar 1845 das dauerhafte Wohnrecht in Leipzig, allerdings erst sieben Jahre später wurde ihr das Bürgerrecht zuerkannt. Die Vorbehalte des Stadtrates lassen nach Philipp Rückschlüsse auf die gesellschaftliche Stellung des Daguerreotypisten im Allgemeinen zu, aber eben auch auf die besondere Schwierigkeit, sich als Frau in diesem Metier selbstständig zu machen.[49]

Von diesen Vorbehalten war 1914 bei der posthumen Würdigung der ersten Berufsfotografin auf der Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik in Leipzig (Bugra) nichts mehr zu spüren. Der Fotograf und Sammler Adolf Sander verantwortete die fotohistorische Ausstellungssektion in Leipzig.[50] Mit einer herausragenden Daguerreotypie von Bertha Wehnert-Beckmann wurde an die Pionierin der Berufsfotografie erinnert. Adolf Sander hatte nach Wehnert-Beckmanns Tod im Jahr 1901 Teile ihres Nachlasses erworben. Ein unbekannter Verfasser schrieb in der Photographischen Chronik:

> „Frau Bertha Wehnert-Beckmann war in Leipzig die erste Photographin, und aus ihrem Nachlass wurde die Sandersche Sammlung sehr bereichert, da der Nachlass unter den Hammer kam und so durch diesen Sammler vor dem Untergange bewahrt wurde. Sie war die erste Frau in unserem Berufe.“[51]

Ebenfalls in der Sektion der Fotografin im Haus der Frau der Bugra wurde Bertha Wehnert-Beckmann gedacht. Ein Rahmen mit sieben Daguerreotypien, ausgewählte Bildnisse und ein großes Ölgemälde der Wehnert-Beckmann aus der Sammlung des Amateurfotografen Peter Bey würdigten die Berufsfotografin.[52] Ergänzt wurde die Auswahl von Porträt- und Kinderaufnahmen aus dem Besitz von Frau Koehler-Schall.[53]

---

48 Claudia Gabriele Philipp: Fotografin – Beruf und Berufung. In: FrauenKunstWissenschaft, Heft 14, Oktober 1992, S. 28–35, hier S. 29.

49 Vgl. Claudia Gabriele Philipp: Bertha Wehnert-Beckmann (1815–1901) – eine Frau der ersten Stunde. Mit Fragen und Anmerkungen zur Photographiegeschichtsschreibung. In: 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, S. 214–226, hier S. 219.

50 Adolf Sander sammelte Photographica und bezweckte die Gründung eines zentralen Museums für Fotografie. 1918 vermachte Sander seine Sammlung der Stadt Leipzig. Vgl. Kapitel II.1 zur Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik in Leipzig 1914.

51 O.V. 1914a, S. 412.

52 Vgl. Eberhard Patzig: Eine Legende im Spiegel der Literatur – ein rezeptionsgeschichtlicher Exkurs zum Leben und Schaffen der Bertha Wehnert-Beckmann. In: Die Fotografin. Bertha Wehnert-Beckmann 1815–1901. Ausst.Kat. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, hg. von Volker Rodekamp, Leipzig 2015, S. 102–115, hier S. 102.

53 Vgl. Kat. Leipzig 1914b, S. 235, S. 245.

Die meisten Aufnahmen von Bertha Wehnert-Beckmann befinden sich heute im Besitz des Stadtgeschichtlichen Museums in Leipzig. Einzelne Objekte werden im Kupferstichkabinett in Dresden, im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg sowie in der auf Erich Stenger zurückgehenden Sammlung Agfa Foto-Historama, die heute Teil des Museums Ludwig in Köln ist, aufbewahrt. Anlässlich des 200. Geburtstags von Bertha Wehnert-Beckmann im Jahr 2015 widmete ihr das Stadtgeschichtliche Museum Leipzig eine große Einzelschau mit umfassendem Begleitkatalog zum Leben und Werk der ersten Berufsfotografin Europas. Zu diesem Jubiläum wurden mehr als 3700 Fotografien und mehr als 3400 Glasnegative der Beckmann erschlossen.[54] Mit 3743 Nummern ist ein Großteil des Bestandes in der Sammlungsdatenbank des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig öffentlich zugänglich.[55]

Zum Forschungsstand

Für die Vorbereitung einer Ausstellung über die Frühzeit der Leipziger Fotografie sammelte Friedrich Schulze, damaliger Direktor des Stadtgeschichtlichen Museums in Leipzig, bereits um 1918 Daten zum Leben der Fotografin Bertha Wehnert-Beckmann, die in einem Artikel in der Photographischen Chronik erschienen.[56] Die Historikerin Ilse Hecht ergänzte wichtige biografische Daten zu Bertha Beckmann, die sie in zwei Aufsätzen 1939 und 1940 veröffentlichte.[57] In stadtgeschichtlichen sowie in die Frühzeit der Fotografie betreffenden Kontexten ist der Name Bertha Wehnert-Beckmann regelmäßig zu finden, etwa in Fritz Kempes Studie zur Daguerreotypie in Deutschland[58] oder in dem umfassenden Ausstellungs- und Katalogprojekt „Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839–1860“ zum 150-jährigen Geburtstag der Fotografie von Bodo von Dewitz und Reinhard Matz.[59] Die Kunsthistorikerin Claudia Gabriele Philipp verfasste für das 1989 erschienene Jubiläumswerk einen Beitrag zur Pionierin der Berufsfotografie, für den sie einen medienhistorischen Zugang wählte. Bereits fünf Jahre zuvor monierte Rose-Marie Frenzel, dass zwar häufig über die Wehnert-Beckmann geschrieben werde, doch Details zu ihrer Person oftmals fehlerhaft oder gar nicht rezipiert werden. Frenzel trug akribisch Fakten zum Leben der Leipziger Fotografin aus Dokumenten des Museums für Geschichte der Stadt Leipzig und dem Stadtarchiv Leipzig in einem Aufsatz

54 Vgl. Volker Rodekamp: Vorwort. In: Die Fotografin. Bertha Wehnert-Beckmann 1815–1901. Ausst.Kat. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, hg. von Volker Rodekamp, Leipzig 2015, S. 8–9.

55 Vgl. https://www.stadtmuseum.leipzig.de [23. 1. 2023].

56 Vgl. Friedrich Schulze: Die Anfänge der Photographie in Leipzig. In: Photographische Chronik, Heft 25/26, 1918, S. 81–82, Heft 27/28, 1918, S. 87–89.

57 Ilse Hecht: Bertha Wehnert-Beckmann, eine Bahnbrecherin der Berufsphotographie. In: Schriften des Vereins für Geschichte, Bd. 23. Leipzig 1939. Ilse Hecht: Die Einführung der Photographie in Leipzig. In: Leipziger Jahrbuch. Leipzig 1940, S. 71–75.

58 Fritz Kempe: Daguerreotypie in Deutschland. Seebruck 1979.

59 Kat. Köln/München/Hamburg 1989.

zusammen.[60] Es bleiben dennoch Unklarheiten. Erst der 2004 vom Chemnitzer Fotohistoriker und Sammler Jochen Voigt vorgelegten Publikation zur Daguerreotypie in Sachsen ist eine profunde biografische Skizze von Bertha Wehnert-Beckmann zu entnehmen.[61] 2014 erweiterte Voigt in „A German Lady"[62] das Bild der Fotografin um neue Erkenntnisse zu Wehnert-Beckmanns Aufenthalt in den Vereinigten Staaten und belegt ihre Bedeutung als Daguerreotypistin in der internationalen Fotogeschichte. Ein Jahr später folgte die bereits erwähnte Ausstellung und Publikation des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig zum 200. Geburtstag von Bertha Wehnert-Beckmann, die einen umfassenden Einblick in die Stadt- wie Kulturgeschichte der Fotografie in Leipzig offeriert.

Beckmanns Weg zur Berufsfotografie

Bertha Ernestine Henriette Beckmann wurde am 25. Januar 1815 als drittes Kind des Schneidermeisters Johann Dietrich Beckmann und seiner Frau Johanne Christiane Beckmann in Cottbus geboren.[63] Zwischen Februar und November 1839 sowie November 1840 bis Juni 1843 hielt sich Beckmann in Dresden auf. Sie arbeitete als Galanteriearbeiterin, als Haarklöpplerin und fertigte Objekte aus Wachs. Im Verlauf des Jahres 1842 erlernte sie bei dem Maler Wilhelm Horn in Prag die Daguerreotypie. Ab 1842 bot Bertha Beckmann Daguerreotypien an. Bei Familienbesuchen in Cottbus wie Anfang 1843 offerierte sie im dortigen Wochenblatt und gab selbstbewusst an, Schülerin von Wilhelm Horn in Prag zu sein (Abb. 49).[64] Ende 1842 machte sie sich in Dresden selbstständig und mietete ein Gartenhaus in der Grünanlage des gehobenen Hotels „Stadt Wien" an, um dort zu daguerreotypieren. Im Sommer 1843 zog sie als Wanderdaguerreotypistin durch Thüringen mit Aufenthalten in Altenburg, Ronneburg und Gera. In der Residenzstadt Altenburg ließ sich Beckmann direkt am Markt nieder. Vermutlich lernte sie hier den Leipziger „Mechanicus" und Daguerreotypisten Eduard Wehnert (1811–1847) kennen, der sich ebenfalls zeitweise in Altenburg niederließ. Eduard Wehnert hatte bei dem Mechaniker und Optiker J. G. Weißner in seiner Heimatstadt Leipzig gelernt, bevor er für mehrere Jahre auf Wanderschaft ging. In Paris erlernte er das noch junge Verfahren des Daguerreotypierens, das er an verschiedenen Stationen unter

60 Rose-Marie Frenzel: Bertha Wehnert-Beckmann, die erste Leipziger Fotografin. Urkunden, Dokumente und Bemerkungen zu ihrem Leben. In: Leipzig. Aus Vergangenheit und Gegenwart. [Beiträge zur Stadtgeschichte, Nr. 3] Leipzig 1984, S. 238–247.

61 Jochen Voigt: Eduard Wehnert und Bertha Wehnert-Beckmann. Daguerreotypistenkarrieren in Leipzig. In: Ders. (Hg.): Der gefrorene Augenblick. Daguerreotypie in Sachsen 1839–1860. Inkunablen der Photographie in sächsischen Sammlungen. Unter Mitarbeit von Christoph Kaufmann, Eberhard Patzig, Roland Schwarz und Frank Weiß. Chemnitz 2004, S. 98–127.

62 Jochen Voigt: Bertha Wehnert-Beckmann. A German Lady. Leben & Werk einer Fotografiepionierin. Chemnitz 2014.

63 Die im Folgenden vorgetragenen Lebensdaten basieren auf den Darstellungen von Frenzel 1984; Philipp 1989, Voigt 2004 sowie Christoph Kaufmann: „Eine begabte geistvolle Frau" – Zur Biografie Bertha Wehnert-Beckmanns. In: Die Fotografin. Bertha Wehnert-Beckmann 1815–1901. Ausst.Kat. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, hg. von Volker Rodekamp, Leipzig 2015, S. 10–23.

64 Damit widerlegt Beckmann selbst, dass sie das Verfahren von Eduard Wehnert gelernt hat, wie es in zahlreichen Artikeln rezipiert wird. Vgl. Voigt 2004, S. 108.

anderem in Dresden als Wanderdaguerreotypist ausübte. 1842 ließ er sich in Leipzig nieder, wo er zunächst als Mechaniker bei seinem Bruder Johann Carl Wehnert arbeitete. Unter dem Firmennamen „Gebrüder Wehnert" bot Eduard Wehnert noch im selben Jahr Daguerreotypien an. Die Aufnahmen machte er in einem Gartenhäuschen in Lehmanns Garten.[65] Neben Wehnert bot Anfang 1842 auch der Wiener Wanderdaguerrotypist Joseph Weiniger daguerresche Porträts in Leipzig an.[66] Im Leipziger Tagesblatt vom 2. Mai 1843 wurde Eduard Wehnert als „einer der vorzüglichsten Daguerreotypisten Deutschlands" hervorgehoben und ein von ihm und dem Leipziger Mediziner Carl Bock entwickeltes Kolorationsverfahren als „die glücklichste Erfindung in dieser Hinsicht" bezeichnet, da „es ihnen endlich gelang, colorirte Daguerreotyps herzustellen, welche vollkommen bunten Aquarellbildern gleichen".[67] Wehnert arbeitete fortlaufend an der Weiterentwicklung seiner Arbeit und ging regelmäßig auf Reisen nach Karlsbad, Marienbad und auch Breslau.

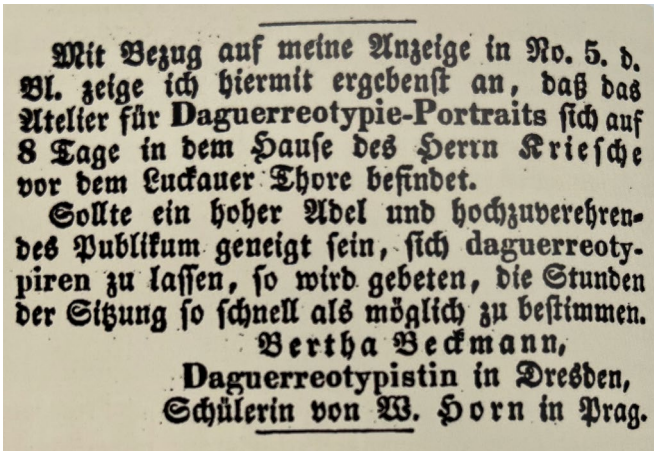

Mit Bezug auf meine Anzeige in No. 5. d. Bl. zeige ich hiermit ergebenst an, daß das Atelier für Daguerreotypie-Portraits sich auf 8 Tage in dem Hause des Herrn Kriesche vor dem Luckauer Thore befindet.
Sollte ein hoher Adel und hochzuverehrendes Publikum geneigt sein, sich daguerreotypiren zu lassen, so wird gebeten, die Stunden der Sitzung so schnell als möglich zu bestimmen.
Bertha Beckmann,
Daguerreotypistin in Dresden,
Schülerin von W. Horn in Prag.

Abb. 49
Anzeige von Bertha Beckmanns im Cottbusser Wochenblatt vom 12. Februar 1843. In: Voigt 2014, Abb. 9

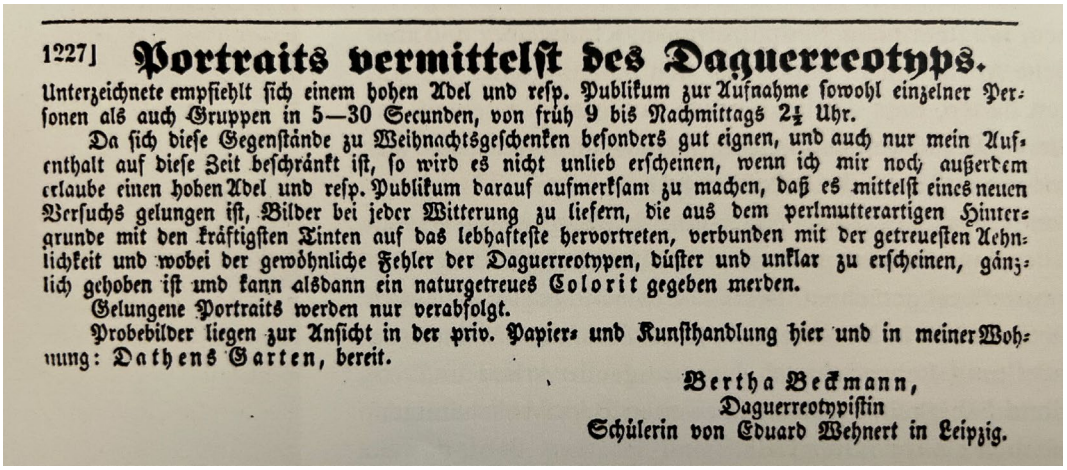
Bertha Beckmann erhielt am 22. Juni 1843 eine Fremdenkarte in Leipzig und spätestens ab September desselben Jahres bot sie im Garten des beliebten Ausflugslokals Franz Riedels Garten an der Pleiße ihre Arbeit an.[68] In der Tagespresse hieß es, sie sei

> „eine Künstlerin, welche eben so viel Geschicklichkeit als Geduld und Uneigennützigkeit besitzt, und deren Bilder sich in jeder Hinsicht als höchst gelungen auszeichnen. Aus diesen Gründen und da es besonders den Damen angenehm sein dürfte, ihre Porträts

65 Vgl. Voigt 2004, S. 98 sowie Wolfgang G. Schröter: Hermann Walter und die Fotografie in Leipzig. In: Rose-Marie Frenzel / Ders. (Hg.): Hermann Walter Fotografien von Leipzig 1862–1909. Leipzig 1988, S. 9–55, hier S. 18.
66 Vgl. Frenzel 1984, S. 240.
67 Leipziger Tagesblatt vom 2. 5. 1843, S. 1062. Zitiert nach Voigt 2004, S. 100.
68 Vgl. Voigt 2004, S. 102.

durch Damenhand hervorgerufen zu sehen, hält es der Einsender für seine Pflicht, das Publikum und besonders die Damenwelt auf diese Künstlerin aufmerksam zu machen."[69]

Zum Jahresende reiste sie erneut nach Altenburg und nach Gera, um das lukrative Vorweihnachtsgeschäft mitzunehmen. Zu dieser Zeit gab Beckmann an, Schülerin von Eduard Wehnert zu sein. Nach Voigt könnte das sowohl darauf hindeuten, dass Beckmann bei Wehnert in verschiedene Techniken eingewiesen wurde, wie auch als strategischer Schachzug, um Wehnerts Bekanntheit und Anerkennung in Sachsen für sich zu nutzen (Abb. 50).[70] Sie kehrte anschließend mit dem Plan nach Leipzig zurück, sich hier dauerhaft niederzulassen. 1844 scheinen sich Bertha Beckmann und Eduard Wehnert angenähert zu haben. Beckmann arbeitete jetzt in den Räumen von Wehnert. Für



1227] **Portraits vermittelst des Daguerreotyps.**

Unterzeichnete empfiehlt sich einem hohen Adel und resp. Publikum zur Aufnahme sowohl einzelner Personen als auch Gruppen in 5—30 Secunden, von früh 9 bis Nachmittags 2½ Uhr.

Da sich diese Gegenstände zu Weihnachtsgeschenken besonders gut eignen, und auch nur mein Aufenthalt auf diese Zeit beschränkt ist, so wird es nicht unlieb erscheinen, wenn ich mir noch außerdem erlaube einen hohen Adel und resp. Publikum darauf aufmerksam zu machen, daß es mittelst eines neuen Versuchs gelungen ist, Bilder bei jeder Witterung zu liefern, die aus dem perlmutterartigen Hintergrunde mit den kräftigsten Tinten auf das lebhafteste hervortreten, verbunden mit der getreuesten Aehnlichkeit und wobei der gewöhnliche Fehler der Daguerreotypen, düster und unklar zu erscheinen, gänzlich gehoben ist und kann alsdann ein naturgetreues Colorit gegeben werden.

Gelungene Portraits werden nur verabfolgt.

Probebilder liegen zur Ansicht in der priv. Papier- und Kunsthandlung hier und in meiner Wohnung: Dathens Garten, bereit.

Bertha Beckmann,
Daguerreotypistin
Schülerin von Eduard Wehnert in Leipzig.

Abb. 50 Anzeige von Bertha Beckmanns in der Geraischen Zeitung vom 14. Dezember 1843. In: Voigt 2014, Abb. 18

die Aufnahmen stand ihnen inzwischen ein Glaspavillon zur Verfügung. Am 4. November 1844 stellte Bertha Beckmann den Antrag, als Schutzverwandte vom Rat der Stadt anerkannt zu werden. Trotz ihrer wirtschaftlichen Unabhängigkeit, sie konnte bei einer Vorladung am 18. Dezember 1844 ein beachtliches Vermögen von 600 Talern nachweisen, erhielt sie am 7. Januar 1845 eine Absage. Offenbar konnte der Rat der Stadt Leipzig sich nicht vorstellen, dass sich eine Frau erfolgreich als Daguerreotypistin etablieren könne. Beckmann fand sich mit der Entscheidung nicht ab. Gemeinsam mit einem persönlichen Schreiben reichte sie am 17. Februar 1845 mehrere Führungszeugnisse ein, zwei polizeiliche, eines von einer angesehenen Privatperson und eines von dem Juwelier Klein & Wilkcke, wo sie die Haarklöppelei ausübte. Sie erläuterte:

69 Leipziger Tagesblatt vom 2. 10. 1843. Zitiert nach Voigt 2004, S. 112.
70 Vgl. Voigt 2004, S. 111.

> „Die von mir nicht mit der Ausübung der freien Kunst des Daguerreotypierens beanspruchte Zeit habe ich mit Erlernung des Haarklöppelns und Fertigung feiner Arbeiten aus Haaren zugebracht und ich glaube es hierin zu einer Fertigung gebracht zu haben, welches mir jeder Zeit Gelegenheit gibt, mir durch diese Fertigkeit meinen Lebensunterhalt vollständig zu erwerben."[71]

Am 19. Februar 1845 erteilte ihr der Rat der Stadt die Schutzkarte und damit dauerhaftes Wohnrecht in Leipzig. Wie eingangs darlegt, scheint der Nachweis ihrer Tätigkeit als Haarklöpplerin ausschlaggebend für den Positivbescheid gewesen zu sein.

1845 verlagerten Bertha Beckmann und Eduard Wehnert ihren Standort in die Burgstraße 8, wo sie in einem Gartenatelier gemeinsam arbeiteten. Am 14. November 1845 heirateten der Daguerreotypist und die Daguerreotypistin in der Thomaskirche in Leipzig. Ab diesem Zeitpunkt weisen die Aufnahmen aus dem Atelier von Eduard Wehnert und Bertha Wehnert-Beckmann eine einheitliche Bezeichnung auf. Wehnert experimentierte zwischen 1845 und 1847 mit dem von Henry Fox Talbot entwickelten Negativ-Positiv-Verfahren der Kalotypie. In Leipzig waren sie die Ersten, die das patentierte Verfahren einführten.

Am 7. August 1847 starb Eduard Wehnert unerwartet. Bertha Wehnert-Beckmann führte das Atelier unter dem Namen Eduard und Bertha Wehnert weiter. Erst Ende der 1850er Jahre änderte sie den Namen in „Bertha Wehnert-Beckmann, Atelier für Photographie, Daguerreotypie und Stereoskopien". Claudia Gabriele Philipp wies darauf hin, dass die Abfolge der Signets auf den Fotokartons wichtige Hinweise zum Selbstverständnis und zur Arbeitsweise von Bertha Wehnert-Beckmann geben.[72] Durch die Einführung des Doppelnamens gelang es ihr, ihren Geburtsnamen wieder sichtbar werden zu lassen. Zugleich konnten Renommee und Tradition des „in Leipzig eingeführten Namen Wehnert wirksam bleiben"[73]. Die Differenzierung der Firmenbezeichnung zwischen Fotografie und Daguerreotypie markiert den Übergang von der Daguerreotypie zum nassen Kollodiumverfahren. Die Fotografie rückte allmählich an erste Stelle. Bertha Wehnert-Beckmann heiratete kein zweites Mal und blieb kinderlos.

New York 1849–1851

Im Herbst 1849 reiste Bertha Wehnert-Beckmann nach Amerika. Ihr Bruder Rudolph Julius Arnold Beckmann (*1830) folgte ihr im Sommer 1850. Der Bruder Robert Beckmann übernahm derweil die Leitung des Leipziger Ateliers. 1850 eröffneten die Beckmanns ein „phototypic studio" in der New Yorker White Street 62, 1851 auf dem Broadway No. 385. New York galt als wichtigste Metropole Nordamerikas, rund um den Broadway befanden sich zu dieser Zeit die meisten der über 70 Studios der Stadt.[74]

---

71 Bertha Beckmann, 17. Februar 1845. Zitiert nach Frenzel 1984, S. 242.
72 Vgl. Philipp 1989, S. 220.
73 Ebd.
74 Vgl. Voigt 2004, S. 116; Voigt 2014, S. 298.

Bertha Wehnert-Beckmann hatte bereits verschiedene fotografische Verfahren in ihrem Arbeitsrepertoire. Der amerikanische Daguerreotypist Abraham Bogardus erinnerte sich an Wehnert-Beckmann als „German Lady", die ihn in New York 1850 erstmals mit Papierfotografie konfrontierte, wie Jochen Voigt darlegt.[75] Die Anerkennung Bertha Wehnert-Beckmanns und ihres Bruders in Amerika wird auch durch ein Diplom des American Institute deutlich, das sie für ihre herausragenden Porträtaufnahmen erhielten (Abb. 51). Die Filiale in New York blieb vermutlich bis 1852 bestehen. Bereits 1851 reiste Bertha Wehnert-Beckmann zurück nach Leipzig, ihr Bruder Rudolf Beckmann führte das New Yorker Atelier noch eine Weile fort.

Abb. 51
Urkunde des American Institute für „Mrs. Bertha Wehnert von Beckman & Brothers" für hervorragende Porträtaufnahmen, 1850, Druck auf Papier, 59 × 50 cm. Inv. Nr. A/2014/4422 © Stadtgeschichtliches Museum Leipzig

„Von Amerika und England zurückgekehrt, zeige ich ergebenst an, daß ich von heute an die Führung meines Ateliers wieder übernommen habe und somit meine geehrten Gäste ergebenst einlade"[76] inserierte Bertha Wehnert-Beckmann am 18. August 1851 im Leipziger Tagesblatt. Sie übernahm wieder die Atelierleitung in Leipzig. Auch Rudolf Beckmann arbeitete nach seiner Rückkehr aus Amerika wieder im Leipziger Atelier mit

75 Vgl. Voigt 2014, S. 8.
76 Leipziger Tagesblatt vom 18. 8. 1851, S. 3142. Zitiert nach Voigt 2004, S. 118.

und lebte bis 1883 im selben Haus. Vermutlich halfen auch seine Frau Oline Adolphine Beckmann, geb. Grünewald, im Atelier aus sowie ihr Bruder, der Maler Ferdinand Cornelius Grünewald. Von ihm stammen zwei in die 1850er Jahre zu datierende Ölgemälde der Fotografin Bertha Wehnert-Beckmann, die sich heute im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig befinden.

Abb. 52 Carte de Visite aus dem Atelier von Bertha Wehnert-Beckmann, Rückseite mit der Anschrift der Wiener Dependance, um 1665, Albuminpapier auf Pappunterlage geklebt, ca. 6,1 × 10,2 cm. Archiv der Autorin

Das in Amerika aufgebaute Netzwerk führte auch in Deutschland zu beruflichen Möglichkeiten: 1853 erbat Wehnert-Beckmann das königliche Sächsische Ministerium um die Erlaubnis zur Gründung einer Auswanderungsagentur. Sie begründete ihr Gesuch mit ihren Kontakten nach Amerika. Das Ministerium lehnte ihr Gesuch mit der Begründung ab, dass einer Frau eine solche Konzession nicht erteilt werden kann.[77]

Um 1860 findet sich eine Zweigstelle des Ateliers Bertha Wehnert-Beckmann in Wien in der Sterngasse 424 im Garten (Abb. 52).[78] Über die Arbeit im Wiener Atelier ist jedoch kaum etwas bekannt. Patzig äußert Zweifel daran, ob die Wiener Filiale aktiv war, da bisher sämtliche Aufnahmen dem Leipziger Atelier zugeordnet werden konnten, aber keine Aufnahmen der Wiener Dependance.[79]

Das Wohn- und Atelierhaus in der Elsterstraße

Bertha Wehnert-Beckmann war geschäftstüchtig und couragiert, was auch der Kauf eines 3755 Quadratmeter großen Wiesengrundstücks an der Elsterstraße für 5.880 Taler am 20. Oktober 1853 zeigt.[80] Es dauerte zwölf Jahre, bis mit dem Bau auf dem einstigen Schwemmland begonnen werden konnte. Die Umgebung des ursprünglich am Stadtrand gelegenen Grundstücks hatte sich mittlerweile stark verdichtet sowie zu einem

77 Vgl. Frenzel 1984, S. 243.
78 Vgl. Voigt 2014, S. 64.
79 Patzig 2015, S. 112.
80 Zum Wohn- und Atelierhaus vgl. Bernd Sikora: Vom Gartenhaus zum Stadtpalais – Das ungewöhnliche Hausprojekt der Bertha Wehnert-Beckmann in der Leipziger Elsterstraße. In: Die Fotografin. Bertha Wehnert-Beckmann 1815–1901. Ausst.Kat. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, hg. von Volker Rodekamp, Leipzig 2015, S. 90–101.

zentralen Mischgebiet von Wohnen und Gewerbe entwickelt. Der Zimmermeister Gustav Perlitz entwarf das repräsentative Beckmannsche Stadtpalais (Abb. 53). Das Atelier wurde als niedriger Flügelanbau mit einem hohen Souterraingeschoss und einem Vollgeschoss gestaltet. Im Giebel und zur Gartenfront sorgten große dreiflügelige Fenster mit Korbbögen für eine gute Lichtversorgung. 1866 bezog Wehnert-Beckmann das Wohn- und Atelierhaus in der Elsterstraße 33 (heute 38). Gabriele Philipp erkennt in den „Aktivitäten […] die Anstrengungen […], sich in ihrem Metier die Existenz zu sichern, zumal die Zahl der in Leipzig eröffneten photographischen Ateliers ständig zunahm“[81]. Bereits in den 1870er Jahren muss sich die finanzielle Situation von Wehnert-Beckmann verschlechtert haben. Gestiegene Konkurrenz, geringere Einnahmen und der gewiss kostspielige Unterhalt für das große Haus führten dazu, dass Wehnert-Beckmann die Forderungen ihrer Gläubiger nicht erfüllen konnte. Sie musste einen Teil des Grundstücks (heute Elsterstraße 40) verkaufen. 1881 kam es zum gerichtlich angeordneten Verkauf des Hauses.[82] Am 16. April 1881 wurde das Haus für den Preis von 420.000 Mark an den Kommerzienrat Friedrich Alfred Jacob List verkauft. Nach Abzug der Belastungen erhielt Wehnert-Beckmann 145.500 Mark. Bis 1882 wohnte und arbeitete sie noch in der Elsterstraße 33, zog dann mehrere Male innerhalb von Leipzig um. Im Jahr 1893 kaufte sie das repräsentative Wohnhaus Waldstraße 1, wo sie bis zu ihrem Tod am 6. Dezember 1901 lebte.

Die Aufnahmen aus dem Atelier Wehnert-Beckmann

Bertha Wehnert-Beckmanns vierzigjährige Berufstätigkeit als Fotografin in den Jahren zwischen 1842 und 1882 ist von fortlaufender Weiterentwicklung und Anpassung an den Zeitgeschmack gekennzeichnet. Insbesondere die in den Anfangsjahren praktizierten Negativverfahren waren in der Handhabung schwierig und erforderten Erfahrung und Umsicht.[83] Die Fotohistorikerin Dorothea Peters konstatiert:

> „Immer wieder war Bertha Wehnert-Beckmann so zum Neulernen, zum Umkrempeln mühsam erarbeiteter praktischer Routinen, zum Suchen neuer Wege, über die sich Fotografien verbreiten ließen, und zum Weiterentwickeln ästhetischer Ausdrucksformen gezwungen.“[84]

Bertha Wehnert-Beckmann begann mit der Daguerreotypie, erlernte die Kalotypie, experimentierte mit der Stereoskopie und partizipierte ab Mitte der 1850er Jahre am Visitenkartenboom.[85] Die Wechsel der fototechnischen Verfahren und Wehnert-Beck-

81 Philipp 1989, S. 221.
82 Vgl. Kaufmann 2015, S. 20–23.
83 Dorothea Peters: Bertha Wehnert-Beckmann im Kontext der europäischen Fotografiegeschichte. In: Die Fotografin. Bertha Wehnert-Beckmann 1815–1901. Ausst.Kat. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, hg. von Volker Rodekamp, Leipzig 2015, S. 37–63.
84 Ebd., S. 37.
85 Zur Carte de Visite vgl. Kapitel IV.1 zum Motiv der Muse auf der Rückseite der Fotokartons.

Abb. 53 Carte de Visite aus dem Atelier von Bertha Wehnert-Beckmann, Rückseite mit dem Wohn- und Atelierhaus auf der Elsterstraße 33, nach 1866, Albuminpapier auf Pappunterlage geklebt, 6,1 × 10,4 cm. Inv. Nr. F/521/2004 © Stadtgeschichtliches Museum Leipzig

Abb. 54 Eduard und Bertha Wehnert: Fünf Kinder mit einer Taube (drei Jungen, zwei Mädchen), um 1845, Daguerreotypie in einfachem Glasrahmen, 18 × 22,5 cm. Museum Ludwig, Köln, Inv. Nr. FH 03443, Foto: © HAStK-RBA, rba_d036209

Abb. 55 Bertha Wehnert-Beckmann: Sitzende Dame mit Pelzstola, 28. 7. 1848, Metallplatte, koloriert (teilweise), 5,9 × 4,7 cm (lichtes Maß), 10,2 × 9,5 cm (mit Rahmen). Museum Ludwig, Köln, Inv. Nr. FH 00552, Foto: © HAStK-RBA, Schlier, Britta, rba_d036181

Abb. 56 Bertha Wehnert-Beckmann: Nähende Frau und lesender Mann, 1860er Jahre, Carte de Visite, Albuminpapier auf Karton, 10,4 × 6,2 cm. Museum Ludwig, Köln, Inv. Nr. FH 05239, Foto: © HAStK-RBA, rba_d044713

Abb. 57 a+b
Bertha Wehnert-Beckmann: Bildnis einer Dame (Pauline Goering), um 1860, Carte de Visite, Abzug auf Fotokarton, 5,9 × 10,4 cm, Vorder- und Rückseite. Archiv der Autorin

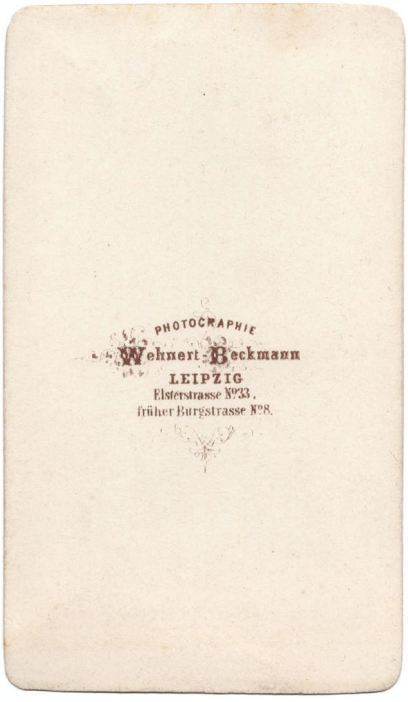


Abb. 58 a+b
Bertha Wehnert-Beckmann: Herrenbildnis, nach 1866, Carte de Visite, Abzug auf Fotokarton, 9,0 × 10,4 cm, Vorder- und Rückseite. Archiv der Autorin

manns kontinuierliche Angleichung an den Zeitgeschmack zeugen auch von den Anstrengungen, sich einen Platz im fotografischen Gewerbe zu sichern. Aus dem erhaltenen Auftragsbuch lässt sich ablesen, dass es sich bei der Kundschaft vorwiegend um obere Gesellschaftsschichten und Bürger:innen des Mittelstandes handelte.

Das noch junge Berufsfeld etablierte sich erst allmählich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, doch die Konkurrenz nahm in dieser Zeit rasant zu. Zudem war das Metier zu dieser Zeit eine fast reine Männerdomäne und Bertha Wehnert-Beckmann musste sich gegen Vorurteile und geschlechtsspezifische Einschränkungen behaupten.

Bertha Wehnert-Beckmann war in den vier Jahrzehnten auf Bildnisse spezialisiert. Vereinzelt finden sich auch Stillleben, Akte und Stadtansichten im Œuvre der Fotografin.

Anders als das Gros der Fotograf:innen nutzte Bertha Wehnert-Beckmann keine gemalten Hintergrundkulissen, sondern arbeitete mit gebauschten Stoffdraperien oder Vorhängen mit opulentem Faltenwurf (Abb. 54–57). Auch Tischdecken, große Kissen mit Troddeln und ein gestreifter Schal wurden von Wehnert-Beckmann über viele Jahre als modisches Beiwerk in den Aufnahmen eingesetzt.[86] Eine um 1850 entstandene Daguerreotypie gibt einen ungewöhnlichen Einblick in das Studio in der Burgstraße 8 (Abb. 59). Tische, Stühle und ein Sofa, Gefäße und Gipsfiguren, ein Vorhang und mehrere Bilder – die Gegenstände und Möbel dienten als Requisiten für die Bildinszenierung.[87] Auf eine Besonderheit respektive ein Kuriosum früher Daguerreotypien mit Kindern aus dem Hause Wehnert-Beckmann machte Claudia Gabriele Philipp aufmerksam: Eine ausgestopfte Möwe, wie auf dem Gruppenporträt der fünf Kinder (Abb. 54), konnte sie auf drei Daguerreotypien ausmachen.[88] Die Inszenierungsmuster der frühen Aufnahmen bringt Philipp in die Nähe zur europäischen Tafelmalerei seit dem 17. Jahrhundert.[89] Die Porträtierten wurden meist sitzend oder an einen Stuhl lehnend aufgenommen. Der Hintergrund ist eher karg, nur ein aufgezogener Vorhang erzeugt den Eindruck eines Wohnraums und spielt das Spiel zwischen Verhüllung und Enthüllung einer Welt dahinter.

In den 1850er Jahren werden die Daguerreotypien im Atelier Wehnert-Beckmann seltener, dafür lassen sich vermehrt Papierfotoarbeiten ausmachen. Den Medienwechsel bestätigt auch Bertha Wehnert-Beckmanns Teilnahme an der Allgemeinen Deutschen Industrieausstellung 1854 in München: Unter den 21 vertretenen Daguerreotypisten war Wehnert-Beckmann mit Papierfotoarbeiten präsent. Ebenfalls 1854 zeigte Wehnert-Beckmann ihre Stereoskopen-Ausstellung in Leipzig und in Prag.[90]

Mit der Einführung der Carte de Visite ab Mitte der 1850er Jahre veränderte sich die Arbeitsweise im Atelier. Der Bedarf an kostengünstigen Bildern führte zur

86 Jochen Voigt hat Accessoires aus dem Atelier Bertha Wehner-Beckmann gesammelt und zu einem Wegweiser zur Identifizierung und Datierung zusammengetragen. Vgl. Voigt 2014, S. 384 ff.
87 Vgl. Voigt 2004, S. 125.
88 Vgl. Philipp 1989, S. 225 f.
89 Philipp 1989, S. 223.
90 Vgl. Voigt 2014, S. 383.

Abb. 59 Daguerreotypie des Ateliers der Daguerreotypistin Bertha Wehnert-Beckmann auf der Burgstraße in Leipzig, 1/4 Platte, in einem Rahmen abgerundete Ecken im Bildausschnitt montiert. Inv. Nr. F/2722/2003 © Stadtgeschichtliches Museum Leipzig

Standardisierung der Bildkomposition. Das Verfahren brachte einerseits Kosten-, Material- und Zeitersparnis mit sich, andererseits läutete es den oft beschworenen Verfall des fotografischen Bildes ein. Die Orientierung am Publikumsgeschmack trug seltsame Blüten. Die Ateliers der 1860er Jahre waren geradezu überfrachtet mit Sesseln, Sofas, Chaiselongues und Balustraden.[91]

Dorothea Peters konstatiert einen Wechsel in der Bildästhetik der Wehnert-Beckmann in der Mitte der 1860er Jahre hin zu achtsameren Gesten und weniger Beiwerk.[92] Das notwendige Stillhalten der Modelle aufgrund der langen Belichtungszeiten gelang Wehnert-Beckmann „mittels ausgeklügelter innerbildlicher Kommunikation in eine für damalige Augen relativ natürlich wirkende Komposition“[93] einzubinden, wie Philipp ausführt. Etwa bei dem Doppelporträt der nähenden Frau und dem lesenden Mann (Abb. 56). In den 1870er Jahren führte Wehnert-Beckmann zunehmend die Technik der Vignettierung ein (Abb. 58 a).

91 Zur frühen Atelierfotografie und Atelierausstattung vgl. Kapitel III.4 zur Atelierfotografin.
92 Vgl. Peters 2015, S. 57.
93 Philipp 1994, S. 27.

Eine Erklärung für die Diskrepanz zwischen der Auszeichnung hervorragender Porträts aus dem Atelier Wehnert-Beckmann und der Aussage des Leipziger Fotografen Herrmann Walter (1838–1909), es seien „unglaublich geschmacklose Bildnisse“[94] aus ihrem Atelier im Umlauf, könnte die Mitarbeit von Gehilfen sein. Neben Bertha Wehnert-Beckmann arbeiteten ihre Brüder und zeitweise weitere Gehilfen im Atelier mit. Die konkrete Autorenschaft ist nicht eindeutig zu bestimmen.

Auf dem Weg zur Selbstermächtigung: Das Hofatelier Elvira unter der Leitung von Sophia Goudstikker und Anita Augspurg

> „Daß zwei anfangs der Dreißiger stehende Frauen sich geschäftlich mit Erfolg selbständig und unabhängig machten, kurze Haare – man denke in den achtziger Jahren des vorherigen Jahrhunderts –, Titusköpfe trugen, in ihrem Hause anregende, interessante Gesellschaft pflegten, in der Öffentlichkeit für Frauenbefreiung kämpften, Sport trieben, ritten, radelten, wanderten, sich erdreisteten, nach eigenem Belieben zu leben, erregte natürlich allgemeines Aufsehen in München. Es gab Spießbürgern und Neidern hinlänglichen Stoff zu allem möglichen Klatsch, der aber die beiden Frauen nicht nur völlig kalt ließ, sondern sie höchlichst amüsierte, was den Neid nicht eben minderte.“[95]

Die beiden Frauen, von denen die Rede ist, sind Anita Augspurg und Sophia Goudstikker und das Metier, in dem sie sich erfolgreich selbstständig machten, ist die Fotografie. Im Sommer 1887 eröffneten sie das fotografische Atelier „Elvira“ in der Von-der-Tann-Straße 15 in München. Die beiden Frauen, die nicht aus Bayern stammten, gründeten in der von Männern dominierten Münchener Atelierlandschaft ein eigenes Fotoatelier, das in den folgenden Jahren zu einer der ersten Adressen für Porträtfotografie in München avancierte und in dem Münchener Persönlichkeiten aus Theater, Kunst und Politik verkehrten.

Anita Augspurg ist bekannt als Vertreterin der deutschen bürgerlichen Frauenbewegung. Sie war die erste promovierte Juristin im Deutschen Kaiserreich[96] und ver-

94 Vgl. Hermann Walter. Zitiert nach Schröter 1988, S. 20.

95 Lida Gustava Heymann: Erlebtes – Erschautes. Deutsche Frauen kämpfen für Freiheit, Recht und Frieden 1850–1940, unter Mitarbeit von Anita Augspurg, hg. von Margrit Twellmann. Frankfurt/Main 1992, S. 25.

96 In Deutschland war Frauen bis 1908 die gleichberechtigte Immatrikulation an Hochschulen verwehrt. Anita Augspurg ging für das Studium in die Schweiz. Sie war die zweite deutsche Absolventin der rechts- und staatswissenschaftlichen Fakultät der Universität Zürich und die erste, die mit einer Doktorarbeit (1897) abschloss. Vor ihr studierte bereits Anna Mackenroth an der Fakultät. Sie blieb in Zürich und legte 1898 als erste Frau in der Schweiz die Anwaltsprüfung ab. Anita Augspurg kehrte nach Deutschland zurück und unterzeichnete ihre Schriften selbstbewusst mit ihrem Doktortitel. Vgl. Christiane Henke: Anita Augspurg. Reinbeck 2000, S. 35 f.

Abb. 60 Blick in die Von-der-Tann-Straße in München, um 1900, nachträglich von Christoph Sauter kolorierte Fotografie. Inv. Nr. DE-1992-FS-NL-PETT1-3851 © Stadtarchiv München

fasste zahlreiche Artikel, Flugblätter und Reden für Gleichberechtigung, Gerechtigkeit und Frieden.[97] Ihre Bühnentätigkeit ist weit weniger bekannt und auch die Gründung eines fotografischen Ateliers in München gemeinsam mit Sophia Goudstikker gilt kaum mehr als eine Randbemerkung in den zahlreichen Publikationen über die polarisierende Frauenrechtlerin. Als „Rebellin in ihrem Denken und Handeln" charakterisiert die Soziologin Hiltrud Schroeder Augspurg anlässlich deren 150. Geburtstags im Jahr 2007 und führt fort: „ihren Gegnerinnen mißfiel sie, ihre Befürworterinnen bewunderten sie, gleichgültig war sie niemandem"[98]. Die Geschichte des Fotoateliers Elvira, die Biografien der beiden Gründerinnen, ihre enge Verknüpfung mit der Frauenbewegung sowie die Entstehung des Endell'schen Atelierhauses geben Einblick in die Münchener Stadt- und Kulturgeschichte um 1900. Das Aufsehen, das die Atelierinhaberinnen erzeugten, wird auch daran deutlich, dass sie Zeitgenossen wie den Schriftsteller Ernst Freiherr von Wolzogen (1855–1934) zu Romanfiguren inspirierten. Der skandalöse Gesellschaftsroman „Das dritte Geschlecht" aus dem Jahr 1899 gab Einblick in die Münchner Bohème und Frauenbewegung; Vorlage für das Fräulein Doktor Babette Girl war Anita Augspurg und die Schwestern Hildegard und Martha Haider waren für die Zeitgenossen eindeutig als Sophia und Mathilde Goudstikker zu identifizieren.[99]

Unter der kuratorischen Leitung von Rudolf Herz und Brigitte Bruns wurde Anfang der 1980er Jahre erstmals die Ateliergeschichte aufgearbeitet und unter dem Titel „Hof-Atelier Elvira 1887–1928. Ästheten, Emanzen, Aristokraten" 1985 im Fotomuseum im Stadtmuseum München gezeigt.[100] Für Herz und Bruns lag die Herausforderung des Projektes darin, dass es weder einen geschlossenen Bildbestand des Ateliers gibt noch gesicherte Nachlässe der beiden Gründerinnen. Der Nachlass von Anita Augspurg wurde 1934 von der Gestapo konfisziert und gilt als verschollen.[101] Die Familie von Sophia Goudstikker

97 Hier sei auf die von Christiane Henke herausgegebene kommentierte Studienausgabe von Anita Augspurgs rechtspolitischen Schriften von 1893 bis 1933 hingewiesen. Vgl. Christiane Henke (Hg.): Anita Augsburg Rechtspolitische Schriften. Kommentierte Studienausgabe. [Rechtsgeschichte und Geschlechtergeschichte, Bd. 16] Köln 2013.

98 Hiltrud Schroeder: Anita Augspurg. Deutsche Frauenrechtlerin und Juristin. Zum 150. Geburtstag am 22. 9. 2007. https://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/anita-augspurg/ [18. 12. 2025].

99 Vgl. Brigitte Bruns: Das dritte Geschlecht von Ernst von Wolzogen. 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. 171–190.

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

101 Eine wichtige Quelle zur Biografie von Anita Augspurg ist die von Lida Gustava Heymann (1868–1943) in Zusammenarbeit mit Augspurg verfasste Doppel-Autobiografie „Erlebtes – Erschautes". Die beiden Frauenrechtlerinnen standen bereits seit Mitte der 1920er Jahre auf der Liste der zu liquidierenden Personen. Als sie 1933 auf einer Mittelmeerreise von der Machtübernahme Hitlers überrascht worden waren, kehrten sie nicht nach Deutschland zurück. Der Besitz der beiden Frauen wurde konfisziert, darunter auch die Bibliothek, Manuskripte und persönliche Dokumente. Aus ihren Erinnerungen heraus begannen sie im Schweizer Exil ihre Lebenserinnerung zu verfassen, die sie 1941 fertigstellten. Erst Anfang der 1970er Jahre wurde das Buch im Kontext feministischer Geschichtswissenschaft wiederentdeckt und 1972 von Margrit Twellmann neu aufgelegt. Die Lebenserinnerungen sind ein wichtiges historisches Dokument für die Entwicklung der radikalen bürgerlichen Frauenbewegung, jedoch gilt es, berechtigte

hingegen ließ ihrerseits Dokumente verschwinden, um Spuren der jüdischen Herkunft zu verwischen.[102] Die unzähligen Porträts aus dem renommierten Atelier sind weit verstreut und in diversen Archiven, in Sammlungen sowie in privaten Fotoalben abgelegt – manchmal ohne Wissen um die große Bekanntheit der Urheberinnen.[103] Die von Herz und Bruns herausgegebene Kulturgeschichte des Münchner Ateliers, das für sie „exemplarisch für kulturelle und gesellschaftliche Trends der Jahrhundertwende"[104] steht, hat als Grundlagenwerk bis heute Bestand. 2014 wurde das Fotoatelier im Kontext der Ausstellung „Ab nach München! Künstlerinnen um 1900" erneut im Münchner Stadtmuseum gewürdigt und das Engagement der Inhaberinnen in der Münchner Kunstszene herausgestellt.[105] Das Gleiche gilt für die von der Literaturwissenschaftlerin und Kulturhistorikerin Ingvild Richardsen verantwortete Ausstellung „Evas Töchter. Münchner Schriftstellerinnen und die moderne Frauenbewegung 1894–1933", die 2018 in der Münchner Stadtbibliothek gezeigt wurde. Richardsen knüpfte an der von Bruns und Herz geleisteten Pionierarbeit an und ergänzte die Münchner Geschichte des Ateliers Elvira im Jahr 2022 um eine Spurensuche der 1891 in Augsburg gegründeten gleichnamigen Filiale, die von Sophia Goudstikkers jüngster Schwester Mathilde geführt wurde.[106]

Biografischer Hintergrund

Sophia N. J. Goudstikker wurde am 15. Januar 1865 in Rotterdam geboren.[107] Sie war das siebte von insgesamt zwölf Kindern von Grietje Goudstikker (1830–1900), geborene Klisser, und dem Kunst- und Antiquitätenhändler Salomon Elias Goudstikker

---

Kritik an der historischen Objektivität zu bewahren. Vgl. Margrit Twellmann: Vorwort. In: Heymann 1992, S. 5–6, hier S. 5 sowie Susanne Schmidt-Knaebel: Lida Gustava Heymann und Anita Augspurg: Für Freiheit, Recht und Frieden. In: Heidi Beutin / Wolfgang Beutin / Heinrich Bleicher-Nagelsmann / Holger Malterer (Hg.): Die Frau greift in die Politik. Schriftstellerinnen in Opposition, Revolution und Widerstand. [Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideengeschichte, Bd. 57] Frankfurt/Main 2010, S. 83–108, hier S. 83 f.

102 Zur Quellenlage vgl. Rudolf Herz / Brigitte Bruns: Einleitung. In: Hof-Atelier Elvira 1887–1928. Ästheten, Emanzen, Aristokraten. Ausst.Kat. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, hg. von Dies. München 1985, S. IX-XVII, hier S. XVI.

103 Daniel Karrasch und Christoph Sauter führen das Beispiel einer Aufnahme des Dichters Rainer Maria Rilke aus dem Atelier Elvira in München an. Die im Februar 1897 entstandene Aufnahme befindet sich im Nachlass von Detlef von Liliencron, der in der Bibliothek der Universität Hamburg aufbewahrt wird. Im Archiv wird die Urheberschaft des Münchner Ateliers nicht erwähnt. Auch Veröffentlichungen des Porträts wurden oft ohne den Verweis auf das Atelier im unteren Bereich des Fotokartons abgedruckt. Vgl. Daniel Karrasch / Christoph Sauter: Mathilde Goudstikker – Etappen einer Spurensuche. In: Die modernen Frauen des Atelier Elvira in München und Augsburg 1887–1908. Ausst.Kat. Grafisches Kabinett der Kunstsammlungen und Museen Augsburg, hg. von Ingvild Richardsen. München 2022, S. 59–120, hier S. 88.

104 Herz/Bruns 1985, S. X.

105 Antonia Voit: Sie erregten Aufmerksamkeit und haben Erfolg damit. In: Ab nach München! Künstlerinnen um 1900. Ausst.Kat. Stadtmuseum München. München 2014, S. 336–345.

106 Die modernen Frauen des Atelier Elvira in München und Augsburg 1887–1908. Ausst.Kat. Grafisches Kabinett der Kunstsammlungen und Museen Augsburg, hg. von Ingvild Richardsen. München 2022.

107 Zu den niederländisch-jüdischen Wurzeln von Sophia Goudstikker vgl. Joel J. Cahen: Die niederländisch-jüdischen Wurzeln von Sophia Goudstikker. In: Die modernen Frauen des Atelier Elvira in München und

(1825–1892).[108] 1868 zog die niederländisch-jüdische Familie nach Hamburg und 1879 nach Dresden.[109] Salomon Elias Goudstikker war als international agierender Kunsthändler oft von der Familie getrennt.[110] In Dresden besuchte Sophia Goudstikker die private Malschule von Amalie Augspurg (1844–1899), einer älteren Schwester von Anita Augspurg.[111] In Amalies Atelier in der Räcknitzstraße 8 lernten sich Sophia Goudstikker und die sieben Jahre ältere Anita Augspurg kennen. Am 18. September 1857 kam Anita Theodora Johanna Sophie Augspurg in Verden an der Aller als jüngstes von fünf Kindern des Hannoveraner Obergerichtsanwalts Wilhelm Augspurg und Auguste Augspurg, geborene Langenbeck, zur Welt.[112] Die norddeutsche Gelehrtenfamilie war väterlicherseits seit mehreren Generationen in den Rechtswissenschaften tätig, in der Familie der Mutter waren es vorwiegend Ärzte und evangelische Pfarrer.[113] Aus ihren Lebenserinnerungen geht hervor, dass Augspurg sich als Einzelgängerin sah. Sie war eine gute Schülerin und wollte wie ihre ältere Schwester Amalie Künstlerin werden. Mit erreichter Volljährigkeit im Jahr 1878 überzeugte Anita Augspurg ihre Eltern davon, ihr ein Studienjahr in Berlin zu ermöglichen, um dort das Lehrerinnenexamen abzulegen.[114] Anstatt eines Zimmers im Wohnheim des Lette-Vereins, das Anita Augspurg in Berlin beziehen wollte, zogen es ihre Eltern vor, sie zu den Musiklehrerinnen Wendt und Jungius in die Alte Jacobistraße 173 in Pension zu geben.[115] Die beiden älteren Damen unterrichteten an der Königlichen Luisenstiftung und verfügten über zahlreiche Kontakte in

---

Augsburg 1887–1908. Ausst.Kat. Grafisches Kabinett der Kunstsammlungen und Museen Augsburg, hg. von Ingvild Richardsen. München 2022, S. 204–215.

108 Der Familienname Goudstikker wurde ab 1811 offiziell geführt und weist auf den Beruf des Goldstickers und der Goldstickerin hin, den vermutlich mehrere Familienmitglieder ausübten. Die Familie väterlicherseits betrieb bereits im 18. Jahrhundert ein Baumwoll- und Leinengeschäft in Amsterdam. Sophias Großvater Elias Salomon Goudstikker (1799–1875) ließ sich 1839 als Kaufmann und Stoffhändler im niederländischen `s-Hertogenbosch nieder. Vgl. ebd., S. 204–207.

109 Über die jüdisch religiöse Erziehung von Sophia Goudstikker ist nicht viel bekannt. Von ihrem Vater und seinen Geschwistern ist überliefert, dass sie in der jüdischen Gemeinde in Den Bosch aktiv waren. 1898 konvertierte Sophia Goudstikker zum Protestantismus. Vgl. Cahen 2022, S. 215.

110 Die Familie wechselte häufig ihren Wohnort und wohnte auf beengtem Raum unter teils ärmlichen Verhältnissen. Erst Mitte der 1880er Jahre entspannte sich die Wohnsituation, als die älteren Geschwister sich nach und nach heirateten und nur noch Sophia und die jüngste Schwester Mathilde Goudstikker bei den Eltern wohnten. Vgl. Karrasch/Sauter 2022, S. 61f.

111 Zu Amalie Augspurg vgl. Daniel Karrasch: Amalie Augspurg (1844–1899): Wegbereiterin des Atelier Elvira. In: Die modernen Frauen des Atelier Elvira in München und Augsburg 1887–1908. Ausst.Kat. Grafisches Kabinett der Kunstsammlungen und Museen Augsburg, hg. von Ingvild Richardsen. München 2022, S. 64–69.

112 Zur Biografie von Anita Augspurg vgl. Henke 2000.

113 Christiane Henke weist darauf hin, dass in einigen Publikationen aufgeführt wird, Anita Augspurg sei jüdischer Abstammung. Die protestantische Tradition ihrer Familie und ihre Konfirmation im Jahre 1874 widersprechen dieser Annahme. Jedoch ist denkbar, dass die Autor:innen der nationalsozialistischen Hetzpresse aufliefen, in der Anita Augspurg als „Feministin", „Sozialistin" und „Jüdin" beschimpft wurde. Vgl. Henke 2000, S. 17.

114 Neben der Möglichkeit, eine staatliche Schule zu besuchen, gab es in Berlin auch sogenannte Pressen, private Schnellkurse, die innerhalb von einem Jahr zum Ablegen des Examens führten.

115 Vgl. Heymann 1992, S. 22.

die Berliner Kunstkreise. Die von den Eltern intendierte Kontrolle gestaltete sich für Anita Augspurg als großes Glück, da sie von den beiden Lehrerinnen in ihrer kreativen Entfaltung gefördert wurde. Bereits nach Ende des halbjährigen Seminarkurses bestand Augspurg das Lehrerinnenexamen. Sie schloss das staatliche Turnlehrerinnenexamen daran an und nahm parallel Schauspielunterricht bei der Sängerin und Hofschauspielerin Johanna Bernhard, die unter dem Künstlerinnennamen Frieb-Blumauer am Königlichen Schauspielhaus spielte. Für Augspurg folgten mehrere Engagements beispielsweise am Meininger Hoftheater, in Riga, Amsterdam und am Altenburger Hoftheater. Mit 28 Jahren verließ Anita Augspurg die Bühne und kam zunächst bei ihrer Schwester Amalie unter, die in Dresden eine private Malschule leitete. Sie war auf der Suche nach neuen Perspektiven, die es ihr ermöglichen sollten, sich künstlerisch auszudrücken, selbstständig und finanziell unabhängig zu sein. Die Begegnung mit der 21-jährigen Sophia Goudstikker, einer Schülerin ihrer Schwester, erschien richtungsweisend. In ihren Memoiren schreibt Augspurg, dass Sophia Goudstikker „ein gescheites, künstlerisch begabtes und geschäftstüchtiges Mädchen“[116] sei. Die beiden Frauen empfanden „große Zuneigung zueinander und beschlossen, gemeinsam ein photographisches Atelier zu errichten,“[117] wie Augspurg fortführt. Die Fotografie erschien ihnen als das geeignete Berufsfeld, um ihre Wünsche nach Kreativität und gehobenem Lebensstandard zu erfüllen. Zudem gab es keine geregelten Ausbildungsvorschriften oder andere Hindernisse. Anita Augspurg verfügte durch eine Erbschaft über das notwendige Startkapital.

Auf nach München!

Im Herbst 1886 zogen Augspurg und Goudstikker in die bayerische Residenzstadt München und ließen sich in „einem der besten photographischen Ateliers [...] einen Winter hindurch in Technik und Betrieb einweihen“[118]. Das Atelier wird nicht namentlich genannt, aber es handelt sich vermutlich um das Atelier des Hoffotografen Joseph Albert (1825–1886) in der Kaubachstraße 51a, das nach seinem Tod am 5. Mai 1886 von seiner Frau Pauline Albert (1842–1913) fortgeführt wurde.[119] München galt Ende des 19. Jahrhunderts als eine der führenden Kunststädte Europas. Zahlreiche Kunst- und Kulturschaffende hatte es bereits in die Stadt an der Isar gezogen, so auch Sophia Goudstikker und Anita Augspurg.[120] Augspurg erläuterte die Entscheidung für München in ihren Memoiren wie folgt:

116 Ebd., S. 24.
117 Ebd.
118 Ebd.
119 Anita Augspurg und Sophia Goudstikker wohnten zwischen Oktober 1892 und der Fertigstellung ihres Wohnhauses in der Königinstraße 1899 im dritten Stock des Hauses von Pauline Albert in der Kaulbachstraße 51a. Die Bekanntschaft zur Atelierleiterin lässt vermuten, dass Augspurg und Goudstikker im Atelier Albert ausgebildet wurden. Vgl. Karrasch/Sauter 2022, S. 92 f.
120 Zur Stadt- und Kulturgeschichte Münchens um 1900 und ihre Anziehungskraft auf Künstlerinnen vgl. Ab nach München! Künstlerinnen um 1900. Ausst.Kat. Münchner Stadtmuseum. München 2014.

> „Von allen Großstädten erschien München als die geistig freieste, wenigstens vorurteilsfreieste Stadt; sie war schön gelegen, künstlerisch von höchster Bedeutung, und es bestanden manche Beziehungen zu ausgezeichneten Persönlichkeiten dort, zu Theater- und Malerkreisen."[121]

Am 13. Juli 1887 eröffneten Sophia Goudstikker und Anita Augsburg das „Atelier Elvira für künstlerisches Lichtbild" in einem neu errichteten Anbau des Mietshauses in der Von-der-Tannstraße 15 und bezogen eine gemeinsame Wohnung im selben Haus.[122] Im Gegensatz zum Gros der Münchner Fotoateliers, die sich in der Innenstadt und im Bahnhofsviertel ansiedelten, befand sich das Atelier Elvira in einem gehobenen Wohnviertel der Maxvorstadt unweit vom Englischen Garten und von der Residenz – in Nachbarschaft von aristokratischen und vermögenden bürgerlichen Familien. Die „Neuheit der weiblichen Leitung"[123] wussten sie werbewirksam einzusetzen.[124] Bereits mit dem Namen Elvira wählten sie einen weiblichen Modenamen, den auch eine der Töchter des bayerischen Prinzen Adalbert und seiner Gattin Amalia von Borbón trägt.[125] In ihrer ersten Anzeige bewarben sie die Kinderaufnahme als ihr Spezialgebiet, womit sie die gesellschaftlich anerkannten weiblichen Eigenschaften von Geduld und Mütterlichkeit für sich zu nutzen wussten.[126] Auch die Bühnenvergangenheit von Anita Augspurg kam ihnen zugute. Ihre Kontakte zur Bühne und zu Künstlerkreisen verschafften ihnen bereits im Gründungsjahr Aufträge für Rollen- und Szenenfotos von der hiesigen Oper und dem Theater. Am 21. September 1887 war in den Münchner Neuesten Nachrichten zu lesen: „Überhaupt erfreut sich das Atelier eines regen Interesses der eleganten Welt und der Künstlerkreise", und zu den Aufnahmen hieß es, sie seien „sowohl in künstlerischer Auffassung wie technischer Ausführung mustergültig".[127] Es galt bald als schick, sich im Atelier Elvira porträtieren zu lassen. Wie das Eingangszitat zu diesem Kapitel nahelegt, waren die beiden Frauen, die sich wenig um bürgerliche Konventionen scherten,

121 Heymann 1992, S. 24.

122 Pläne oder Fotografien des Gebäudes, in dem sich das Atelier Elvira zwischen 1887 und 1897 befand, sind nicht überliefert. Vgl. Rudolf Herz: Von-der-Tannstraße 15. Zur Geschichte eines Hauses und seiner Straße. 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. 43–62, hier S. 47.

123 Heymann 1992, S. 25.

124 Zu diesem Zeitpunkt gab es in München nur ein weiteres von einer Frau geleitetes Fotostudio: Das von Pauline Albert geführte Atelier in der Kaulbachstraße 51a, das sie nach dem Tod ihres Mannes übernommen hatte. Vgl. Rudolf Herz: Das Fotoatelier Elvira (1887–1928). Seine Fotografinnen, seine Kundschaft, seine Bilder. 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. 63–128, hier S. 66.

125 Ende des 19. Jahrhunderts gab es ebenfalls in Köln, Nürnberg, Regensburg und Wien Fotoateliers mit dem Namen Elvira. Vgl. Herz 1985a, S. 65.

126 Münchner Neueste Nachrichten, 13. Juli 1887. Zitiert nach Richardsen 2022, S. 12. Zur Kinderaufnahme als Spezialgebiet der Fotografin vgl. Kapitel IV.3.

127 Bericht vom 21. 9. 1887, Münchner Neueste Nachrichten. Zitiert nach Karrasch/Sauter 2022, S. 70.

eine ‚Erscheinung' in der Münchner Gesellschaft und wussten ihre Auffälligkeit werbewirksam einzusetzen. Sie engagierten sich frauen- und kulturpolitisch, traten mehreren Vereinen bei, in denen sie repräsentative Positionen übernahmen.[128] Goudstikker und Augspurg, die zwischenzeitlich eine Wohnung im dritten Stock der Kaulbachstraße 51a bezogen hatten, führten einen freigeistigen Lebensstil, wie die Danziger Frauenrechtlerin Käthe Schirmacher, die 1893 bei den beiden Frauen zu Besuch war, ihrer Mutter voller Begeisterung beschrieb:

> „Es war zum Tollwerden schön. Und gute Gesellen dabei, dieser freie studentische Ton, das gemütliche Heim, das lockte, die Musik, die man machte – auch Violine war dabei; jetzt haben wir eine tüchtige Klavierspielerin hier [...], die eine liegt auf dem Divan, die andere auf der Erde, jetzt lacht, dann schweigt man, wer rauchen will, verkräuselt ein Zigarettchen [...], Anita Augspurg liest vor, Goethe, Heine, dazu lustige Einfälle, eine Freiheit der Frauenentwicklung, wie man sie in Deutschland für unmöglich hält."[129]

Das Atelier Elvira in Augsburg 1891–1896

1891 eröffneten Anita Augspurg und Sophia Goudstikker ein zweites Atelier in Augsburg. Am 4. Mai wurde Augspurg als Mieterin im Hausbogen der Ludwigstraße D 171 eingetragen.[130] Wie bereits das Münchner Atelier lag die Augsburger Dependance nicht im Bahnhofsviertel, jedoch in unmittelbarer Nähe zum Stadttheater, was sich als strategisch günstig erwies. Die Ludwigstraße war eine belebte Geschäftsstraße mit zahlreichen Einzelhändlern und mit Gastronomie. Im Vorderhaus der Nummer D 171 befand sich die 1852 gegründete Weinhandlung Benedict Tischer, das Atelier Elvira lag im zweiten Stock des Hinterhauses. Ein schmiedeeisernes Firmenschild und ein Schaukasten an der Straßenfront wiesen auf das Fotoatelier hin (Abb. 61). Sophia Goudstikkers Mutter und die jüngste Schwester Mathilde Nora Goudstikker (1874–1934) zogen im Frühjahr 1891 nach Augsburg und waren ab dem 22. Juni 1891 als Mieterinnen des Ateliers und der im ersten Stock des Hinterhauses liegenden Wohnung eingetragen. Ebenso Sophia Goudstikker, die vermutlich die 17-jährige Mathilde Goudstikker beim Einstieg in das Ateliergeschäft unterstützte, bevor diese im Sommer die Leitung des Ateliers übernahm.[131] Das Atelier etablierte sich schnell und berühmte Persönlichkeiten wie der Dirigent Hans von Bülow oder der Fürst Karl von Fugger-Babenhausen ließen sich von Mathilde Goudstikker ablichten. Fünf Jahre nach Eröffnung entschieden sich

128 Zum frauenpolitischen und kulturellen Engagement von Anita Augsburg und Sophia Goudstikker vgl. Brigitte Bruns: Weibliche Avantgarde um 1900. 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. 191–219.

129 Brief von Käthe Schirmacher an Clara Schirmacher, München, 10. Oktober 1893, Nachlass Schirmacher. Zitiert nach Henke 2000, S. 29.

130 Zur Augsburger Filiale des Atelier Elvira vgl. Karrasch/Sauter 2022, S. 70–84.

131 Zu Mathilde Goudstikker vgl. Karrasch/Sauter 2022.

Abb. 61 Blick in die in die Ludwigstraße in Augsburg mit dem Firmenschild des Atelier Elvira am dritten Haus auf der rechten Seite, um 1900. © Privatarchiv Richardsen

die Schwestern Goudstikker zum Verkauf des Augsburger Ateliers. Vermutlich führte die zunehmende Abwesenheit von Sophia Goudstikker, die sich verstärkt frauenpolitisch engagierte, zu dem Entschluss, das Augsburger Atelier aufzugeben und Mathilde Goudstikker in die Geschäftsführung des Münchner Ateliers einzubeziehen. Am 25. Juli 1896 übernahm der Fotograf Richard Fischer das Augsburger Atelier, das er unter dem bestehenden Namen fortführte.[132] In München übernahm Mathilde Goudstikker spätestens im Januar 1897 die Geschäftsführung und stand regelmäßig hinter der Kamera. Im Februar 1897 ließ sich der 21-jährige Dichter Rainer Maria Rilke im Atelier Elvira

132 Ebd., S. 84.

fotografieren. Beeindruckt von Mathilde Goudstikker schrieb er der jungen Fotografin in den folgenden Wochen mehrere Briefe mit Gedichten.[133] Seine Schwärmerei stieß nicht auf die erwünschte Resonanz. Am 15. April 1903 heiratete Mathilde Goudstikker den Architekten Sigismund Göschel (1875–1962). Nach der Heirat zog sie sich aus dem Ateliergeschäft zurück, fotografierte jedoch weiterhin, vorwiegend im privaten Kontext. 1910 dokumentierte sie die von Sigismund Göschel entworfenen Neubauten der Telegraphentruppe in München. Eine Auswahl ihrer Architekturaufnahmen wurden im Architekturfachblatt „Moderne Formen" veröffentlicht.[134]

Engagement in der Frauenbewegung

Augspurg und Sophia Goudstikker engagierten sich seit Ende der 1880er Jahre in der bürgerlichen Frauenbewegung. Ab dem Jahr 1889 waren sie Mitglied des im Vorjahr von Hedwig Kettler (1851–1937) gegründeten „Deutschen Frauenvereins Reform" (später „Frauenbildungsreform"). Der Weimarer Verein setzte sich für die Verbesserung der Mädchenbildung ein und forderte die gleichberechtigte Zulassung von Frauen zu allen Bildungseinrichtungen. Eine um 1894 entstandene Aufnahme aus dem Atelier Elvira zeigt die fünf Frauenrechtlerinnen Anita Augspurg, Marie Stritt, Lily von Gizycki, Minna Cauer und Sophia Goudstikker mit Stift und Notizheft gewappnet in Journalistenpose (Abb. 62). Selbstironisch spielten sie mit Rollenklischees und wählten eine für Frauenporträts ungewöhnliche Inszenierung: Nicht Lieblichkeit und Schönheit der Frau wurden ins Bild gesetzt, sondern Aktivität, kritisches Hinterfragen und Klugheit.[135]

Im Dezember 1889 erschien in dem von Hedwig Kettler herausgegebenen Vereinsorgan „Frauenberuf" ein Aufsatz von Anita Augspurg mit dem programmatischen Titel „Die Photographie als Lebensberuf für Frauen". In dem fünfseitigen Artikel zeigte sich Augspurg als ausgewiesene Kennerin des fotografischen Metiers, dies gilt gleichermaßen für die künstlerisch-technischen wie auch die betriebswirtschaftlichen Abläufe. Selbstbewusst bezeichnet sich Anita Augspurg als Vorreiterin und betont ihre Expertise.[136] Doch für Augspurg selbst sollte die Fotografie nicht zum ‚Lebensberuf' werden. Trotz des geschäftlichen Erfolges und des liberalen wie kreativen Umfelds strebte Augspurg nach Veränderung. Zudem hatten sich Augspurg und Goudstikker auseinandergelebt. Sie verband das gemeinsame Atelier und ihr Engagement innerhalb der Frauenbewegung, doch ihre Lebenswege entwickelten sich in unterschiedliche Richtungen. Für die Kommunikationswissenschaftlerin Susanne Kinnebrock markiert der im Jahr 1893 erschienene Aufsatz „Die ethische Seite der Frauenfrage" von Anita Augspurg den Beginn

133 Ebd., S. 88.

134 Moderne Formen. Monatshefte für Architektur, Jg. 9, 1910, S. 579–591. Vgl. ebd., S. 106–109.

135 Die Redaktion der illustrierten Zeitschrift „Die Woche" beauftragte Sophia Goudstikker wiederholt, Aufnahmen der Akteurinnen der Frauenbewegung anzufertigen oder, wie 1906, Abbildungen für einen Beitrag über deutsche Studentinnen zu liefern. Der Beitrag „Die deutschen Studentin" von Jenny Springer erschien mit fünf exklusiven Abbildungen vgl. Die Woche, Jg. 9, Heft 13, 30. März 1907, S. 563–566. Vgl. Herz 1985c, S. 98.

136 Vgl. Augspurg 1889. Zur Fotografie als Frauenberuf vgl. Kapitel II.3 Die ‚Frauenfrage' der Fotografie.

Abb. 62 Atelier Elvira: Anita Augspurg, Marie Stritt, Lily von Gizycki, Minna Cauer und Sophia Goudstikker, Carte de Visite, um 1894. In: Kat. München 1985, S. XIV

einer neuen Schaffensphase in ihrem Kampf für die Rechte der Frau.[137] Die 36-jährige Augspurg wollte nicht länger nur die Hochschulzulassung für Frauen fordern, vielmehr wollte sie diese selbst in Anspruch nehmen. Im Herbst desselben Jahres ging Augspurg nach Zürich, um dort das Studium der Rechtswissenschaften zu beginnen. Mit dieser Entscheidung trat sie in die Fußspuren ihres Vaters, doch vor allem sah sie in der juristischen Bildung das einschneidende Mittel, um frauenpolitisch wirksam zu werden. Nach Abschluss ihrer Promotion 1897 ging Augspurg nach Berlin. Die Reichshauptstadt erschien ihr der geeignete Standort für die Fortführung ihrer Arbeit.

Der Endell'sche Neubau

Obwohl Augspurg nach Zürich und dann nach Berlin ging, behielt sie ihren Wohnsitz in München, wo sie weiterhin mit Goudstikker zusammenlebte. Trotz privater Differenzen und unterschiedlicher Lebenswege griffen sie den bereits 1893 verfolgten Plan eines Atelierneubaus 1897 wieder auf. Sie erwarben zu gleichen Teilen das Anwesen Vonder-Tann-Straße 15 und beauftragten August Endell (1871–1925) mit dem Neubau.[138]

137 Vgl. Susanne Kinnebrock: Anita Augspurg (1857–1943). Feministin und Pazifistin zwischen Journalismus und Politik. Eine kommunikationshistorische Biographie. Dissertation München 2001 [Frauen in Geschichte und Gesellschaft, Bd. 39] Herbolzheim 2005.

138 Vermutlich lernten sie August Endell über den Bildhauer Hermann Obrist kennen, der seit 1896 Mitglied in der von Goudstikker und Augspurg mitbegründeten „Gesellschaft zur Förderung geistiger Interessen der Frau" war. Endell trat der Gesellschaft ebenfalls im Frühjahr 1896 bei. Zu August Endell vgl. Rudolf

Abb. 63 Fassade des Ateliers Elvira in München, um 1900, nachträglich von Christoph Sauter kolorierte Fotografie. © Stadtarchiv München, Sammlung Fotografie, Archiv Kestner

Den als Architekten noch unerfahrenen Endell mit einem solch umfangreichen und repräsentativen Projekt zu beauftragen, war gewagt und für Rudolf Herz ein „besonderes Beispiel weiblichen Mäzenatentums gegenüber einem jungen Künstler“[139]. Endells Gestaltungsfreiheit wurde jedoch „durch Besserwissen, Corrigieren, Dreinreden, durch ständiges Ändern“[140] der eigensinnigen Bauherrinnen beeinträchtigt, wie der 27-Jährige in einem Brief an seinen Vetter Kurt Breysig entnervt äußerte. Für das zweigeschossige

Herz: August Endell in München. Bau des Ateliers Elvira und die Resonanz der Zeitgenossen. 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. 25–42.

139 Ebd., S. 34. Rudolf Herz weist zudem auf einen Brief von Frieda von Bülow hin, der verrät, dass Sophia Goudstikker für den jungen Endell schwärmte. Vgl. ebd.

140 Brief von August Endell an Kurt Breysig, 8. 12. 1898. Zitiert nach Sauter 2022, S. 158.

Ateliergebäude wählte Endell eine ungewöhnliche Fassadengestaltung, die viel Aufsehen erregte und mit der er in die Architekturgeschichte einging. Die grasgrüne flächige Fassade der Straßenseite mit ausschweifendem Ornament in verschiedenen Violetttönen führte bei den Zeitgenossen zu Spott, Argwohn und Unverständnis (Abb. 63).[141] Der mit der Umsetzung des Fassadenornaments betraute Bildhauer Josef Hartwig erinnerte sich später an den Auftrag: „So stand ich am nächsten Tag vor dem Neubau des vornehmen photographischen Ateliers ‚Elvira' […], zeichnete einen Jugendstildrachen, 13 m breit, 7 m hoch, durch drei Gerüst-Etagen hindurch an die Fassade […]"[142]. Endell selbst blieb vage in der Bezeichnung seines Ornaments und ließ damit viel Raum zur Spekulation. Die Fassade wurde durch eine schmiedeeiserne Eingangstür sowie Fensteröffnungen für die Belichtung des Treppenhauses und der Empfangsräume gegliedert. Hinter der Fassade befand sich das nach Norden gerichtete, verglaste Schrägdach und eine Fensterwand, die zur Lichtversorgung des Aufnahmeraums im ersten Stock dienten. Der Kunsthistoriker Nikolaus Schaffer bezeichnet den Endell'schen Neubau als „ein[en] Extremfall von Architektur"[143], womit er weniger den Bau an sich als das Ausmaß an Aufsehen meinte, den dieser während seiner Lebensdauer und darüber hinaus erhielt. Der Kunsthistoriker Werner Weisbach urteilte über den im Dezember 1898 eröffneten Atelierbau und seinen Entwerfer:

> „[E]r [August Endell] gab den Münchnern durch seinen ersten Bau, den er damals errichtete, genug zu reden und zu hecheln. Es ist das … ‚Atelier Elvira', das er für die Schwestern Goudstikker schuf, die als Photographinnen und etwas überspannte Frauenrechtlerinnen stadtbekannte Figuren waren und durch eine an männliche Kleidung anklingende Tracht auffielen; ein schmales Haus, an dessen glatter Fassade seltsam abstruse, farbig angemalte Ornamente mit zerfaserten Konturen unregelmäßig ausgestreut sind. Viele strömen hinzu, um das herausfordernde, mit allem Gewohnten in Widerspruch stehende Schaustück zu bestaunen, und setzten sich über das in seiner Verstiegenheit zu Spott und Unmut Reizende durch den Gedanken hinweg, daß alle an dem Haus Beteiligten ‚spinnen'."[144]

---

141 Die Farbgestaltung der Fassade kann nur mittels überlieferter Schriftquellen rekonstruiert werden. Vgl. Christoph Sauter: Die Farbgestaltung der Fassade des Atelier Elvira – Versuch einer Rekonstruktion. In: Die modernen Frauen des Atelier Elvira in München und Augsburg 1887–1908. Ausst.Kat. Grafisches Kabinett der Kunstsammlungen und Museen Augsburg, hg. von Ingvild Richardsen. München 2022, S. 157–169.

142 Josef Hartwig: Leben und Meinungen des Bildhauers Josef Hartwig. Frankfurt/Main 1955, S. 12 ff. Zitiert nach Herz 1985a, S. 36.

143 Nikolaus Schaffer wurde 1981 mit einer Arbeit über das Atelier Elvira von August Endell an der Universität Salzburg promoviert. Für den Katalog der 1985 in München gezeigten Ausstellung erläuterte er die Bedeutung des Baus für die Architekturgeschichte in einem Aufsatz. Vgl. Nikolaus Schaffer: Architektur als Bild. Das Atelier Elvira – ein Unikum der Architekturgeschichte. 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. 5–25, hier S. 17.

144 Werner Weisbach: Und alles ist zerstoben. Wien, Leipzig, Zürich 1937, S. 191f. Zitiert nach Herz/Bruns 1985, S. XIII.

Ob symbolkräftiges Statement, werbewirksames Mittel oder schierer Bruch mit Konventionen, das violette „Meeresungeheuer" verschreckte die Kundschaft nicht.

Als im April 1899 die Villa in der Königinstraße 3a fertiggestellt war, bezogen Sophia Goudstikker, ihre Mutter Grietje und ihre Schwester Mathilde die von Endell gestalteten Wohnräume. Die Beziehung zwischen Augspurg und Goudstikker war zu diesem Zeitpunkt beendet. Anita Augspurg war mit Pferd und Hund ins Kloster Schäftlarn gezogen. Goudstikker war inzwischen mit Ika Freudenberg (1858–1912) liiert, die bald zu ihr ins Wohnhaus zog. Goudstikker und Freudenberg kannten sich seit 1894, als sie, damals gemeinsam mit Anita Augspurg, die „Gesellschaft zur Förderung geistiger Interessen der Frau" (ab 1899 „Verein für Fraueninteressen") gründeten.

Kundschaft, Arbeitsverteilung und Abläufe

Über die Arbeitsverteilung und Abläufe im Atelier Elvira ist nicht viel bekannt. Vermutlich kümmerte sich Anita Augspurg vorwiegend um administrative Angelegenheiten und arbeitete in der Dunkelkammer. Heymann beschreibt später, „daß Sophia Goudstikker bemüht war, alles von ihr [Augspurg] fernzuhalten, was den äußeren Apparat des Ateliers betraf, besonders den Verkehr mit den Kunden"[145]. Augspurg fand langfristig keine Befriedigung in der Atelierarbeit. Vielmehr begriff sie die Zeit in München als eine Zwischenstation und zog sich bald aus dem Atelierbetrieb heraus. Sophia Goudstikker hingegen sah in ihrer Arbeit nicht nur ein Mittel der Existenzsicherung, sondern auch einen Weg zu Anerkennung. Sie selbst kümmerte sich um die Kommunikation mit der Kundschaft und um die Porträtfotografie. Neben Augspurg in den Anfangsjahren und Mathilde Goudstikker zwischen 1896 und 1903 arbeiteten bis zu acht weiteren Personen im Atelier. Eine Empfangsdame empfing die Kundschaft und koordinierte die Termine, weitere Hilfskräfte besorgten die Entwicklung, das Kopieren und Retuschieren. Zu den Angestellten gehörte ab 1887 der Fotograf Julius Allgeyer (1829–1900)[146], zwischen November 1898 und Februar 1899 arbeitete Hugo Schmölz (1879–1938) als Retuscheur für Sophia Goudstikker.[147] Im Jahr 1901 ließen sich die Schwestern Tuccia (1878–1976) und Mia Bernoulli (1868–1963) im Atelier Elvira ausbilden.[148] Sie volontierten für acht bis neun Monate in München, anschließend ging Tuccia Bernoulli nach Berlin, Mia Bernoulli nach Hamburg, um im Atelier Dührkoop zu arbeiten. Ermutigt wie beeindruckt von Sophia und Mathilde Goudstikker, die sich gekonnt zwischen der Münchner Bohème und Aristokratie bewegten, folgten sie ihrem Beispiel und die Bernoulli-Schwestern eröffneten im Oktober 1902 ein eigenes Fotoatelier in Basel.

Sophia Goudstikker war geschäftstüchtig und strebte nach Reputation. Glaubt man Augspurg, so war Goudstikker eine strenge Chefin, deren „Art, geschäftliche Konflikte

145 Heymann 1992, S. 25.
146 Vgl. Karrasch/Sauter 2022, S. 93.
147 Vgl. Herz 1985c, S. 77.
148 Vgl. Eva Eberwein / Monika Leister (Hg.): Lichtwerke. Mia Hesse, geb. Bernoulli, als Photographin. Versuch einer Nahaufnahme. [Reihe „Hegau-Bibliothek", Bd. 159] Gaienhofen 2013.

zu lösen [und] Angestellte und Schülerinnen zu behandeln,“[149] mit zunehmendem Erfolg für Augspurg schwer auszuhalten war. Dass Goudstikker mit ihrer Arbeit und ihrer Art, diese zu verfolgen, erfolgreich war, ist unbestritten. Als sie, die nahezu mittellos 1886 mit Augspurg nach München kam, zwölf Jahre später einen Antrag auf Erhalt der bayerischen Staatsbürgerschaft stellte, wurde das Eigentum der Antragstellerin bewertet: Das Anwesen Von-der-Tannstraße 15 wurde auf 400.000 Mark geschätzt und das Jahreseinkommen mit 8.000 Mark veranschlagt.[150] Im Juni 1898 erhielt Sophia Goudstikker als erste Frau im Königreich Bayern den Titel einer „Königlich Bayerischen Hofphotographin“. Zudem trug sie den Titel der „Hofphotographin Seiner Königlichen Hoheit des Prinzen Alphons von Bourbon“ sowie des Prinzen Albert von Belgien und sie erhielt die Goldene Medaille Kunst und Wissenschaft (Abb. 66). 1900 waren bei der Weltausstellung in Paris Aufnahmen aus dem Hofatelier Elvira ausgestellt. Die von Adolf Miethe kuratierte „Sammelausstellung der Photographie“ im Deutschen Haus am Quai d’Orsay umfasste 55 ausgewählte Exponate, darunter „künstlerische Photographien“ von Sophia Goudstikker.[151]

„Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigkeit“[152]

Brigitte Bruns und Rudolf Herz bezeichnen das Atelier Elvira als „ein Beispiel für den Widerstreit von Traditionalismus und Modernität“[153]. Die Extravaganz des Endell’schen Neubaus und der unkonventionelle Lebensstil der Atelierleiterinnen könnten auf eine moderne Bildästhetik schließen lassen im Sinne kunstfotografischer Bewegungen. Die Bildproduktion des Ateliers Elvira verharrte jedoch „im Rahmen des Üblichen“[154]. Die Modernität des Ateliers lässt sich nur in Ansätzen in den Porträts wiederfinden. Vielmehr lässt sich die „Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigkeit“[155] konstatieren, die sich in der Parallelität von Individualisierungstendenzen und natürlicher Ausleuchtung sowie in klassischen Bildkompositionen mit Hintergrundkulisse und Requisiten manifestiert. Rudolf Herz widerspricht der These, der Publikumsgeschmack hätte eine kunstfotografische Reform verhindert, und spricht sich eher dafür aus, dass der Grund bei der Atelierleitung zu suchen ist, die mit der Fotografie „kein künstlerisches Selbstverständnis an den Tag“[156] legte, sondern diese geschäftsmäßig betrieb. Dennoch interpretiert er das extravagante Atelierambiente nicht als Marketingstrategie, um „konventionelle Produkte durch ausgefallene Verpackung […] aufzuwerten“[157] und sich damit einen

149 Heymann 1992, S. 24.
150 Vgl. Herz 1985c, S. 77.
151 Karrasch/Sauter 2022, S. 96 f.
152 Herz 1985c, S. 83.
153 Herz/Bruns 1985, S. XVI.
154 Ebd.
155 Herz 1985c, S. 83.
156 Ebd, S. 92.
157 Ebd., S. 93.

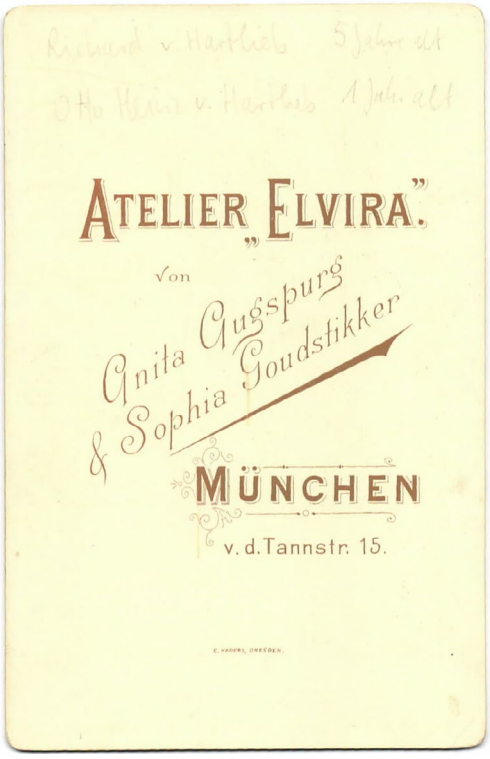


Abb. 64 a+b
Hofatelier Elvira: Doppelbildnis zweier Kinder (Richard und Otto Heinz von Hartlieb), um 1890, Carte de Cabinet, Fotoabzug auf Karton, 10,5 × 16,3 cm, Vorder- und Rückseite. Archiv der Autorin

Abb. 65 a+b
Hofatelier Elvira: Herrenbildnis, 1891 bis 1896, Carte de Visite, Fotoabzug auf Karton, 6,4 × 10,3 cm, Vorder- und Rückseite. Archiv der Autorin

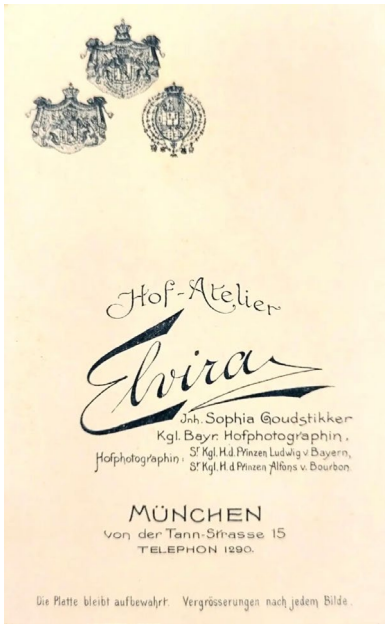


Abb. 66
Rückseite einer Carte de Visite aus dem Atelier Elvira, um 1900. Archiv der Autorin

Auf den Rückseiten der Fotokartons lassen sich verschiedene Phasen des Ateliers ablesen wie die Inhaberinnenschaft und Auszeichnungen.

Abb. 67 Fotopostkarte der Prinzessin Augusta Victoria v. Hohenzollern, Nr. 3, Verlag Hofatelier Elvira München, unbeschrieben, 8,5 × 13,5 cm. Archiv der Autorin

Abb. 68 Fotopostkarte der Prinzessin Rupprecht von Bayern, 71/48, Atelier Elvira München, unbeschrieben, 8,6 × 13,4 cm. Archiv der Autorin

Marktvorteil zu verschaffen, sondern sieht darin vielmehr Ausdruck von Sophia Goudstikkers „Lebensgefühl“[158].

Neben den privaten Porträts entstanden Aufnahmen lokaler Persönlichkeiten oder Aristokratenporträts wie etwa der Schriftstellerinnen Lou Andreas-Salome und Helene Böhlau, des Historienmalers Hermann von Kaulbach oder der Prinzessin Marie Gabriele von Bayern, die sie illustrierten Zeitschriften anboten: Die Woche, Berliner Illustrierte Zeitung, Über Land und Meer, Bayerland und Münchener Salonblatt.

Die fotografische Hofberichterstattung gewann Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung, ob abgedruckt in illustrierten Zeitschriften oder in Form der beliebten Fotopostkarten. Im Februar 1893 ließen sich Prinz Ludwig und seine Frau erstmals von Sophia Goudstikker ablichten, ebenso Prinzessin Augusta Victoria von Hohenzollern (Abb. 67). Prinzessin Marie Gabrielle von Bayern trat wiederholt vor Sophia Goudstikkers Kamera (Abb. 68). Neben offiziellen Repräsentationsbildern fertigte die

158 Vgl. ebd., S. 93.

Fotografin auch Aufnahmen der Prinzessin mit ihren Kindern im privaten Ambiente am Hofe an.

Das Verschwinden des Ateliers

Ab 1907, dem Jahr des 20-jährigen Bestehens war Sophia Goudstikker Alleineigentümerin des Hofateliers Elvira. Bereits ein Jahr später verpachtete sie das Atelier an die Fotografin Emma Uibeleisen (1880–1928) und verstärkte ihr frauenpolitisches Engagement. 1908 wurde Goudstikker als erste Frau in München als Verteidigerin am Jugend- und Schöffengericht zugelassen. Sie starb nach schwerer Krankheit am 21. März 1924.[159] Emma Uibeleisen hatte ihre fotografische Ausbildung an der Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie in München erhalten.[160] Unter der Leitung der 28-jährigen Fotografin kam es zu einer erkennbaren Qualitätssteigerung und Angleichung an den Zeitgeschmack: Die Posen variierten und es entstanden vermehrt Damenporträts im Profil mit freier Schulter. 1909 heiratete Uibeleisen den Postsekretär und Schriftsteller Hans Pförtner. Auch nach der Geburt der beiden Kinder Peter und Margarethe behielt Pförtner-Uibeleisen ihre Arbeit im Atelier bei und trug weiterhin zum Familienunterhalt bei.[161] Nach dem Ersten Weltkrieg lief das Geschäft nur schleppend wieder an. Im Oktober 1928 starb Emma Pförtner-Uibeleisen. Da sich keine Nachfolge fand, wurde das Atelier geschlossen. Das baufällige Gebäude stand längere Zeit leer und wechselte mehrfach den Besitzer. 1933 wurde zwischenzeitlich ein SA-Sturm einquartiert und eine übergroße Hakenkreuzfahne konkurrierte mit dem bereits angekratzten Fassadenornament, das all jenes zum Ausdruck brachte, was der NS-Politik missfiel. Am 1. Juli 1937 forderte die Lokalbaukommission die Besitzerin Nana Merbitz auf, „die häßliche, im Straßenbild sehr störend wirkende Fassade des ehemaligen Photo-Ateliers […] bis spätestens 10. Juli 1937 derart abzuändern, daß unter Beseitigung der bisherigen Verzierung ein glatter Wandputz hergestellt und mit neuem Anstrich versehen wird“[162]. Rudolf Herz weist darauf hin, dass die Dringlichkeit mit dem für den 18. Juli 1937 geplanten Festzug durch die Von-der-Tannstraße anlässlich der Einweihung des Hauses der Deutschen Kunst in Zusammenhang steht. Das Ornament wurde zeitnah entfernt und die Fassade grau verputzt. Am 25. April 1944 wurde das Atelierhaus wie die umliegenden Gebäude bei einem Fliegerangriff zerstört.

---

159 Vgl. Herz 1985c, S. 112.

160 Zu Emma Uibeleisen als Atelierleiterin. Vgl. ebd., S. 112–126.

161 Vgl. ebd., S. 112.

162 Brief der Landesbaukommission an Nana Merbitz vom 1. Juli 1937 in der Bauakte 10 240 der Lokalbaukommission im Stadtarchiv München. Zitiert nach Rudolf Herz: Von-der-Tannstraße 15. Zur Geschichte eines Hauses und seiner Straße. 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. 43–62, hier S. 60.

Abb. 69
E. Buckman: Amateur Photographers at work in the Court of Lions in the Alhambra (Ausschnitt), um 1890. Inv. Nr. FM-86/274 © Münchner Stadtmuseum

2 Die Amateurinnen
Zwischen Privatheit und Öffentlichkeit

> „Den Fachphotographen allein, ohne das eifrige Mitwirken der Amateure, wäre wohl kaum gelungen, die Lichtbildkunst auf solch hohe Stufe zu bringen, wie selbe erreicht hat; kaum ein Zweig der Wissenschaft und Technik könne ihrer Mithilfe entbehren."[1]

Der französische Begriff Amateur leitet sich vom lateinischen amator ab und bedeutet Liebhaber. Ein Amateur respektive eine Amateurin ist eine Person, die eine „vorliebe für etwas" hat und diese favorisierte Beschäftigung, sei sie künstlerischer, wissenschaftlicher oder sportlicher Natur, aus Liebhaberei ausübt.[2] Seit ihren Anfängen gab es in der Fotografie Amateur:innen, die sich aus persönlicher Neigung der Lichtbildnerei verschrieben und entscheidende Impulse für ihre technische wie künstlerische Entwicklung gaben. Im Gegensatz zur Fachfotografin oder zum Berufsfotograf, wie die Inhaber:innen fotografischer Ateliers genannt wurden, betrieben die Amateur:innen die Fotografie nicht aus pekuniären Gründen, sondern einzig – oder zumindest vorrangig – aus Vergnügen.[3]

Die Unterscheidung zwischen Fach- und Amateurfotograf:in blieb in den ersten Jahrzehnten der Fotografie weitgehend unscharf. An den fotografischen Beruf war noch keine formale Ausbildung geknüpft und es gab kein klar konturiertes Berufsbild. Erst als sich um 1880 zunehmend Privatpersonen der Fotografie zuwandten, wurde eine sprachliche Abgrenzung von Seiten der Fachfotograf:innen notwendig, die durch die wachsende private Fotoproduktion ihr Geschäft bedroht sahen.[4] Die aus Liebhaberei fotografie-

1 O. V.: Das Kaiserpaar in der Deutschen Gesellschaft zur Förderung der Photographie – Berlin. In: Photographische Rundschau, Jg. 51, 1914, S. 102–103, hier S. 102.

2 „Liebhaberei". In: Grimm Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. Bd. 12, Sp. 963. Online-Version vom 17. 10. 2020. http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB [17. 10. 2020].

3 Es war gängige Praxis, dass sich Amateurfotograf:innen ihre Aufnahmen bezahlen oder zumindest die Materialkosten erstatten ließen. Vgl. Jens Jäger: ‚Private Praxis': Amateure, Knipser und populäre Fotografie. In: Ders.: Fotografie und Geschichte. [Historische Einführung, Bd. 7] Frankfurt, New York 2009, S. 183–193, hier S. 184.

4 Zur Abgrenzung zwischen Amateur-, Fach- und Knipserfotografie vgl. Timm Starl: Dilettanten, Amateure, Hobbyfotografen. Begriff und Charakteristik des Knipsers. In: Ders.: Knipser. Die Bildgeschichte der

rende Person wurde als Amateur:in bezeichnet.[5] Der Begriff des Amateurfotografen respektive der Amateurfotografin schloss anfänglich die künstlerisch ambitionierten wie die vornehmlich aus Lust und Vergnügen Fotografierenden ein. Mit der Gründung der ersten Amateurvereine und der wachsenden Anerkennung fotografischer Leistungen durch die von den Vereinen organisierten Ausstellungen kam es in den 1880er Jahren zu einer weiteren Ausdifferenzierung der fotografischen Gruppen und zur Wertung der unterschiedlichen fotografischen Intentionen: Auf der höchsten Stufe standen jene, „die mit künstlerischen Ansprüchen" auftraten, „sich in Vereinen organisier[t]en und an der Veröffentlichung ihrer Arbeiten interessiert" waren.[6] Auf niedrigster Stufe standen jene, die lediglich zum Zeitvertreib und ohne höheren Zweck fotografierten. Die Spaltung der Amateur:innen machte eine begriffliche Unterscheidung notwendig und um 1890 entstand der Begriff des Knipsers. Die vom Geräusch beim Auslösen des Verschlusses, jenem signifikanten ‚Knipsen', abgeleitete Bezeichnung, beschrieb die im privaten Kontext fotografierende Person, deren biografisch ausgerichtete Bildproduktion mehr auf eine identitätsstiftende Funktion zielte, als ästhetischen Ansprüchen zu folgen.

Im Gegensatz zum Knipser war die Fotografie für den Amateur und die Amateurin nicht nur privates Vergnügen. Die aufwendige Herstellung fotografischer Aufnahmen weckte in ihnen Forschungsdrang, sie strebten nach Vervollkommnung und Öffentlichkeit.[7] Die Amateurfotografie war eine ernste Angelegenheit und galt als anerkannte Freizeitbeschäftigung des Großbürgertums sowie des Adels.

In der Fotogeschichte ist die private Fotopraxis bisher wenig erschlossen und Jens Jäger zufolge „herrscht eine ziemliche Begriffsverwirrung", wenn nach der Charakteristik der Amateur- oder Alltagsfotografie gefragt wird.[8] Im deutschsprachigen Raum war Timm Starl einer der Ersten, der die Diversität der privaten Fotoproduktion aufzeigte und in seiner 1995 vorgelegten Untersuchung eine begriffliche Abgrenzung zwischen Knipser-, Amateur-, Kunst- und Berufsfotografie vornahm.[9] Im Vorwort seiner „Bildgeschichte der privaten Fotografie" konstatierte Starl nicht nur eine allgemeine Diffamierung der Praxis des privaten Fotografierens durch Fotohistoriker:innen, sondern eine doppelte Ausgrenzung der privaten Fotoproduktion von Frauen: „Die Fotohistoriografie ist – mehr noch als andere Disziplinen – eine Geschichte der Männer."[10]

Das Wirken der Amateurfotografinnen ist bisher kaum erforscht und – wie bei der Amateurfotografie im Allgemeinen – ist die Frage nach der Charakteristik der

---

privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980. München 1995, S. 12–24, hier S. 13.

5 Üblich war auch die Bezeichnung Dilettant:in, später auch Hobbyfotograf:in.

6 Starl 1995b, S. 12.

7 Vgl. ebd., S. 22–24; Jäger 2009, S. 189.

8 Jäger 2009, S. 183.

9 Bereits 1982 machte Starl auf das Fehlen einer umfassenden Geschichte der Amateurfotografie aufmerksam, die gleichermaßen den Knipser und den künstlerisch ambitionierten Amateur einschließt. Aus diesem Grund widmete er dem Thema das sechste Heft der von ihm herausgegebenen Fotogeschichte der Amateurfotografie. Vgl. Timm Starl: Editorial. In: Fotogeschichte, Jg. 2, Heft 6, 1982, S. 2.

10 Starl 1995b, S. 10–11.

Amateurfotografin nicht eindeutig zu beantworten. Die Vielfalt der Praxis, die verschiedenen fotografischen Intentionen sowie unterschiedliche Themen und Wirkungskreise machen die Amateurinnen zu einer schwer fassbaren Größe. Wer waren die frühen Amateurinnen, wie erlernten sie das fotografische Verfahren und was hielten sie mit ihrer Kamera fest? Im Folgenden werden jene fotografierenden Frauen als Amateurinnen bezeichnet, die (1) die Fotografie aus Liebhaberei betrieben und (2) in ihrer fotografischen Praxis hohe ästhetische Ansprüche vertraten sowie (3) deren Fotografien nicht ausschließlich biografisch ausgerichtet und für den privaten Gebrauch gedacht waren, sondern mit denen die Amateurinnen durchaus nach einer öffentlichen Wahrnehmung ihrer Arbeiten strebten oder sogar durch Veröffentlichung und Ausstellungsbeteiligungen den Weg in die Öffentlichkeit fanden.

Die Amateurfotografinnen

> „Das große Interesse, das die hohen Herrschaften der Kunst und Photographie seit langem entgegenbringen, finde hier eine erneute Bestätigung, werde doch die Photographie von verschiedenen Mitgliedern der kaiserlichen Familie, an ihrer Spitze die Kaiserin selbst, emsigst gepflegt."[11]

Unter den Liebhaberinnen der Fotografie fanden sich zahlreiche Aristokratinnen.[12] Kaiserin Auguste Viktoria ließ sich wiederholt von Marie Kundt, stellvertretende Direktorin und später Direktorin der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein, in fotografischen Fragen unterweisen. Gemeinsam mit ihrem Gemahl Kaiser Wilhelm II. besuchte sie fotografische Fachveranstaltungen wie die im März 1914 von der Deutschen Gesellschaft von Freunden der Photographie veranstaltete Exposition von Autochrombildern der Wartburg in der Aula der Kriegsakademie. Wie die Photographische Rundschau berichtete, zeigte die Kaiserin großes Interesse für die Demonstrationsstücke zur Farbfotografie; der Autor wusste aus vertrauensvollen Quellen über die „prächtigen Autochromaufnahmen Ihrer Majestät" selbst zu berichten, die bei denjenigen, „die solche sehen durften, größte Bewunderung" fanden.[13]

Zur Etablierung eines Fonds zur Unterstützung bedürftiger Schüler:innen der Fotografie veröffentlichte Hans Spörl, Dozent an der Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, Chemigraphie, Lichtdruck und Gravüre in München, 1911 ein aufwendiges Sammelwerk mit 60 „photographischen Arbeiten kunstbegabter fürstlicher

11 O.V. 1914d, S. 102.

12 Vgl. Jäger 2009, S. 189. Auch als Sammelobjekt hatte die Fotografie für Aristokratinnen großen Reiz: Elisabeth von Österreich-Ungarn sammelte in den 1860er Jahren Porträtfotografien. In der Ausstellung „Sisi privat. Die Fotoalben der Kaiserin" zeigte das Museum Ludwig Köln vom 24. 10. 2020 bis 21. 2. 2021 achtzehn Alben aus dem Privatbesitz der Kaiserin. Vgl. Miriam Szwast (Hg.): Sisi privat. Die Fotoalben der Kaiserin. Ausst.Kat. Museum Ludwig Köln. [Bd. 4 Sammlung Fotografie / Museum Ludwig] Köln 2020.

13 O.V. 1914d, S. 102.

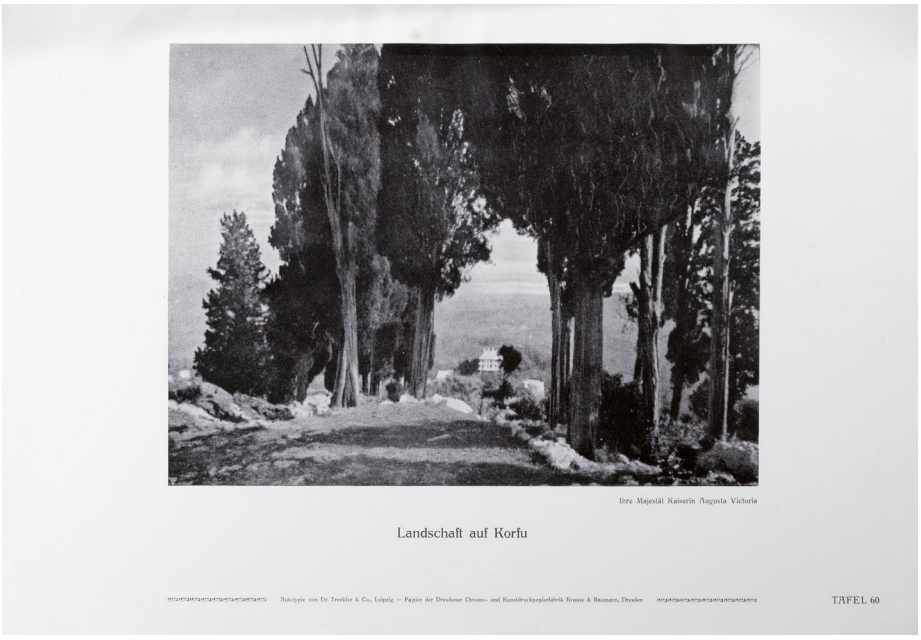


Abb. 70a Hans Spörl: Photographische Kunst fürstlicher Autoren. München 1911 (Cover), Leineneinband mit Gold-Prägung, 38 × 29 × 2,7 cm. Archiv der Autorin
Abb. 70b Kaiserin Auguste Victoria: Blick auf die Kyriak-Kapelle, um 1910. In: Spörl 1911, Tafel 60

Amateurphotographen" (Abb. 70a).[14] 40 Ansichten stammen aus der Hand weiblicher Lichtbildnerinnen, darunter fünf Fotografien von Prinzessin Mathilde von Sachsen (1863–1933), ebenfalls fünf Aufnahmen von der Herzogin Carl in Bayern (1857–1943) und vier Aufnahmen von Prinzessin Wiltrud von Bayern (1884–1975).[15] Zwei auf Korfu entstandene Fotografien der Kaiserin Auguste Victoria bilden den Anfang und Abschluss der hochwertig gedruckten Tafeln. Zur Aufnahme mit Blick auf die Kyriaki-Kapelle schrieb Spörl: „mit eminent frei abgewogener Massenverteilung [hat Kaiserin Auguste Victoria, N. D.] eine Darstellung umgrenzt, die durch ihre imposant wirkende Markigkeit und dekorative Flächenwirkung von hohem künstlerischen Werte, eine scharf umrissene Einheit in sich schliesst und den Beschauer in weihevoller Stimmung gefangen hält" (Abb. 70b).[16]

14 Hans Spörl: Photographische Kunst fürstlicher Autoren. Unter dem Protektorate Ihrer königlichen Hoheit Frau Herzogin Carl in Bayern. Zum Besten eines Unterstützungsfonds für bedürftige und strebsame Photographenschüler. München 1911, unpaginiert.

15 Weitere fürstliche Amateurinnen: Herzogin Marie von Anhalt (Tafel 16 und 58), Erzherzogin Marie Therese von Österreich (Tafel 22 und 54), Fürstin Marie Anna von Schaumburg-Lippe (Tafel 46 und 56), Königin Elisabeth von Belgien (Tafel 17, 48, 55), Prinzessin Dr. Therese von Bayern (Tafel 11, 12, 36 und 54), Prinzessin Hildegard von Bayern (Tafel 24 und 47), Prinzessin Gundelinde von Bayern (Tafel 34 und 45), Prinzessin Clara von Bayern (Tafel 20, 23 und 40), Fürstin Anna Luise von Schwarzburg-Rudolstadt (Tafel 26 und 32), Kronprinzessin Cecilie (Tafel 14 und 27). Vgl. Spörl 1911.

16 Ebd.

Abb. 71 Wilhelmina, Koningin der Nederlanden: Noordzee, um 1907, aus dem Album 1907, Silbergelatineabzug, 25,3 × 29,4 cm. Inv. Nr. FP-0037-02 © Royal Collections of the Netherlands, Koninklijke Verzamelingen, Den Haag

Aufnahmen der leidenschaftlichen Amateurfotografin Wilhelmina, Königin der Niederlande (1880–1962), wurden im August 1908 im Rahmen der „Internationale Tentoonstelling van fotokunst" im Stedelijk Museum Amsterdam ausgestellt. Unter den gezeigten fotografischen Arbeiten der jungen Monarchin fanden sich Landschafts- und Seeaufnahmen wie die im Jahr zuvor entstandene Fotografie der Nordsee (Abb. 71).[17]

Auch aus der Hand der belgischen Königin Elisabeth (1876–1965) sind mehrere Fotografien erhalten.[18] Eine Aufnahme aus dem Imperial War Museum zeigt die Königin in einem weißen Sommerkleid bei einem Truppenbesuch an der Westfront; konzentriert blickt sie durch den Sucher ihrer Kastenkamera (Abb. 72). Ein weiteres Bild dokumentiert, wie Elisabeth das Zusammentreffen ihres Gemahls König Albert I. mit Admiral David Beatty mit ihrer Kamera festhält (Abb. 73). Die durch die Bewegung des Rocksaums verursachte Unschärfe ihrer Fußknöchel deutet auf das Prozesshafte der

17 In der von Mattie Boom kuratierten Ausstellung „Everyone a Photographer" 2019 im Rijksmuseum Amsterdam wurde das Album aus dem Jahr 1907 von Wilhemina, Königin der Niederlande ausgestellt. Vgl. Mattie Boom: Everyone a Photographer. The rise of amateur photography in the Netherlands 1880–1940, Ausst.Kat. Rijksmuseum Amsterdam. Rotterdam 2019, S. 86 sowie Abbildung 106, S. 94.

18 Für den Hinweis danke ich Wendy Wiertz, die zwischen 2015 und 2016 im Kuratorium der Ausstellung „Elisabeth. Passie voor de kunst" (22.7.–4. 9. 2016) am königlichen Palast in Brüssel war, in der mehrere Fotografien von Königin Elisabeth ausgestellt wurden.

Abb. 72
Ernest Brooks: Truppenbesuch des Königspaares und seinen Kindern an der Westfront, 1916. IWM Q 986 © Imperial War Museum

Abb. 73
Ernest Brooks: Admiral David Beatty visit to Albert I, King of Belgium. Elisabeth, Queen of Belgium, taking a snapshot (1. Weltkrieg). IWM Q 3640 © Imperial War Museum

Aufnahme und die Suche nach dem richtigen Standpunkt hin. Der Schnappschuss Leutnant Ernest Brooks' hält den Moment vor oder nach der Aufnahme fest.

Von glühenden Anhängerinnen der Lichtbildkunst aus der vornehmen Pariser Damenwelt berichtete ein unbekannter Autor 1898 in der „Deutschen Photographen-Zeitung". Demnach hatte sich Baronin Adelheid de Rothschild (1853–1935) an ihr Palais in der Rue de Monceau „ein grosses, durch zwei Stockwerke reichendes eigenes Atelier" errichten lassen, um „dessen Einrichtung und Ausstattung sie jeder Berufsphotograph beneiden kann".[19] Die Tochter des Frankfurter Freiherrn Wilhelm Carl von Roth-

19 B.: Frankreich. In: Deutsche Photographen-Zeitung, Jg. 22, Nr. 2, 1898, S. 25. Unter dem Artikel ist vermerkt, dass der Text von einem in der französischen Zeitschrift „l'Illustration" veröffentlichten Bericht vom 18. Dezember 1897 übernommen wurde.

schild und seiner Ehefrau Freifrau Mathilde von Rothschild lebte seit ihrer Heirat mit Baron Edmond de Rothschild im Jahr 1877 in Paris. In der Stadt an der Seine engagierte sich die Baronin für zahlreiche karitative und kulturelle Einrichtungen. In der Fotografie widmete sie sich vor allem der Porträt- und Landschaftsaufnahme. Auch Louise Binder-Mestro (1835–1917) verfügte in ihrem Sommersitz Choisy-au-Bac bei Compiègne über ein vollständiges Atelier. Die auf das Studium von Modellen und das Experimentieren mit Kleidung und Posen spezialisierte Aristokratin porträtierte zudem zahlreiche Offiziere der Region. Die jagdbegeisterte Herzogin von Uzès (1847–1933) hingegen hielt mit ihrer Kamera beeindruckende Szenen der Parforcejagd fest. Alle drei Damen waren Mitglied im 1888 gegründeten kunstfotografisch ausgerichteten Photo-Club de Paris. Neben ihnen führte der Autor des Artikels 18 weitere Damen der Gesellschaft auf, die als Amateurinnen in Erscheinung traten, darunter die Gattin des Journalisten und Schriftstellers Gaston Jollivet und die Frau des französischen Staatsmannes Pierre Waldeck-Rousseau. Eine der wohl schillerndsten Persönlichkeiten der Pariser Gesellschaft, die die Inszenierung vor der Kamera wie keine andere beherrschte, war Comtesse Greffulhe (1860–1952).[20] Marcel Prousts (1871–1922) Muse, die sein schriftstellerisches Hauptwerk „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit", erschienen in sieben Bände zwischen 1913 und 1927, inspirierte, gefiel es, ihre Schönheit in Szene zu setzen; sie ließ sich regelmäßig von herausragenden Malern und Fotografen der Zeit porträtieren.[21]Die Gräfin wusste aber nicht nur vor der Kamera zu posieren, sondern auch selbst zu fotografieren: Sie ließ sich von keinem Geringeren als Nadar (1820–1910) in der Lichtbildkunst unterweisen.

Comtesse du Bourg de Bozas (1876–1935) begleitete ihren Mann, den Wissenschaftler Robert du Bourg de Bozas (1871–1902), auf seiner Forschungsreise durch Asien. In ihrem 1903 erschienenen Reisetagebuch „Mon Tour du Monde. Les Indes, La Chine, Le Japon" veröffentlichte sie rund 165 außergewöhnliche Fotografien dieser Expedition.[22] Dass eine Frau ihren Gatten auf seiner Forschungsreise mit der Kamera begleitete und Eindrücke der fremden Welt und wichtige Entdeckungen im Bild festhielt, war kein Unikum: Marie Kundt wusste von zwei Damen der Berliner Gesellschaft, die unter schwierigsten Bedingungen fotografische Aufnahmen hohen Standards realisierten und

20 In ihrer Dissertation zu adeligen Amateurkünstlerinnen in Belgien führt die Kunsthistorikerin Wendy Wiertz eine Reihe von aristokratischen Amateurfotografinnen auf, deren Tätigkeit überliefert ist. Neben Countess Greffulhe, geborene Élisabeth de Caraman-Chimay (Paris 1860–1952 Genf) vol. 2, pp. 12, führt sie Eléonore de Zualart, geborene Anoul (Elsene 1836–1902 Spa) vol. 2, pp. 2–3, Countess Ida Vander Burch (*Brüssels 1839) vol. 2, pp. 10, Baroness Snoy, geborene Marie-Julie Goethals (Brüssels 1837–1909 Ophain-Bois-Siegneur-Isaac) vol. 2, pp 23, Armande de Braconier, geborene Hemricourt (Lüttich 1871–1960 Brüssel) vol. 2, pp. 27, sowie Marie ‚t Serstevens, geborene Vercruysse (Stavelot 1859–1945 Courtrai). vol. 2, pp. 49. Vgl. Wendy Wiertz: Adellijk & Artistiek. Amateurkunstenaressen met blauw bloed in België (1806–1914). Dissertation KU Leuven 2018. Leuven 2023, S. 199 f.

21 2015 zeigte das Musee Galliera mit „La Mode retrouvée. Les robes trésors de la Comtesse Greffulhe". Im darauffolgenden Jahr widmete The Museum at the Fashion Institute of Technology in New York City der Gräfin unter dem Titel „Proust's Muse, The Countess Greffulhe" eine Ausstellung. Vgl. La Mode retrouvée. Les robes trésors de la Comtesse Greffulhe, hg. von Olivier Saillard, Claude Arnaud, Laurent Cotta. Ausst. Kat. Palais Galliera, Paris. Paris 2015.

22 Vgl. B. 1898, S. 25.

damit entscheidend zum Erfolg ihrer Männer beitrugen. Eine der beiden Damen reiste in ferne Wüsten und die andere mehrfach ins Innerste von Mexiko. Letzterer gelang es, mit „Hilfe der Photographie Schriften und Zeichnungen auf ausgegrabenen Steinen, die bis jetzt dem Europäer fremd und für Ethnologen infolgedessen von größter Wichtigkeit waren", zu entschlüsseln.[23]

Auch private Räume weckten bei den ambitionierten Amateurinnen Ehrgeiz und Forscherdrang. Eine junge Dame machte es sich zur Aufgabe, die väterliche Sammlung kostbarer Kupferstiche abzufotografieren, eine andere fertigte mit größter Sorgfalt Aufnahmen einer äußerst umfangreichen Porzellansammlung an, um mit den Abzügen einen Katalog zu erstellen. Bei zahlreichen Liebhaberinnen der Fotografie war, wie Marie Kundt konstatierte, „das Spiel einer ernsten Arbeit gewichen".[24]

Auszeichnung und Anerkennung

Um 1900 stieg die Zahl der weiblichen Mitglieder in den bedeutenden Amateurvereinen deutlich an. Diese Entwicklung belegte nach Marie Kundt die kontinuierliche Ausbreitung der Fotografie, „die ohne Unterschied des Geschlechts und Standes siegreich Einzug hielt"[25]. Zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen von Seiten der Amateurinnen zeugten vom Ehrgeiz und Mut der Damen, die ihre Arbeiten selbstbewusst dem Blick der Öffentlichkeit aussetzten und sich dem Vergleich mit der männlichen Konkurrenz stellten. Aus den Ausstellungen gingen sie „nicht allein mit Auszeichnung" für ihre vorzüglichen Arbeiten hervor, „sondern auch mit der Anerkennung, daß auf diesem Gebiete die Frau, wenn sie ihre Aufgabe bewußt erfaßt hat, auf gleicher Linie steht mit dem Mann"[26].

Das Schaffen der Amateurinnen war vielfältig und mitunter von hoher künstlerischer Qualität. Im Folgenden werden Biografie und Werk zweier Amateurfotografinnen vorgestellt, deren Arbeiten bereits zu Lebzeiten große öffentliche Beachtung und Anerkennung fanden. Käthe Buchler (1876–1930) begann um 1900 im familiären Rahmen zu fotografieren. In speziellen Amateurkursen der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins Berlin professionalisierte sie ihr Schaffen. Als eine der Ersten experimentierte sie mit der Autochromfotografie, ihre Arbeiten wurden 1914 im „Haus der Frau" der Bugra Leipzig ausgestellt und von der Fachpresse gewürdigt. Auch Aenne Biermanns (1898–1933) fotografisches Schaffen begann mit der Kinder- und Familienfotografie – allerdings knapp 20 Jahre später. Dem Paradigma des ‚Neuen Sehens' folgend experimentierte sie mit Perspektiven und Bildausschnitten. Bereits 1928 stellte der Münchner Galerist Günther Franke Biermanns großformatige Pflanzenfotografien in seiner Galerie aus, woraufhin Veröffentlichungen im „Kunstblatt" folgten.

23 Kundt 1905, S. 193.
24 Ebd.
25 Ebd., S. 186.
26 Ebd., S. 195.

Privater Blick auf das städtische Leben: Käthe Buchlers fotografischer Parcours durch Braunschweig

> „Wenn auch die Lehranstalt in erster Linie darauf bedacht sein mußte, solche Persönlichkeiten auszubilden, die in dem photographischen Beruf eine sichere Lebensstellung zu erwerben hofften, so dürfen doch nicht die Erfolge vergessen und unerwähnt bleiben, welche Amateurschülerinnen der Anstalt gebracht. Dank der freien Bewegung dieser Schülerinnen, die in ihrer Ausbildung nicht an begrenzte Mittel und Zeit gebunden waren, konnten dieselben sich gerade solchen Verfahren zuwenden, welche wohl zeitraubend sind, es aber ermöglichen, dem photographischen Bild einen künstlerischen Wert zu verleihen."[27]

Der Anstieg der Schülerinnenzahl an der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein Berlin machte zum Wintersemester 1897/1898 die Separation von Fach- und Amateurschülerinnen erforderlich, wie Milly Cossmann in ihrer Schrift zum 50-jährigen Bestehen des Vereins darlegte.[28] Sie betonte die hervorragenden Leistungen der Amateurfotografinnen und wusste davon zu berichten, dass Teilnehmerinnen der hiesigen Amateurkurse zu den ausgezeichnetsten Liebhaberfotografinnen gehörten.

> „Es ist den Amateuren in Deutschland zu danken, daß die Fachphotographie in künstlerischer Hinsicht einen hohen Aufschwung genommen, und wir können mit Genugthuung verzeichnen, daß aus unserer Anstalt Amateurphotographinnen hervorgegangen sind, welche mit den zum Teil in unserer Anstalt angefertigten Bildern auf photographischen Ausstellungen des In- und Auslandes sich hervorragende Auszeichnungen erworben haben."[29]

Eine Teilnehmerin der Amateurkurse war die Braunschweigerin Käthe Buchler. Auf ihren regelmäßigen Berlinreisen kehrte sie im Lette-Haus ein und vertiefte um 1906 ihr fototechnisches Können und ließ sich in neuen Verfahren unterweisen. Käthe Buchler beteiligte sich an mehreren fotografischen Expositionen, zudem präsentierte sie ihre Aufnahmen zu sogenannten Projektionsabenden, um Spenden für karitative Zwecke zu sammeln. Im Haus der Frau auf der Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik in Leipzig 1914 war Buchler eine der insgesamt 63 namentlich genannten Fotografinnen, deren Aufnahmen in der Sektion „Photographie und Reproduktion" gezeigt wurden.[30] Käthe Buchler war mit zehn Autochrombildern in der Ausstellung vertreten, „die einen

27 Cossmann 1916, S. 76.
28 Zur Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein Berlin vgl. Kapitel II.2.
29 Cossmann 1916, S. 76.
30 Hinweise zur Ausstellungsbeteiligung sind der Mappe 4 aus dem Nachlass von Käthe Buchler entnommen. Zur Ausstellung „Das Haus der Frau auf der Internationale Ausstellung zu Buchgewerbe und Graphik" 1914 in Leipzig vgl. Kapitel II.1.

Abb. 74 Selbstporträt von Käthe Buchler an der Oker, um 1905/1906. © Nachlass / Estate Käthe Buchler – Sammlung Museum für Photographie Braunschweig / Depositum Stadtarchiv Braunschweig

Abb. 75 Käthe Buchler: Ellen Buchler, Löwenwall, um 1913, Autochrom. © Nachlass / Estate Käthe Buchler – Sammlung Museum für Photographie Braunschweig / Depositum Stadtarchiv Braunschweig

Abb. 76 Käthe Buchler: Waisenhauskinder in Braunschweig, 1913, Autochrom. © Nachlass / Estate Käthe Buchler – Sammlung Museum für Photographie Braunschweig / Depositum Stadtarchiv Braunschweig

guten Blick für Farbe bezeugen“[31], wie im Fachblatt „Kleine Chronik“ geschrieben wurde. Die Braunschweigerin nutzte das „Lumièrsche Autochromverfahren“ ab 1913.[32] Das von den Brüdern Auguste und Louis Lumière entwickelte und 1904 patentierte Verfahren ermöglichte es erstmals, nuanciert Farben auf einem Diapositiv wiederzugeben. Das aufwendige Verfahren fand aufgrund der langen Belichtungszeiten speziell in der Landschaftsfotografie und beim Stillleben Verwendung.[33] Auch Käthe Buchler experimentierte mit farbigen Genrebildern und Landschaftsaufnahmen, aber lichtete bereits 1913 Kinder mit dem Verfahren ab. Frühe Autochrome, die eventuell Teil der Ausstellung in Leipzig waren, sind beispielsweise die Aufnahme ihrer Tochter Ellen im Ruderboot auf der Oker (Abb. 75) oder die Kinder des Braunschweiger Rettungshauses (Abb. 76). Insbesondere die Szene der fünf Kinder – Händchen haltend im Kreis – muss den Abgebildeten bei Belichtungszeiten von bis zu einer Minute einiges an Disziplin abverlangt haben. Die Leuchtkraft der Farben faszinierte das Publikum, das diese Farbigkeit bislang nur von Gemälden kannte. Die Körnerstruktur des Lumièrschen Verfahrens verstärkt einen malerischen Effekt der Autochrome.

---

31 O. V.: Photographie und Reproduktion im „Haus der Frau“ auf der Bugra. In: Kleine Chronik, 1914, Nr. 17, S. 110–112, hier S. 112.

32 Zu Käthe Buchlers Autochrombildern vgl. Miriam Jung: Käthe Buchlers Autochromfotografie. In: Die Welt in Farbe. Käthe Buchler – Autochrome 1913 bis 1930. Ausst.Kat. Museum für Photographie Braunschweig. Braunschweig 2006, S. 100–103.

33 Vgl. Bodo von Dewitz: Photographien aus Braunschweig 1901–1918 von Käthe Buchler, geb von Rhamm. [Arbeitsberichte aus dem Städtischen Museum Braunschweig, Bd. 37] Braunschweig 1980, S. 8.

Biografische Notizen

Katharina von Rhamm, genannt Käthe, kam am 11. Oktober 1876 als Tochter des Juristen und Landsyndikus Albert von Rhamm und seiner Frau Emma von Rhamm, geborene Spies, zur Welt und wuchs gemeinsam mit zwei Schwestern und einem Bruder im Landschaftsgebäude zu Braunschweig auf.[34] Das großbürgerliche Elternhaus war musisch interessiert und die Kinder wurden entsprechend gefördert. Käthe von Rhamm, die bereits als junges Mädchen an einer genetisch bedingten Otosklerose litt, beschäftigte sich mit Aquarell- und Ölmalerei. Schon früh musste sie in ihrer Familie die Erfahrung von Krankheit und Verlust machen: 1888 starb eine ihrer Schwestern, 1907 starb die Mutter nach langer Krankheit. Der Vater litt zunehmend an Otosklerose und ihr Bruder starb 1920 mit nur 36 Jahren.

1895 heiratete sie mit neunzehn Jahren Walther Friedrich Theodor Buchler (1863–1929), den Inhaber der 1858 von seinem Vater Hermann Buchler gegründeten „Chininfabrik Braunschweig Buchler & Co.". Nach der Geburt der beiden gemeinsamen Kinder, Ellen und Walther, zog die Familie 1901 in das Haus am Löwenwall 19 in Braunschweig. Etwa zu dieser Zeit wandte sich Käthe Buchler der Fotografie zu. Vermutlich auf Anregung von Walther Buchlers Schwager Friedrich Ritter von Voigtländer, dem Inhaber des gleichnamigen Familienunternehmens für optische Messgeräte, Objektive und fotografische Kameras, schenkte Buchler seiner Frau eine zweiäugige Voigtländer. Käthe Buchler eignete sich die Fotografie autodidaktisch an. Ihr fotografisches Material bezog sie vom Braunschweiger Berufsfotografen Wilhelm Müller, der für sie zudem ein wichtiger Ansprechpartner für fototechnische Fragen war. Auf dem Dachboden des Hauses richtete sie sich eine Dunkelkammer ein. Dort entwickelte sie selbstständig ihre Negative, fertigte Diapositive und Fotoabzüge in verschiedenen Größen an. Neben der zweiäugigen Voigtländer besaß Buchler noch eine 9 × 12-cm-Plattenkamera von Voigtländer, die sie gemeinsam mit einem großen Holzstativ für zahlreiche Aufnahmen transportierte.

Käthe Buchler begann als Familienchronistin. In den ersten fünf Jahren fotografierte sie vorwiegend die Kinder Ellen und Walther, die mal fröhlich, mal ernst oder übellaunig von der Kamera eingefangen wurden (Abb. 77). Auch bei Familienausflügen und Urlauben war die Kamera dabei und die Familienmitglieder mussten sich, wie bei der Wanderung im Harz, auf einer Anhöhe bereitwillig gruppieren und für ein Erinnerungsfoto in die Kamera schauen (Abb. 78). Auffällig ist, dass Käthe Buchler zwar wiederholt Aktivitäten der Familie ablichtete und Einzel- und Gruppenaufnahmen machte, jedoch gängige Familienfotografien zu typischen Anlässen wie Taufen oder Geburtstagen weitgehend fehlen.

Für die Behandlung der Otosklerose reiste Käthe Buchler regelmäßig nach Berlin. Um 1906 besuchte sie dort die Kurse für Amateurinnen an der Photographischen

34 Die im Folgenden vorgestellten Lebensdaten basieren auf den Darstellungen von Dewitz 1980 sowie Franziska Schmidt: Käthe Buchler – Ein Portrait. In: Die Welt in Farbe. Käthe Buchler – Autochrome 1913 bis 1930. Ausst.Kat. Museum für Photographie Braunschweig. Braunschweig 2006, S. 8–11.

Abb. 77
Käthe Buchler: Ellen und Walther im Haus am Löwenwall, um 1904. © Nachlass / Estate Käthe Buchler – Sammlung Museum für Photographie Braunschweig / Depositum Stadtarchiv Braunschweig

Abb. 78 Käthe Buchler: Wanderung im Harz, um 1904. © Nachlass / Estate Käthe Buchler – Sammlung Museum für Photographie Braunschweig / Depositum Stadtarchiv Braunschweig

Abb. 79 Käthe Buchler: Topfmarkt am Aegidienplatz, Braunschweig 1913, Autochrom. © Nachlass / Estate Käthe Buchler – Sammlung Museum für Photographie Braunschweig / Depositum Stadtarchiv Braunschweig

Lehranstalt am Lette-Verein. Etwa zu dieser Zeit erweiterte sie ihren fotografischen Aktionsradius und lichtete zunehmend Szenen des städtischen Lebens ab. Ein Beispiel aus dem Jahr 1913 ist die Autochromaufnahme des Braunschweiger Topfmarktes am Aegidienplatz (Abb. 79).

Bildserien 1913 bis 1918

Ab 1913 arbeitete Käthe Buchler an zweckgebundenen Bildserien: Sie dokumentierte beispielsweise Kinder eines Braunschweiger Rettungshauses bei verschiedenen Tätigkeiten, etwa beim Spielen, beim Musizieren, bei der Gartenarbeit oder bei Handarbeiten (Abb. 80). Die Rettungshaus-Kinder wurden im christlichen Sinne zu Arbeit und Ordnung erzogen. Die Aufnahmen zeigen ordentlich gekleidete und frisierte Kinder, dicht aneinandergereiht oder auf einer Treppe gruppiert. Die fein arrangierten Bilder verdeutlichen den Gegensatz zwischen ihrer einstigen Verwahrlosung in den Ursprungsfamilien und der Ordnung im Rettungshaus. Die Serie besteht vorwiegend aus Schwarzweißaufnahmen, jedoch fertigte Buchler von einigen Motiven auch Autochrome an. Die Aufnahmen wurden auf Vorführabenden gezeigt und dienten der Unterstützung der Arbeit des Rettungshauses. Die wohlkomponierten Bilder sollten an die moralische

Abb. 80 Käthe Buchler: Waisenhauskinder in Braunschweig, 1913. © Nachlass / Estate Käthe Buchler – Sammlung Museum für Photographie Braunschweig / Depositum Stadtarchiv Braunschweig

und finanzielle Unterstützungsbereitschaft der Besucher:innen appellieren. Eine Lichtbilder-Vorführung fand im Oktober 1913 im Braunschweiger Altstadtrathaus statt, eine weitere im November 1913 in der Magnigemeinde in Braunschweig (Abb. 81)[35].

Käthe Buchler war sozial engagiert und, wie zu dieser Zeit für Frauen des gehobenen Bürgertums üblich, Mitglied in mehreren Frauenorganisationen sowie im Roten Kreuz. Mit Beginn des Ersten Weltkrieges setzten sich zahlreiche Frauen ihres Standes als freiwillige Helferinnen für die Versorgungsarbeiten des Roten Kreuzes ein. Käthe Buchler fand ihre Aufgabe zum Kriegsdienst darin, die Arbeit der Helferinnen fotografisch zu dokumentieren: Sie besuchte die Lazarette der Stadt, den Bahnhof bei der Ankunft von Lazarettzügen, die Kriegskrippen, die Sammelstelle der Abfall-Verwertungsgesellschaft und hielt die Arbeit der freiwilligen Helfer:innen mit der Kamera fest.

Braunschweig richtete im Ersten Weltkrieg rund 25 Lazarette mit insgesamt 2350 Betten ein.[36] Bei Käthe Buchlers Besuchen in den Lazaretten erfüllte sie unermüdlich Bilderwünsche von verwundeten Soldaten, die ihren Familien ein Lebenszeichen senden

35 Vgl. Dewitz 1980, S. 8 f.
36 Vgl. ebd., S. 15.

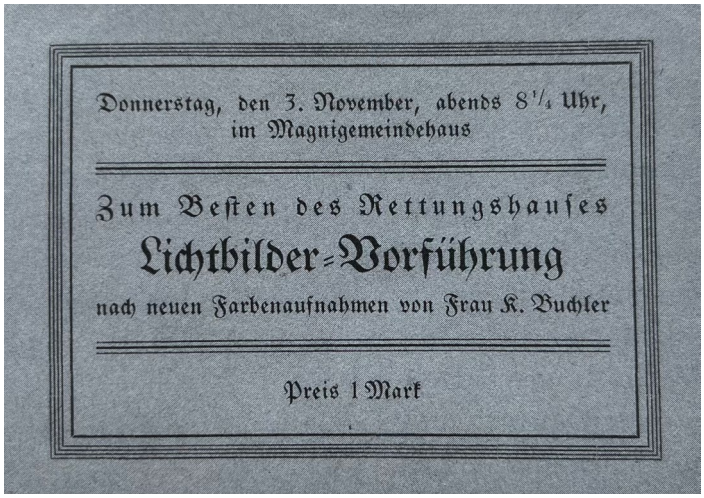


Abb. 81
Zeitungsannonce für die Lichtbilder-Vorführung, 1913. © Nachlass / Estate Käthe Buchler – Sammlung Museum für Photographie Braunschweig / Depositum Stadtarchiv Braunschweig

oder die ein Bild mit ihren Kameraden zur Erinnerung haben wollten.[37] Das Fotografieren in Lazaretten hatten zahlreiche Fotograf:innen als lohnendes Geschäft erkannt und das Bedürfnis nach Erinnerungsbildern so weit ausgenutzt, dass die Braunschweiger Photographen-Innung sich veranlasst sah, auswärtigen Fotograf:innen diese Praktik zu untersagen.[38] Nur ortsansässigen Fotograf:innen mit Sondergenehmigung wurde der Zutritt in die Lazarette gewährt.

Als Mitglied des Roten Kreuzes hatte Käthe Buchler Zugang zu allen Einrichtungen. Zudem fotografierte sie nicht zu kommerziellen Zwecken, sondern ihre finanziell gesicherte Position ermöglichte es ihr, die Aufnahmen an die Porträtierten zu verschenken. Bodo von Dewitz, der den fotografischen Nachlass von Käthe Buchler ausgewertet hat, schreibt über ihre Bildserie der Lazarettstadt:

> „Zusammen zeigen die Bilder in einer Art repräsentativer Auswahl Stationen des Geschehens, in deren Mittelpunkt die Versorgung gestanden hat. Eine Versorgung, die primär im Gegenüber von bedienender Frau und entgegennehmendem Soldaten als dem entscheidenden Tätigkeitsmoment festgehalten worden ist. Dabei sind die Frauengestalten oft in den Mittelpunkt der Aufnahmen gerückt worden. […] So erscheinen die Frauen als Inbegriff der pflichtbewußt-dienenden Frau, deren Stellung im Rahmen karitativer Versorgungsarbeit in diesen Kriegszeiten gesichert war.“[39]

Buchlers Bilder aus dem Ersten Weltkrieg zeigen nicht die Grausamkeiten an der Kriegsfront, sondern die helfenden Arbeiten an der Heimatfront. Sie dokumentiert die

37 Vgl. ebd.
38 Bodo von Dewitz zitiert einen entsprechenden Artikel der Photographischen Chronik, in der Photographischen Rundschau von 1916, vgl. ebd.
39 Ebd., S. 13.

Abb. 82
Käthe Buchler: Soldaten am Bahnhof in Braunschweig, um 1914. © Nachlass / Estate Käthe Buchler – Sammlung Museum für Photographie Braunschweig / Depositum Stadtarchiv Braunschweig

Versorgung verwundeter Soldaten am Bahnhof (Abb. 82) sowie die Arbeit der Rote-Kreuz-Schwestern in den Lazaretten. Es handelt sich aber nicht um flüchtige Momentaufnahmen, sondern bewusste Bildkompositionen, in denen die jeweiligen Tätigkeiten demonstriert werden und die Frauen in ihrer karitativen Arbeit aufgehen (Abb. 83).

Abb. 83 Käthe Buchler: Im Lazarett, um 1914. © Nachlass / Estate Käthe Buchler – Sammlung Museum für Photographie Braunschweig / Depositum Stadtarchiv Braunschweig

Eine weitere Serie ist die Dokumentation der Sammelarbeit der 1915 in Braunschweig gegründeten Abfall-Verwertungsgesellschaft (AVG). Um die Rohstoffversorgung während des Krieges zu gewährleisten, mobilisierte die AVG rund 500 Kinder zum Sammeln von Abfällen. Buchler fotografierte die einzelnen Etappen dieser Sammlungsorganisation und zeigte Kinder und Erwachsene neben riesigen Bergen von Schuhen, Glasflaschen, Altpapier und Blechdosen. Der fleißige Sammler links im Bild bringt die zusammengetragenen Dosen und Töpfe in einem Bollerwagen zur Sammelstelle und inspiziert sein Fundgut (Abb. 84). In den Aufnahmen setzt Buchler die Masse gesammelter Dinge gekonnt in Szene, zugleich würdigt sie die jungen Sammler:innen, die einen wichtigen gesellschaftlichen Beitrag leisten, indem sie die Kinder stolz, fleißig und sorgfältig vor ihrer Arbeit zeigt. Stolz waren sie auch, weil sie für ihren Einsatz mit Gutscheinen und die erfolgreichsten mit Kaninchen belohnt wurden. Die Bilder der Sammelarbeit der AVG sind häufig öffentlich gezeigt worden. Am 13. November 1916 zeigte Buchler eine Auswahl der Motive unter dem Titel „Ernste und heitere Bilder aus Braunschweig während der Kriegszeit“ im Kasino der königlichen Kriegsakademie. In

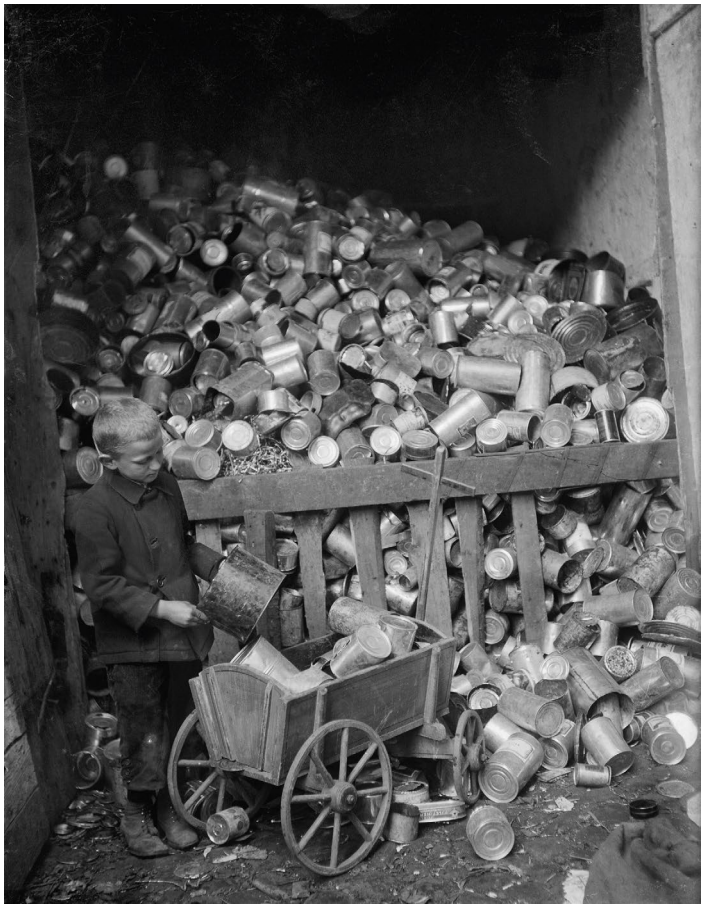


Abb. 84
Käthe Buchler: Abfall-Verwertungsgesellschaft (AVG) in Braunschweig, um 1915. © Nachlass / Estate Käthe Buchler – Sammlung Museum für Photographie Braunschweig / Depositum Stadtarchiv Braunschweig

einem Bericht über den von der internationalen Gesellschaft zur Förderung der Photographie veranstalteten Abend hieß es:

> „Kartoffelschalen, Kirschkerne, Blechbüchsen, Stiefel, Altpapier zogen in ungeahnten Mengen an unserem Auge vorbei, jede der Sammlungen an geeignetem Platz geboren und uns im Bilde vorzüglich charakteristisch zur Geltung gebracht. Die Sammelstelle konnte in einem Jahre über 10.000 M. abliefern an Verdienst. Diese Summe wurde der Kriegskrippe und dem Kriegskindergarten zur Verfügung gestellt."[40]

Noch im Mai 1918 wurde anlässlich des dritten Gründungstages der AVG konstatiert, dass Buchler „diese Arbeit in ihrer musterhaften Weise auf die Platte gebannt" hat und ihre Aufnahmen „als Werbebilder […] in ganz Deutschland gezeigt und verbreitet" werden sollen.[41]

Um 1916 entstand zudem eine Serie mit Porträts von Frauen in Männerberufen. Der anhaltende Krieg und die an die Front einberufenen Männer führten zu zahlreichen Vakanzen in öffentlichen Einrichtungen. Der Bedarf an Arbeitskräften führte dazu, dass Frauen zunehmend Tätigkeiten übernahmen, die bisher Männern vorbehalten waren. Buchler dokumentierte diese Entwicklung in Berufsporträts, die die Frauen in den Uniformen der jeweiligen Berufsgruppe, die meist die vorhandenen Männer-Uniformen waren, und mit typischen Arbeitsgegenständen zeigen. Die Eisenbahnschaffnerinnen, die Fensterputzerinnen, die Briefträgerinnen und die Straßenbahnführerinnen sind einige der neuen ‚Frauenberufe'. Buchler folgte bei den Aufnahmen bestimmten Kompositionsprinzipien: Sie wählte ein Hochformat, die Frauen wurden bildfüllend und in charakteristischer Umgebung aufgenommen. Die Schaffnerinnen beim Öffnen der Tür (Abb. 85), die Wagenputzerinnen am Bahnhof mit mehreren Besen (Abb. 86) und die Briefträgerin an einer Haustür, die Adressen prüfend (Abb. 87). Auch diese Bildserie zeigte Buchler bei ihren Lichtbilder-Vorführungen und erhielt dafür positive Kritiken. Die Spenden, die sie mit den Bildpräsentationen sammelte, ließ sie sozialen Einrichtungen zukommen. Nach dem Krieg fotografierte Buchler vorwiegend im privaten Umfeld. Die zweckgebundene Fotografie zur „Dokumentation der Hilfstätigkeiten während des Ersten Weltkrieges an der ‚Heimatfront' war abgeschlossen", wie Karin Weber-Andreas feststellt.[42] Sie nahm das Autochromverfahren wieder auf, das sie während der Kriegszeit aus Materialknappheit aufgegeben hatte, und fertigte fein komponierte Blumenstillleben und Genrebilder sowie Porträts der mittlerweile gewachsenen Familie.

---

40 Besprechungen der Lichtbildvorträge von Käthe Buchler. Zeitgenössische Zeitungsausschnitte im Nachlass, zumeist ohne genaue Angaben. In: Kat. Braunschweig 1912, S. 174.

41 Werbung der Abfall-Verwertungsgesellschaft anlässlich des 3. Gründungsjahrs, 6. Mai 1918. In: ebd., S. 175.

42 Vgl. Karin Weber-Andreas: Drei Fotografinnen aus dem Lette-Verein. In: Doris Obschernitzki / Dies. (Hg.): Im Blick die Fotografin … aber was noch? Frauenberufe im Lette-Verein 1866–1982. Berlin 1991, S. 16–35, hier S. 21.

Abb. 85 Käthe Buchler: Die Schaffnerinnen, um 1916. © Nachlass / Estate Käthe Buchler – Sammlung Museum für Photographie Braunschweig / Depositum Stadtarchiv Braunschweig

Abb. 86 Käthe Buchler: Die Wagenputzerinnen, um 1916. © Nachlass / Estate Käthe Buchler – Sammlung Museum für Photographie Braunschweig / Depositum Stadtarchiv Braunschweig

Abb. 87 Käthe Buchler: Die Briefträgerin, um 1916. © Nachlass / Estate Käthe Buchler – Sammlung Museum für Photographie Braunschweig / Depositum Stadtarchiv Braunschweig

Käthe Buchler starb am 14. September 1930 unerwartet. Die 54-Jährige befand sich zur Behandlung eines doppelten Knöchelbruchs in einer Braunschweiger Privatklinik. Trotz der physischen Einschränkung machte sie sich am Sonntagvormittag auf den Weg zum Wahllokal, wo sie einen Herzinfarkt erlitt. Am 16. September 1930 berichtete die Braunschweiger Landeszeitung vom Tod der engagierten Braunschweigerin und würdigte „ihre von farbigen Photographien begleiteten Vorträge“[43], durch die sie weiten Kreisen bekannt geworden war.

Nachlass und Würdigung

Trotz schwerer Kriegsschäden an der Buchlerschen Villa am Löwenwall ist der fotografische Nachlass von Käthe Buchler, der sich auf dem Dachboden des Hauses befand, größtenteils erhalten geblieben.[44] Sohn Walther Buchler und seine Ehefrau Inge Buchler, die das Haus weiterhin bewohnten, verwahrten die rund 1000 Aufnahmen in Form von Glas- und Planfilmnegativen sowie Kontaktabzügen am Ort ihrer Entstehung. Eine erste umfassende Sichtung und Auswertung des Nachlasses erfolgte durch den Kunsthistoriker Bodo von Dewitz. 1980 präsentierte er im Städtischen Museum Braunschweig eine monografische Ausstellung mit zahlreichen Aufnahmen von Käthe Buchler und machte damit erstmalig das fotografische Œuvre der Braunschweigerin sichtbar. Begleitend zur Ausstellung erschien in der Reihe Arbeitsberichte aus dem Städtischen Museum Braunschweig ein Band zu Leben und Werk der Fotografin. Die durch Bodo von Dewitz vorgenommene Systematisierung der Bildquellen hat bis heute Gültigkeit.

Seit 2003 befindet sich der fotografische Nachlass von Käthe Buchler im Besitz des Museums für Photographie Braunschweig und wird im Stadtarchiv Braunschweig aufbewahrt.[45] Der gesamte Bestand umfasst rund 1020 Bromsilbergelatinenegative auf Glas und Film, 250 Autochrome-Glasplatten, 500 Kontaktabzüge im Format 9 × 12 cm sowie rund 330 schwarzweiße Diapositive auf Glas.[46] Im Nachlass befinden sich kaum Originalabzüge, sondern vorwiegend Bildträger, die zunächst durch Kontaktabzüge und Digitalisate sichtbar gemacht werden müssen beziehungsweise erst durch Reproduktionen exponierbar wurden. Ergänzt wird der Nachlass durch historische Zeitungsartikel und einige wenige persönliche Dokumente.

Speziell das Konvolut der zwischen 1913 und 1930 angefertigten Autochrome stellt eine Besonderheit innerhalb deutscher Fotosammlungen dar.[47] Anlässlich des 100-jährigen Jubiläums der Farbfotografie wurde 2006 im Museum für Photographie

43 Braunschweigerische Heimat 1930, 16. 9. 1930 [Nachlass Buchler, Braunschweig].

44 Vgl. Dewitz 1980, S. 3.

45 Vgl. Klaus G. Kohn: Vorwort. In: Die Welt in Farbe. Käthe Buchler – Autochrome 1913 bis 1930. Ausst. Kat. Museum für Photographie Braunschweig, hg. von Miriam Jung und Franziska Schmidt. Braunschweig 2006, S. 6.

46 Vgl. Florian Ebner und Jasmin Meinold: Hinweise zu Form und Gegenstand von Käthe Buchlers Fotografie. In: Käthe Buchler. Fotografien zwischen Idyll und Heimatfront. Ausst.Kat. Museum für Photographie Braunschweig, Städtisches Museum Braunschweig. Braunschweig 2012, S. 179.

47 Vgl. Kat. Braunschweig 2006.

Braunschweig unter dem Titel „Die Welt in Farbe“ erstmals eine repräsentative Auswahl der Autochrome der Öffentlichkeit vorgestellt.

2012 wurden in der zweiteiligen Ausstellung „Käthe Buchler. Fotografien zwischen Idyll und Heimatfront“ zwei Aspekte bürgerlicher Biografien der Zeit gegenübergestellt: „Das Privatleben einer gebildeten, wohlhabenden Unternehmerfamilie einerseits und andererseits das soziale Engagement eben dieses Bürgertums in der Zeit des Ersten Weltkrieges.“[48] So wurden zur Dokumentation des Ersten Weltkrieges zeitgleich im Museum für Photographie Braunschweig und im Städtischen Museum Braunschweig Aufnahmen gezeigt aus dem privaten Umfeld der Fotografin sowie die zwischen 1914 und 1918 entstandenen Bildserien von Lazarettzügen, Spitalsälen, Kriegskrippen und Sammelstellen der Abfall-Verwertungsgesellschaft.[49]

Resümee

Käthe Buchler fotografierte zunächst im familiären Rahmen. Sie entdeckte die Fotografie bald als ein künstlerisches Ausdrucksmittel und experimentierte mit unterschiedlichen Kameras und Aufnahmetechniken. Um 1906 erweiterte sie ihren fotografischen Aktionsradius und fotografierte zunehmend Szenen des städtischen Lebens. Frei von wirtschaftlichen Zwängen konnte sich Buchler fotografisch entfalten. Insbesondere das von ihr ab 1913 verwendete Autochromverfahren war zeit- sowie kostenintensiv und setzte einen souveränen Umgang mit der Technik voraus. Die erhaltenen Autochrome geben heute einen ungewöhnlichen Einblick in die Farbwelt der uns zumeist in Schwarzweißfotografien überlieferten Vergangenheit.

Käthe Buchler beteiligte sich mit ihren Aufnahmen an Ausstellungen und präsentierte ab 1913 regelmäßig ihre Bildserien in Lichtbilder-Vorführungen. Sie stellte ihre Fotografie in den Dienst an der Heimatfront und dokumentierte die Versorgungsarbeit in den Lazaretten und Krippen sowie die wichtige Sammelarbeit der Kinder für die Abfall-Verwertungsgesellschaft und den Beitrag der Frauen in Männerberufen.

Käthe Buchlers Nachlass lässt sich entnehmen, dass sie von den zwischen 1913 und 1918 entstandenen Bildserien fast keine Abzüge für ihren privaten Bestand erstellte, sondern diese an die abgebildeten Personen verschenkte. Miriam Jung erkennt darin, dass Buhlers Fotografien „weniger künstlerischer Selbstzweck“ sind als „Ausdruck ihres staatsbürgerlichen Engagements“.[50] Eigenständig entwickelte sie die belichteten Platten und fertigte Abzüge an. Ihr Sohn Walther Buchler erinnert sich in einem Gespräch mit Karin Weber-Andreas, dass die Fotoabzüge seiner Mutter durch den gesamten

48 Ausstellungstext auf der Website des Museums für Photographie Braunschweig vgl. www.photomuseum.de/kaethe-buchler/ [22. 2. 2021].

49 Vgl. Jasmin Meinold: Der geteilte Blick. Käthe Buchler, eine bürgerliche Fotografin. In: Käthe Buchler. Fotografien zwischen Idyll und Heimatfront. Ausst.Kat. Museum für Photographie Braunschweig, Städtisches Museum Braunschweig. Braunschweig 2012, S. 137–145.

50 Miriam Jung: Käthe Buchlers Autochromfotografie. In: Die Welt in Farbe. Käthe Buchler – Autochrome 1913 bis 1930. Ausst.Kat. Museum für Photographie Braunschweig, hg. von dies. und Franziska Schmidt. Braunschweig 2006, S. 100–103, hier S. 101.

Wohnbereich auf gespannten Leinen zum Trocknen hingen und weitere überall verteilt auslagen.[51]

Obgleich Käthe Buchler durch ihre Schwerhörigkeit in der Kommunikation mit ihrer Umgebung eingeschränkt war, gelang es ihr, über die Fotografie mit Menschen in Kontakt zu treten. Ihre Art, zu fotografieren, mit großer Ruhe und klarem Blick für die Bildkomposition, imponierte scheinbar den abgebildeten Personen und gab ihnen Vertrauen in die Fotografin. Bereitwillig und zugewandt zeigen sie sich in den Bildern. Die Aufnahmen zeugen von gegenseitiger Wertschätzung.

Nahblicke: Aenne Biermanns Bilder ‚Neuer Sachlichkeit'

> „Das einzelne Objekt, das innerhalb seiner Umgebung niemals aus dem Kreis der vertrauten Erscheinung herausfiel, gewann auf der Mattscheibe ein ureigenes Leben; […] nie beobachtete Schattenspiele, überraschendende Kontrastwirkungen von Schwarz und Weiß, das Problem der glücklichen Raumaufteilung eines Bildes, brachten unerschöpfliche Überraschungen und ein Streben nach größerer Vertrautheit mit Dingen und der Möglichkeit ihrer Darstellung."[52]

Aenne Biermann beschrieb ihre fotografische Praxis als ein sich Annähern an Dinge und Ausloten von Darstellungsmöglichkeiten. Dabei näherte sie sich dem Objekt durch ungewöhnliche Perspektiven und Bildaufteilungen sowie gezielte Beleuchtung an, um in der Aufnahme signifikante Details herauszuarbeiten. Der 1930 im Februarheft der Monatsschrift „Thüringen" veröffentlichte Aufsatz von Aenne Biermann ist der einzige bekannte Text der Fotografin. Sie selbst bezeichnete darin ihre ersten fotografischen Arbeiten als „vagabundierende Photographie"[53]. Beginnend als Familienchronistin, die ab Mitte der 1920er Jahre für den privaten Gebrauch Fotografien ihrer Kinder und der Familienurlaube fertigte, erweiterte sie bald ihren Aktionsradius – auf der Suche nach Motiven und möglichen Bildkompositionen. Ute Eskildsen sieht in Aenne Biermann eine Suchende, die die Welt mit der Kamera erkundet.[54] Die engen Bildausschnitte, die ungewöhnlichen Perspektiven, die Schattenspiele und Detailaufnahmen zeugen von Biermanns intensiver Auseinandersetzung mit der Bildsprache der ‚Neuen Fotografie'.

---

51 Karin Weber-Andreas führte im Sommer 1989 und Winter 1990/1991 Gespräche mit Walther Buchler und seiner Frau Inge Buchler. Vgl. Weber-Andreas 1991, S. 20.

52 Aenne Biermann: Von der photographischen Darstellung im Allgemeinen und vom photographischen Unterricht im Besonderen. In: Thüringen. Eine Monatsschrift für alte und neue Kultur, Jg. 5, Nr. 5, Februar 1930, S. 81–82 und 8 Abbildungen im Anhang, hier S. 81.

53 Ebd.

54 Vgl. Ute Eskildsen: Aenne Biermann 1893–1933. Der Blick aufs Alltägliche. In: Aenne Biermann. Fotografien 1925–33. Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen. Berlin 1987, S. 6–19.

Abb. 88 Aenne Biermann: Pyromorphit, 10fach vergrößert, 1928/1929, Silbergelatineabzug, Vintage Print, 16,9 × 12,2. Inv. Nr. 1315/87, Foto: Museum Folkwang, Essen

Ab 1928 wurden Aenne Biermanns Aufnahmen in richtungsweisenden Ausstellungen zur modernen Fotografie wie „Fotografie der Gegenwart" in Essen, „Film und Foto" in Stuttgart oder „Das Lichtbild" in München exponiert. In der kurzen Schaffensphase zwischen 1925 und 1932 belichtete Biermann mehrere Tausend Negative. Es gelang ihr, ein beachtliches Werk zu schaffen und sich damit als eine bedeutende Protagonistin der neusachlichen Fotografie im Kanon der Fotogeschichte des 20. Jahrhunderts zu etablieren.

Biografische Notizen

Anna Sibilla Sternefeld wurde am 3. März 1898 in Goch am Niederrhein geboren.[55] Sie war das vierte Kind des Lederfabrikanten Alphons Sternefeld und von Julie Sternefeld, geborene Mack. Die jüngste und einzige Tochter der jüdischen Unternehmerfamilie verbrachte ihre Kindheit im gutbürgerlichen Milieu in Goch. Sie wurde von klein auf musisch gefördert und erhielt Klavierunterricht. Einige Quellen weisen darauf hin, dass sie eine hervorragende Pianistin war und sogar die Option einer professionellen Karriere gegeben war.

Am 19. Januar 1920 heiratete sie den Geraer Kaufmann Herbert Joseph Biermann (1890–1962) in Goch. Das Paar bezog die erste Etage der gründerzeitlichen Villa in der Wilhelmstraße 1 (heute Leibnizstraße 1) in Gera. Spätestens zu dieser Zeit verwendete die damals 21-Jährige konsequent den Vornamen Aenne. Die Villa mit großem Garten war im Familienbesitz der Biermanns und wurde ebenfalls von Herbert Biermanns Bruder Erich Biermann, dessen Ehefrau und ihren Kindern bewohnt. Die Biermann-Brüder leiteten gemeinsam mit Siegfried Schießer das damals größte Textilkaufhaus Thüringens. Wie in ihrem Elternhaus in Goch lebte Aenne Biermann im rund 500 Kilometer entfernten Gera in einem großbürgerlichen Haushalt mit Bediensteten. Zum Bekanntenkreis der Biermanns gehörten etwa der Architekt Thilo Schoder, der Maler Kurt Günther, der Schriftsteller Carl Zuckmayer und der Reformpädagoge Wilhelm Flitner.

Am 11. November 1920 kam die gemeinsame Tochter Helga zur Welt, am 14. Juni 1923 folgte Sohn Gerd. Kurz nach der Geburt der Kinder begann Aenne Biermann zu fotografieren. Autodidaktisch eignete sie sich die Kamerabedienung an sowie die Bildentwicklung in der Dunkelkammer. Sie fotografierte die Kinder während des Spielens oder beim Familienurlaub am Strand. Das war eine gängige Praxis der Amateurinnen, wie Hermann Sprenger im Fachblatt „Photographische Rundschau" erläutert:

> „Speziell in den Händen unserer Frauen gewinnt diese Art der Amateurphotographie doppelten Wert, da sie ja die Hüterinnen unserer Kleinsten und Allerkleinsten sind und mehr wie wir Gelegenheit haben, unsere kleinen Lieblinge in den drolligen Posen, beim

55 Die im Folgenden vorgetragenen Lebensdaten basieren auf den Darstellungen von Simone Förster: Das intensive Erfassen optischer Reize. Bemerkungen zur Fotografin Aenne Biermann. In: Aenne Biermann – Fotografin. Ausst.Kat. Pinakothek der Moderne in München, Museum Folkwang Essen, hg. von dies. und Thomas Seeling. Zürich 2020, S. 21–31 sowie Eskildsen 1987.

> Spiel und in der ganzen Lieblichkeit dieser ersten Menschenjahre zu belauschen und festzuhalten.“[56]

Die Frau als Familienchronistin war ein verbreitetes Phänomen großbürgerlicher Familien. Das bestätigen auch die zahlreichen Werbeannoncen für Kleinbildkameras und Fotozubehör, die sich gezielt an Mütter richteten.[57] In Aenne Biermanns Aufnahmen zeigt sich schon früh eine Vorliebe für Details, für enge Bildausschnitte und für das Herauslösen von Dingen und Personen aus ihrem Kontext. Die Aufnahme von Tochter Helga am Strand von 1925 zeigt das Mädchen in Rückansicht (Abb. 89). Der Körper

Abb. 89
Aenne Biermann: o.T. (Helga), 1925, Silbergelatineabzug, Vintage Print, 7,8 × 10,7 cm. Inv. Nr. 1315/87, Foto: Museum Folkwang, Essen

nimmt fast die gesamte Höhe des Bildraums ein. Mit geneigtem Kopf scheint sie aufmerksam ins Wasser zu schauen, das bei leichtem Wellengang kurz vor ihren Füßen stoppt. Rückansichten wählte Biermann wiederholt bei Kinderaufnahmen. In der Aufnahme einer Kindergruppe, die gebannt vor Josephine Siebers Kinderbuch „Bimbo. Eine lustige Affengeschichte“ sitzt, sind neun Hinterköpfe auszumachen (Abb. 90). Das 1929 entstandene Bild gibt keines der Gesichter preis, sodass die Kinder anonym bleiben.

---

56 Hermann Sprenger: Zweck und Ziele der Amateurphotographie. In: Photographische Rundschau und Mitteilungen, Jg. 50, 1913, S. 238–239, hier S. 238.

57 Zur Fotografin als Mutter und Familienchronistin vgl. Kapitel IV.1 „Die fotografierende Frau als Werbemotiv“.

Abb. 90
Aenne Biermann: Die Geschichte von Bimbo, um 1929, Bromsilbergelatine, Vintage Print, 11,7 × 16,6 cm. Inv. Nr. 1348/87, Foto: Museum Folkwang, Essen

Die etwa zur selben Zeit entstandene Aufnahme zweier Mädchen mit dem Titel „Freundinnen" (Abb. 91) zeigt dieses Prinzip par excellence: In dem engen Bildausschnitt sind nur die Unterkörper der beiden Mädchen zu sehen, die auf einer Blumenwiese stehen. Die Fußpaare der beiden sind einander zugewandt und im oberen Bildbereich sind zwei ineinandergelegte Hände zu sehen. Diese Geste transportiert die Zuneigung und

Abb. 91
Aenne Biermann: Freundinnen, 1928/1929, Silbergelatineabzug, Vintage Print, 16,9 × 12,3 cm. Inv. Nr. 1324/87, Foto: Museum Folkwang, Essen

Vertrautheit der beiden Mädchen, wobei durch ihre gezielte Herauslösung das Bild nicht allein auf die Freundschaft dieser konkreten Mädchen weist, sondern ein allgemeines Bild für Freundschaft wird.

Mitte der 1920er Jahre erweiterte sich das Motivfeld der Fotografin. Auch darin tat Aenne Biermann es zahlreichen anderen Amateurinnen gleich, die sich nicht auf die Familienfotografie beschränkten, sondern nach immer neuen Motiven suchten.[58] In der sich an ambitionierte Fotoamateur:innen richtenden Zeitschrift „Der Satrap" schrieb 1930 Redaktionsmitglied Wolf Henry Döring:

> „Aber die Liebe zum Kleinen wird die Frau dahin führen, nicht nur die ihr besonders liegenden Kinderaufnahmen zu forcieren, sondern sich auch dem Stillleben zu widmen. Das Haus, die Küche, sind wahre Fundgruben für das suchende Auge. Dieses Suchen im Hause hat zunächst aber für die Frau den Vorteil, daß sie sich in Ruhe ihres Heims ganz eingehend und ungestört der technischen wie auch der schöpferischen Gestaltung ihrer photographischen Versuche widmen kann. So mag sie sich die Grundlagen zu schaffen, die ihr für das spätere Arbeiten in aller Öffentlichkeit die unbedingt nötige Sicherheit geben werden."[59]

Ab 1926 widmete sich Biermann der Pflanzenfotografie. Ein frühes Beispiel dafür ist die Nahaufnahme des „Ficus Elastica" von 1926 (Abb. 92): An einem dünnen Ast hängen schmale, lang gezogene Blätter hinunter. Der Bildraum ist eng gefasst und jedes Blatt angeschnitten. Die Blätter im Vordergrund werden von einer Lichtquelle angestrahlt und heben sich dadurch stark von dem dunklen Hintergrund ab. Die glänzende Blattoberfläche reflektiert das Licht, wobei die Wölbung der Blätter und ihre Struktur deutlich herausgestellt werden. Biermann wählte für die Aufnahme einen Silbergelatineabzug in der Größe 37,4 × 28,4 cm. In den folgenden Jahren nahm sie sich des Sujets wiederholt an, wobei eine zunehmende Abstrahierung des Motivs und Kontrastierung von Schwarz und Weiß zu erkennen sind, wie in der Aufnahme „Haemanthusstengel" von 1929 (Abb. 93) oder der „Goldraute" um 1928 (Abb. 94).

Auf Anregung des befreundeten Geraer Geologen und Heimatforschers Rudolf Hundt fertigte Aenne Biermann 1927 erste Gesteinsaufnahmen an.[60] Aenne Biermann besaß selbst eine beachtliche Steinsammlung, für die sie sich 1926 von dem Architekten Thilo Schoder eigens eine Vitrine in die Schrankwand ihres Damenzimmers

58 Zur geschlechtsspezifischen Zuschreibung bestimmter fotografischer Sujets vgl. Kapitel IV.3 „Kind, Landschaft und Stillleben?".

59 Wolf Henry Döring: Frauen knipsen. In: Der Satrap, Jg. 6, Heft 10, 1930, S. 217–220, hier S. 220.

60 Zu den Steinaufnahmen von Aenne Biermann, vgl. Stefanie Odenthal: „Sehr scharfe Steinaufnahmen" von Aenne Biermann im Kontext ihrer Zeit. In: Aenne Biermann – Fotografin. Ausst.Kat. Pinakothek der Moderne in München, Museum Folkwang Essen, hg. von Simone Förster und Thomas Seeling. Zürich 2020, S. 105–109.

Abb. 92
Aenne Biermann: Ficus Elastica (Gummibaum), 1926, Silbergelatineabzug, Vintage Print, 37,4 × 28,4 cm. Inv. Nr. 32/7, Foto: Museum Folkwang, Essen

Abb. 93 Aenne Biermann: Haemanthusstengel, 1929, Silbergelatineabzug, Vintage Print, 16,9 × 12,6 cm. Inv. Nr. 1336/87, Foto: Museum Folkwang, Essen

Abb. 94 Aenne Biermann: o. T. (Goldraute), um 1928, Silbergelatineabzug, 8,4 × 11,2 cm. Inv. Nr. 23/2005, Foto: Museum Folkwang, Essen

Abb. 95
Wohnraum der Fotografin Aenne Biermann, Gera, 1927, Entwurf Thilo Schoder. In: Walter Müller-Wulckow: Die Deutsche Wohnung der Gegenwart. Königstein 1930, S. 123

integrieren ließ (Abb. 95).[61] Oberhalb der Vitrine hingen gerahmte Pflanzenaufnahmen von ihr, darunter auch die Aufnahme „Ficus Elastica" (Abb. 92).[62]

Der Herausforderung, detailgetreue Aufnahmen von Mineralien, Gesteinen und Kristallen zum Zwecke der Bebilderung einer wissenschaftlichen Abhandlung zu schaffen, stellte sich Aenne Biermann mit Hingabe. Sie schrieb rückblickend:

> „Vor etwas 2 Jahren bat mich ein Geologe, für seine wissenschaftlichen Arbeiten den Versuch von sehr scharfen Steinaufnahmen zu machen, bei denen es in der Hauptsache auf die Herausarbeitung bestimmter Details ankam. Durch diese Aufgabe wurde ich

61 Vgl. Odenthal 2020, S. 105.
62 Walter Müller-Wulckow: Die deutsche Wohnung der Gegenwart. Königstein 1930, S. 123.

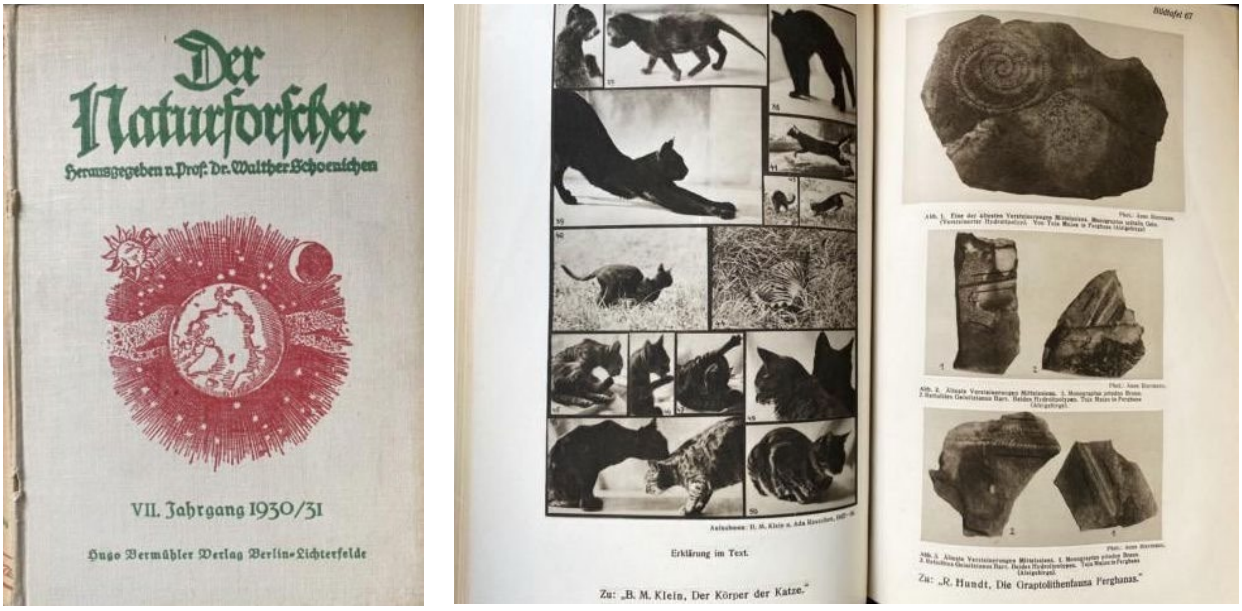


Abb. 96 a+b Bildtafel mit Aufnahmen von Änne Biermann. In: Der Naturforscher, Jg. 7, Dezember 1930, Bildtafel 67

zu einer genaueren Beschäftigung mit den technischen Vorbedingungen hochwertiger Bilder gezwungen."[63]

Bereits 1927 erschienen in der Zeitschrift „Der Naturforscher" erste Aufnahmen von Biermann zur Illustration von Rudolf Hundts Studien (Abb. 96). Die Steinaufnahmen haben einen sachlich-dokumentarischen Charakter.[64] Während der intensiven Beschäftigung mit den Gesteinen erkannte Biermann zunehmend, „dass die Frage der Beleuchtung für die Klarheit der Darstellung von entscheidender Bedeutung war"[65]. Zudem lernte sie im Aufnahmeprozess, „daß in der Betrachtung der Umwelt durch die Linse gesehen, sich ganz unbekannte Reize und immer neue Lockungen ergaben"[66]. Aus eigenem Interesse entstanden weitere Gesteinsbilder, wobei Biermann die Motive zunehmend aus ihrem Kontext löste und mit unterschiedlichen Vergrößerungsfaktoren experimentierte. Ein Beispiel dafür sind die Aufnahmen eines Pyromorphits von dem „drei Abzüge in verschiedenen Größen und mit unterschiedlichen Vergrößerungsfaktoren in der Sammlung des Museum Folkwang"[67] aufbewahrt werden. Ein Abzug zeigt das Mineral in 10-facher Vergrößerung, das wie eine gestufte Felswand erscheint (Abb. 88). Rund 100 Aufnahmen von Mineralien, Gesteinen und Kristallen von Aenne Biermann

63 Biermann 1930, S. 81.
64 Rudolf Hundt: Die Graptolithenfauna Ferghanas. In: Der Naturforscher, Jg. 7, Dezember 1930, BT 67.
65 Biermann 1930, S. 81.
66 Ebd.
67 Odenthal 2020, S. 108.

sind in musealen Sammlungen nachgewiesen.[68] Aenne Biermann erweiterte fortlaufend ihr fototechnisches Können und die heimische Dunkelkammer wurde zum Ort professioneller Bildproduktion.

Unverstellte Naturschnitte

Auf Initiative des befreundeten Kunstkritikers Franz Roh erhielt Aenne Biermann im Spätsommer 1928 die Möglichkeit, ihre großformatigen Pflanzenaufnahmen im Graphischen Kabinett Günther Franke in München zu zeigen. Es war die erste Einzelausstellung der Lichtbildnerin. Im Oktober desselben Jahres würdigte Franz Roh Biermanns Arbeiten in einer kurzen Abhandlung in der Kulturzeitschrift „Das Kunstblatt" von Paul Westheim.[69] Fünf Fotografien von Biermann begleiten Rohs Text: Drei Klavierfotos, die mit Schwarz-Weiß-Kontrasten und Spiegelungen arbeiten, sowie zwei Pflanzenbilder (Abb. 97). Franz Roh betont, dass Biermanns Pflanzenaufnahmen in der Münchner Ausstellung „Bewunderung erregten"[70] und sie sich dem bekannten Sujet auf eigene Weise näherte:

> „Pflanzen, von vereinfachendem Standort aus gesehen, mächtige in der Gesamtform, aber, was heute wichtiger ist, auch die Binnenzeichnung plastisch bloßlegend. Nachdem Bloßfeldt (Berlin) mit schwer überbietbaren Pflanzen-Nahaufnahmen, auf die ich damals hinwies […], auftrat, ist hier ohne Abhängigkeit von Bloßfeldt, ein beachtenswertes weiteres Beispiel gegeben."[71]

Der Kunstkritiker erkannte früh die Qualität und ästhetische Eigenständigkeit von Biermanns Bildern und wurde ein wichtiger Fürsprecher und Förderer. In der von ihm herausgegebenen Reihe „Fototek" publizierte er 1930 die von Jan Tschichold gestaltete Monografie „Aenne Biermann: 60 Fotos" (Abb. 98).[72] Es war der zweite Band der insgesamt achtteiligen Reihe im Berliner Verlag Klinkhard & Biermann zur ‚Neuen Fotografie'. Aenne Biermanns Band folgte auf keinen geringeren als den des Medienkünstlers und ehemaligen Bauhaus-Lehrers Laszlo Moholy-Nagy. Spätestens mit dieser Veröffentlichung wurde Biermann in die Reihe bedeutender neusachlicher Lichtbildner:innen gestellt.[73] Die Auswahl der insgesamt 60 Abbildungen trafen Franz Roh und Aenne

---

68 Zwischen 1927 und 1933 hat Aenne Biermann rund 160 verschiedene Steinaufnahmen angefertigt. Etwa 110 Abzüge sind in Sammlungen nachgewiesen: Knapp 60 in einem Teilnachlass von Rudolf Hundt im Museum für Naturkunde Gera, 38 befinden sich im Besitz der Klassik Stiftung Weimar und einzelne Aufnahmen befinden sich in verschiedenen Museen, vgl. Odenthal 2020, S. 105.

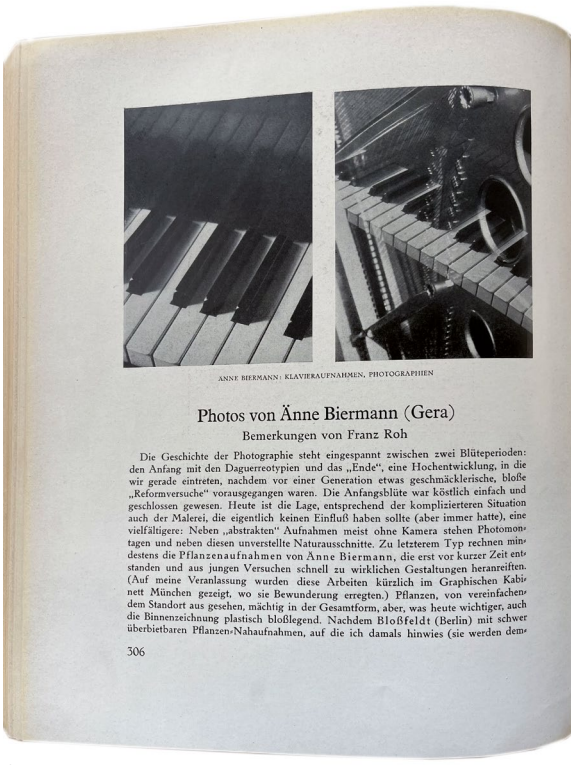
69 Franz Roh: Photos von Änne Biermann (Gera). In: Das Kunstblatt, Jg. 12, 1928, S. 306–308.

70 Ebd., S. 306.

71 Ebd., S. 306 f.

72 Franz Roh (Hg.): Aenne Biermann. 60 Fotos. Erweiterter Neudruck der Publikation. Berlin 2019 [EA 1930].

73 Insgesamt sind in Franz Rohs Fototek-Reihe acht Bände mit folgenden Titeln erschienen: 1. moholynagy; 2. biermann; 3. das monströse; 4. fotomontage; 5. das polizeifoto; 6. el lissitzky; 7. das sportbild; 8. 100 jahre aktfoto.



ANNE BIERMANN: KLAVIERAUFNAHMEN, PHOTOGRAPHIEN

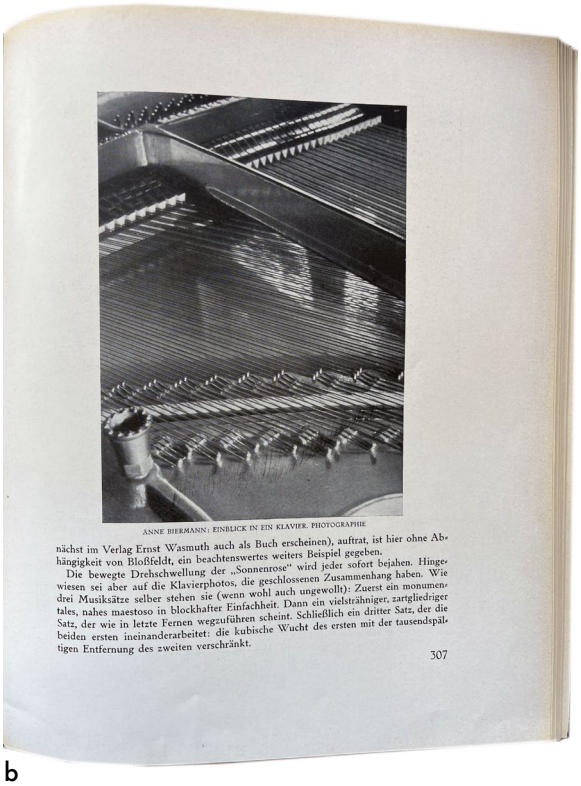
Photos von Änne Biermann (Gera)

Bemerkungen von Franz Roh

Die Geschichte der Photographie steht eingespannt zwischen zwei Blüteperioden: den Anfang mit den Daguerreotypien und das „Ende", eine Hochentwicklung, in die wir gerade eintreten, nachdem vor einer Generation etwas geschmäcklerische, bloße „Reformversuche" vorausgegangen waren. Die Anfangsblüte war köstlich einfach und geschlossen gewesen. Heute ist die Lage, entsprechend der komplizierteren Situation auch der Malerei, die eigentlich keinen Einfluß haben sollte (aber immer hatte), eine vielfältigere: Neben „abstrakten" Aufnahmen meist ohne Kamera stehen Photomontagen und neben diesen unverstellte Naturausschnitte. Zu letzterem Typ rechnen mindestens die Pflanzenaufnahmen von Anne Biermann, die erst vor kurzer Zeit entstanden und aus jungen Versuchen schnell zu wirklichen Gestaltungen heranreiften. (Auf meine Veranlassung wurden diese Arbeiten kürzlich im Graphischen Kabinett München gezeigt, wo sie Bewunderung erregten.) Pflanzen, von vereinfachendem Standort aus gesehen, mächtig in der Gesamtform, aber, was heute wichtiger, auch die Binnenzeichnung plastisch bloßlegend. Nachdem Bloßfeldt (Berlin) mit schwer überbietbaren Pflanzen-Nahaufnahmen, auf die ich damals hinwies (sie werden dem-

306

a



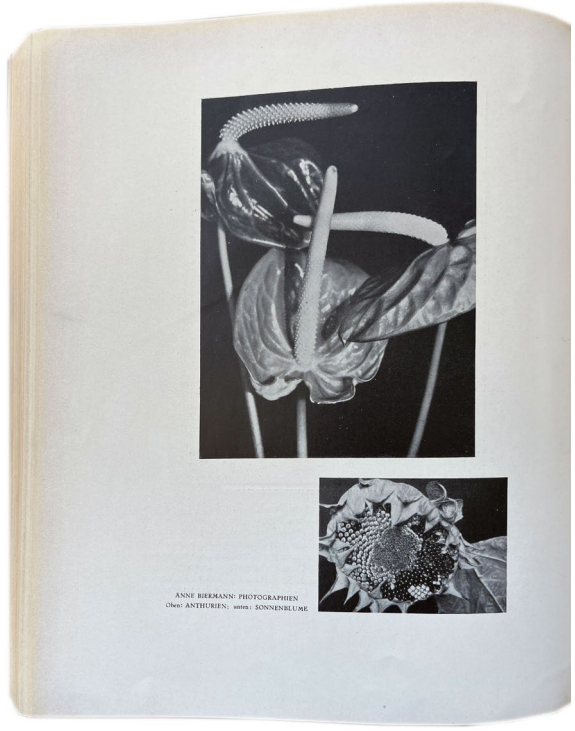
ANNE BIERMANN: EINBLICK IN EIN KLAVIER. PHOTOGRAPHIE

nächst im Verlag Ernst Wasmuth auch als Buch erscheinen), auftrat, ist hier ohne Abhängigkeit von Bloßfeldt, ein beachtenswertes weiters Beispiel gegeben.

Die bewegte Drehschwellung der „Sonnenrose" wird jeder sofort bejahen. Hingewiesen sei aber auf die Klavierphotos, die geschlossenen Zusammenhang haben. Wie drei Musiksätze selber stehen sie (wenn wohl auch ungewollt): Zuerst ein monumentales, nahes maestoso in blockhafter Einfachheit. Dann ein vielsträhniger, zartgliedriger Satz, der wie in letzte Fernen wegzuführen scheint. Schließlich ein dritter Satz, der die beiden ersten ineinanderarbeitet: die kubische Wucht des ersten mit der tausendspältigen Entfernung des zweiten verschränkt.

307

b



ANNE BIERMANN: PHOTOGRAPHIEN
Oben: ANTHURIEN, unten: SONNENBLUME

c

Abb. 97 a–c Franz Roh: Photos von Änne Biermann (Gera), 1928. In: Das Kunstblatt, Jg. 12, 1928, S. 306–308

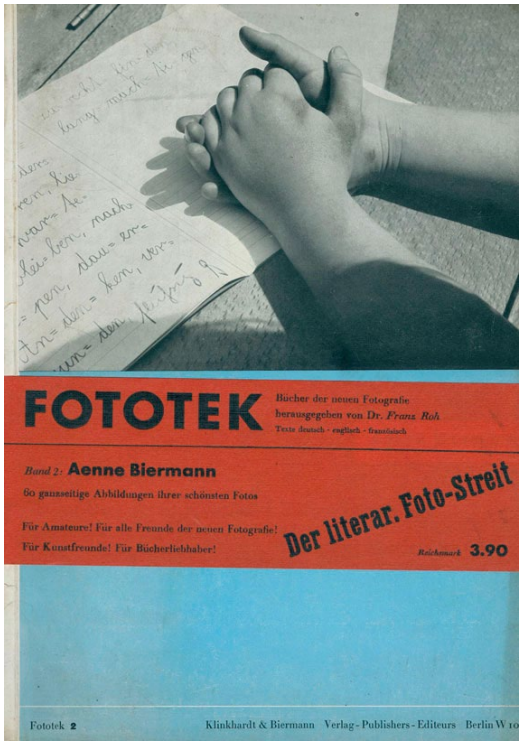


Abb. 98
Franz Roh (Hg.): Aenne Biermann. 60 Fotos. Berlin 1930 (Cover)

Biermann gemeinsam. Die Sequenz der Bilder, die jeweils eine eigene Seite erhielten, folgt nach Olivier Lugon dem „Prinzip eines zusammenhanglosen Nebeneinanders“[74]. Dadurch, dass pro Seite eine Abbildung erscheint, ergeben sich auf jeder Doppelseite Bildpendants, die miteinander in Beziehung treten. Christina Natlacen weist darauf hin, dass Franz Roh Schüler und später Assistent von Heinrich Wölfflin war, der seinerseits „formale Bildvergleiche zum Grundprinzip seiner kunsthistorischen Methode erhob“[75].

Der Ausstellung in München folgten weitere Ausstellungsbeteiligungen: Im Herbst 1928 waren Aufnahmen von Aenne Biermann in „Une Exposition de Photographie“ in der Galerie L’Époque in Brüssel ausgestellt. 1929 beteiligte sie sich an der Ausstellung „Fotografie der Gegenwart“ am Museum Folkwang Essen sowie an der Internationalen Ausstellung „Film und Foto“ des Deutschen Werkbundes in Stuttgart.[76] Beide Expositionen waren richtungsweisend für die Etablierung der ‚Neuen Fotografie‘. In Stuttgart war Aenne Biermann mit 21 Aufnahmen vertreten. Vermutlich wurde sie in diesem

74 Olivier Lugon: Neue Sachlichkeit, neue Pädagogik. Zum Band Aenne Biermann. 60 Fotos. In: Aenne Biermann – Fotografin. Ausst.Kat. Pinakothek der Moderne in München, Museum Folkwang Essen, hg. von Simone Förster und Thomas Seeling. Zürich 2020, S. 151–157, hier S. 155.

75 Vgl. Christina Natlacen: Aenne Biermann: Genaue Blicke auf die Welt. In: Fotogeschichte, Jg. 41, Heft 159, 2021, S. 69–71, hier S. 71.

76 Zu den Fotoausstellungen vgl. Kapitel II.1 „Fotografische Expositionen“.

Zusammenhang in den Deutschen Werkbund aufgenommen. Auf Vermittlung von Thilo Schoder erhielt Biermann im selben Jahr eine Einzelausstellung an der Modernen Galerie des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte in Oldenburg. Walter Müller-Wulckow, damaliger Leiter des Museums, der zuvor bereits Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch und Karl Bloßfeldt exponierte, differenzierte in einem Beitrag für die Oldenburger Nachrichten die künstlerischen Arbeitsweisen der drei Protagonisten des ‚Neuen Sehens': Bloßfeldt sei auf der Suche nach den „Urformen der Kunst in dem Mikrokosmos der Pflanze", wohingegen Renger-Patzsch seine Aufnahmen „nach dem Brennpunkt eines Formzusammenhanges" forme.[77] Über Biermann schrieb er:

> „Aenne Biermann benutzt auch die Methoden der beiden anderen, aber ihre besondere Leistung liegt darin, wie sie die Verbindung plastisch voll modellierter Gegenstände im Raum herstellt. […] In den vorzüglichen Aufnahmen von Aenne Biermann sind durch kräftige Schatten plastisch gewordene Körper um ihren Sammelpunkt gelagert."[78]

Müller-Wulckows Wertschätzung für Biermanns Fotografien äußert sich auch darin, dass er acht der ausgestellten Aufnahmen für die Sammlung ankaufte.[79] Anschließend wurde die Ausstellung am Focke-Museum in Bremen gezeigt.

1930 waren Aufnahmen von Biermann in der internationalen Ausstellung „Das Lichtbild" des Münchner Bundes zu sehen. Im Begleitbuch zur Ausstellung wurde Biermann als „ausgezeichnete Künstlerin" charakterisiert und es wurde auf die Publikation von Franz Roh zu Biermann hingewiesen.[80] Im selben Jahr folgten weitere Einzelausstellungen im Kunstverein Jena sowie im Kunstverein Gera.

Aenne Biermann erkrankte Anfang der 1930er Jahre schwer. Trotz großer gesundheitlicher Einschränkungen arbeitete sie bis Ende 1932 unermüdlich an ihrem fotografischen Werk. Die letzte in diesem Jahr von ihr vergebene Archivnummer ist die 3472.[81] Aenne Biermann starb am 14. Januar 1933 mit nur 34 Jahren.

Nachlass und Würdigung

Wenige Tage nach Aenne Biermanns Tod ergriffen die Nationalsozialisten die Macht. Die jüdische Familie Biermann musste das Kaufhaus und die Villa aufgeben und Deutschland verlassen. Tochter Helga emigrierte um 1935 nach Palästina, ihr Bruder Gerd folgte 1939. Herbert Biermann war mehrere Wochen im Konzentrationslager Buchenwald interniert, konnte aber 1940 Deutschland verlassen. Ende 1939 verschickte

77 Walter Müller-Wulckow: Photographien von Aenne Biermann im Landesmuseum. In: Oldenburger Nachrichten, 1. Beilage, 19. 6. 1929. Zitiert nach Rainer Stamm: „eine neue Art des Sehens". Fotografien der Neuen Sachlichkeit im Landesmuseum Oldenburg. In: Oldenburger Jahrbuch 114, 2014, S. 169–182, hier S. 175 f.

78 Ebd.

79 Vgl. Stamm 2014, S. 176.

80 Kat. München 1930, S. 3.

81 Vgl. Förster 2020, S. 31.

er das fotografische Archiv von Aenne Biermann nach Palästina. Auf dem Weg wurde dieses jedoch in Triest konfisziert und gilt als verschollen. Negative, die nach der Emigration in Gera verblieben, sind vermutlich einem Bombenschaden zum Opfer gefallen.

Von den 3472 archivierten Negativen sind rund 400 als Negativ oder Positiv bekannt. Darunter sind einige Aufnahmen, die Herbert Biermann retten konnte, sowie Aufnahmen, die bereits zu Lebzeiten in öffentliche Sammlungen aufgenommen wurden. Negative wie Abzüge von Aenne Biermann befinden sich heute in zahlreichen nationalen und internationalen Sammlungen. Die größten Bestände befinden sich in der Stiftung Ann und Jürgen Wilde in der Pinakothek der Moderne in München[82], in der Fotografischen Sammlung des Museums Folkwang Essen und der Fotografischen Sammlung des Museums Ludwig Köln.

Die Würdigung Aenne Biermanns beginnt Ende der 1980er Jahre. 1987 richtete das Museum Folkwang Essen eine monografische Ausstellung aus, die im Anschluss noch in Hamburg, Goch, Gera, Odense und Edinburgh gezeigt wurde. Seit 1992 lobt die Stadt Gera alle zwei Jahre den Aenne-Biermann-Preis für deutsche Gegenwartsfotografie aus. Ebenfalls in Gera wurde der Fotografin zu ihrem 100. Geburtstag 1998 eine Retrospektive im Museum für Angewandte Kunst Gera gewidmet, ebenso zwei Dekaden später im Jahr 2018. Die Galerie Berinson in Berlin zeigte 2000 Arbeiten von Biermann. Anlässlich des Ankaufs von vier Arbeiten von Aenne Biermann zeigte das Museum Ludwig Köln im Fotoraum die Ausstellung „Name der Fotografin: Aenne Biermann" den gesamten Bestand von 24 Arbeiten, 11 Negativen und 17 kleinformatigen Archivabzügen.[83] Unter dem Titel „Vertrautheit mit den Dingen" wurden 2019 und 2020 in Kooperation zwischen der Pinakothek München und dem Museum Folkwang Essen die bisher umfassendste Ausstellung zu Aenne Biermann präsentiert. Der mit dem Deutschen Fotobuchpreis ausgezeichnete Begleitkatalog bietet mit sieben thematischen Bildessays einen Überblick über Leben und Werk der Lichtbildnerin.[84]

Bereits 1929 betonte Franz Roh die Relevanz der Amateurfotografie für die Entwicklung der ‚Neuen Fotografie' und konstatierte ein Erstarren der Fachfotograf:innen „in konventioneller manier"[85]. Das Verlassen dieser Bildkonventionen wurde von den Berufsfotograf:innen als fehlerhaft angesehen. In seinem mit „Fehler als System" überschriebenen Beitrag zur Innovationskraft der Amateurfotografie greift Bernd Stiegler

82 1968 erwarben Ann und Jürgen Wilde einen Teilnachlass des Kunstkritikers Franz Roh; darunter auch ein umfangreiches Konvolut mit Aufnahmen von Aenne Biermann. Der Biermann-Bestand wurde von Ann und Jürgen Wilde in den folgenden Jahren erweitert und so gingen 2010 insgesamt 73 Werke mit in die Stiftung Ann und Jürgen Wilde in Sammlung an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Vgl. ebd.

83 Vgl. https://www.museum-ludwig.de/de/ausstellungen/archiv/2018/aenne-biermann [9. 1. 2026].

84 Die Publikation wurde 2020 mit dem Deutschen Fotobuchpreis in der Kategorie Fotogeschichte ausgezeichnet.

85 Franz Roh: mechanismus und ausdruck. Wesen und wert der fotografie. In: Ders. / Jan Tschichold (Hg.): foto-auge. Stuttgart 1929, S. 3–7, hier S. 3.

Rohs Beurteilung auf.[86] Auch Stiegler hebt das kreative Potenzial von Amateurinnen und Amateuren hervor, die sich nicht zwanghaft an den normierten Darstellungskonventionen der Berufsfotografie und ihre „klaren ästhetischen und technischen Regeln“[87] halten müssen, sondern unbekümmert mit unterschiedlichen Perspektiven und Bildkompositionen sowie mit Unschärfe und Verfremdungseffekten experimentieren können.

Aenne Biermann konnte sich ihrem „Streben nach größerer Vertrautheit mit den Dingen und der Möglichkeit ihrer Darstellung“[88] mit der Kamera frei – ohne kommerziellen Zwang und festem Regelwerk – widmen und sich den Dingen experimentell annähern.

86 Bernd Stiegler: Fehler als System. In: Amateurfotografie. Vom Bauhaus zu Instagram. Ausst.Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, hg. von Esther Ruelfs und Tulga Beyerle. Heidelberg, Berlin 2019, S. 40–45.

87 Ebd., S. 41.

88 Biermann 1930, S. 81.

Abb. 99
Im Kopier-Atelier der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein Berlin (Ausschnitt), um 1924.
In: Weinberg 1924

3 Die Meisterinnen
Zwischen Beruf und Berufung

Mit dem Titel der Meisterin und des Meisters werden im Handwerk zum einen das fachliche Können der Titelträger:innen bezeugt und zum anderen wird die Befugnis zur Anleitung von Lehrlingen erteilt.[1] Auch in der Kunst findet der Meisterbegriff Verwendung – wie in der Tradition der Meisterklassen an Kunst- und Musikhochschulen.

Nach Definition des Grimmschen Wörterbuchs wird der Begriff zur Beschreibung besonderer Fertigkeiten gebraucht. Eine Meisterin ist demnach eine Person, „die hervorragendes in einer [K]unst oder einem [F]ache leistet“[2] und die ihr Können an Andere weitergibt.

Eine auffallend große Zahl von Fotografinnen erhielt ihre Ausbildung in von Frauen geführten Ateliers. Voraussetzung für die Ausbildung von Lehrlingen war der Meistertitel. Die Dresdener Fotografin Grete Back (1878–1965) bildete in ihrem 1909 gegründeten Atelier mehr als 50 Frauen im fotografischen Handwerk aus.[3] Auf junge Frauen wirkte der Beruf der Fotografin anziehend und Persönlichkeiten wie Frieda Riess, Else Neuländer oder Suse Byk, die in wohlhabenden Gesellschaftskreisen der Reichshauptstadt für ihre Arbeit geschätzt und anerkannt waren, dienten als schillernde Vorbilder. Marianne Breslauer berichtet in ihren Lebenserinnerungen von einem Besuch in der Galerie Flechtheim in Berlin, wo sie 1925 Aufnahmen der Fotografin Frieda Riess sah, die sie nachhaltig begeisterten und ihr die „entscheidende Anregung“ für ihre Berufswahl gaben.[4] Einige Fotografinnen, wie beispielsweise Emilie Vogelsang in Berlin, beschäftigten in ihren Studios ausschließlich Frauen.[5] Gründe hierfür können in einer bewussten Förderung weiblicher Berufstätigkeit liegen, wie sie von dem überregionalen Netzwerk des Clubs der ehemaligen Schülerinnen der Photographischen Lehranstalt am

1 Vgl. Kapitel II.2 zur Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein Berlin und ihren Beziehungen zur Handwerkskammer Berlin.

2 Meisterin. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. Bd. 12, Spalte 1969. Online-Version: https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#2 [17. 10. 2020].

3 Vgl. Helene Schreiber: Avantgarde mit Charme. In: Fotografinnen. Beispiele aus der Arbeit von Fotografinnen in Deutschland seit 1925. Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen. Essen 1970, unpag.

4 Feilchenfeldt Breslauer 2009, S. 56.

5 Urtheile über die photographische Ausstellung im k. k. Museum für Kunst und Industrie. In: Photographische Correspondenz, Bd. 17, 1875, S. 173–183, hier S. 175. Zitiert nach Matzer 2011, S. 179.

Lette-Verein Berlin praktiziert wurde, indem Stellen unter den Mitgliedern vermittelt und Qualifizierungsangebote geschaffen wurden.[6] Ein weiterer Grund liegt vermutlich in der sogenannten Geschlechterhierarchie; Anita Augspurg beschrieb die vielfache Ablehnung männlicher Angestellter gegenüber „einem weiblichen Chef“[7]. Sie empfahl ihren Berufsgenossinnen, den potenziellen Widersachern mit fachlicher Qualität und Autorität zu begegnen.[8] Unter den Lehrmeisterinnen gab es aber auch jene, die ihr Atelier als „profitables Privatinstitut zur fotografischen Ausbildung höherer Töchter“[9] betrieben, wie beispielsweise die Kölner Fotografin Elsbeth Gropp. Der Lehrvertrag setzte hier nicht nur die Zahlung eines Lehrgeldes an die Meisterin fest, sondern auch die Zusicherung, sich nach der Gesellenprüfung mehrere Jahre nicht mit einem eigenen Atelier in der Domstadt niederzulassen.[10] Auch die Berliner Fotografin Hanni Schwarz berichtet von dem „Unwesen der Meister“[11], sie weiß aber auch um positive Beispiele, „wo sich der Meister, bezw. die Meisterin hinstellt und den Schülern die verschiedenen Verfahren erklärt und vorzeigt, oder durch bezahlte Lehrkräfte vorzeigen lässt, und den Lernenden reichlich Zeit gewährt, die Sache gründlich zu üben“[12]. Für Schwarz ging von der Einrichtung der Fachschulen für Fotografie ein entscheidender Impuls für die Qualifizierung des Nachwuchses aus. Auch in den fotografischen Schulen und Fachschulen engagierten sich Fotografinnen und verschrieben sich der Lehre.

Die Lehrmeisterinnen

Wie der Meisterbegriff changiert die Fotografie zwischen Handwerk, Kunst und Wissenschaft, was sich auch in divergierenden Ausbildungswegen und -einrichtungen widerspiegelt. Neben der Lehre im Atelierbetrieb konnte die Fotografie an Fachschulen und Hochschulen erlernt werden. Wissensvermittlung war für Frauen um 1900 ein wichtiges Betätigungsfeld und auch in der Fotografie fanden sich Frauen als Lehrerinnen in der schulischen Ausbildung von Frauen wie von Männern. Jedoch unterschieden sich die Arbeitsbedingungen von denen ihrer Kollegen: Sie mussten in der Regel unverheiratet bleiben und verdienten meist weniger.

In Berlin kam Marie Kundt eine bedeutende Rolle zu in der Entwicklung der fotografischen Ausbildung und in der Etablierung neuer Berufsfelder für die Frau. Sie gehörte zu den ersten Schülerinnen der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins in Berlin. Bereits nach einem Jahr wurde sie zur ersten Assistentin der Lehranstalt ernannt,

6 Vgl. Kapitel II.2 zur Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein Berlin sowie Kapitel III.3 zu Marie Kundt.
7 Vgl. Augspurg 1889, S. 413.
8 Vgl. ebd.
9 Rolf Sachsse: Eine deutsche Fotografin. In: Ursula Peters (Hg.): Ruth Hallensleben. Frauenarbeit in der Industrie. Fotografien aus den Jahren 1938–1967. Berlin 1985, S. 74–79, hier S. 74.
10 Vgl. ebd.
11 Hanni Schwarz: Der Werdegang der Photographin. In: Photographische Chronik, Jg. 18, Heft 46, 14. 6. 1911, S. 276–278, hier S. 277.
12 Ebd.

der sie später in der Position der Direktorin vorstand. 1912 legte sie als erste Frau vor der Handwerkskammer zu Berlin die Meisterprüfung in der Fotografie mit Auszeichnung ab. Zu ihrem 25-jährigen Dienstjubiläum wurde sie im Fachblatt „Der Photograph" wie folgt gewürdigt: „Sie ist die erste Frau, die einer Meisterprüfungskommission in der Photographie angehört, und sie ist auch die erste Frau in Preußen, welcher die Leitung einer staatlich anerkannten und unterstützten Fachschule, die auch von männlichen Schülern besucht wird, übertragen worden ist."[13]

In München wirkte Hanna Seewald (1899–1992) über vier Jahrzehnte an der Bayerischen Staatslehranstalt für Photographie. 1925 holte sie Hans Spörl, der damalige Direktor der Schule, an die Münchner Fotoschule zurück, an der sie im Jahr zuvor erfolgreich ihre Ausbildung abgeschlossen hatte. Seewald war zunächst Assistentin. 1932 wurde sie zur Fachschullehrerin ernannt und 1948 wurde sie kommissarische Leiterin der Lehranstalt, deren Direktorin sie ab 1953 war. „Photographie war für mich zum Zweck und Sinn meines Lebens geworden"[14], resümierte Seewald, die für ihre Lehrtätigkeit mit dem Bundesverdienstkreuz 1. Klasse gewürdigt wurde.[15]

Am Bauhaus in Weimar arbeitete Lucia Moholy als Fotografin. Sie kam 1923 mit Laszlo Moholy-Nagy nach Weimar und war für ihn wie auch für das Bauhaus als „inoffizielle Mitarbeiterin"[16] tätig. Lucia Moholy professionalisierte ihre Fotokenntnisse im Sommer 1923 im Studio von Otto Eckner in Weimar, darüber hinaus studierte sie Fototechnik an der Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig.[17] Sie leitete das Fotolabor am Bauhaus, unterstützte Studierende, fotografierte die in den Werkstätten entwickelten Produkte und fertigte für Walter Gropius Architekturaufnahmen des neuen Bauhaus-Gebäudes in Dessau an. Doch ein „Wechsel von der Ehefrau zur Meisterin und Professorin war am Bauhaus undenkbar"[18], wie Anja Baumhoff in ihrer Untersuchung zur Frauengeschichte am Bauhaus aufzeigt, und als 1929 eine Fotoklasse am Bauhaus eingerichtet wurde, wird die Leitung nicht Lucia Moholy übertragen, sondern Walter Peterhans.[19]

---

13 O.V.: 25 Jahre Lehrtätigkeit in der Photographie. In: Der Photograph, Jg. 26, Heft 39, 1916, S. 153.

14 Hanna Seewald, zitiert nach Hinrichs 1989, S. 9.

15 Zu Hanna Seewald vgl. Dieter Hinrichs: Hanna Seewald. Photographin und Pädagogin. In: Hanna Seewald, hg. von der Bayerischen Staatslehranstalt für Photographie. München 1989, S. 7–14.

16 Baumhoff 1992, S. 36.

17 Zu Lucia Moholy vgl. Sachsse 1995.

18 Anja Baumhoff: Frauen und Foto am Bauhaus: ein modernes Medium im Spannungsfeld von Geschlecht, Kunst und Technik. In: Frauen-Kunst-Wissenschaft, Heft 14, Oktober 1992, S. 36–42, hier S. 40. Zu Frauen am Bauhaus vgl. auch: Anja Baumhoff: Zwischen Berufung und Beruf: Frauen am Bauhaus. In: Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen. Ausst.Kat. Berlinische Galerie. Ein Forschungs- und Ausstellungsprojekt der Berlinischen Galerie in Zusammenarbeit mit dem Verein der Berliner Künstlerinnen, hg. von der Berlinischen Galerie Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. Berlin 1992, S. 113–120.

19 Die ihr am Bauhaus verwehrte Position konnte Lucia Moholy zwischen 1930 und 1931 an der Itten Schule in Berlin als Fachlehrerin für Fotografie einnehmen. Vgl. Kapitel II.2 „Weitere Ausbildungsstätten der Fotografie".

Im Folgenden werden exemplarisch zwei Meisterinnen der Fotografie vorgestellt, die ihr Metier nicht nur meisterhaft beherrschten, sondern auch Generationen von Schüler:innen anleiteten, begleiteten, förderten und prägten: Die in Berlin wirkende und eng mit der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein verbundene Marie Kundt sowie Marta Hoepffner, die sich 1934 mit der „Werkstätte für künstlerische Fotoaufnahmen" in Frankfurt am Main selbstständig machte und 1939 die Meisterprüfung ablegte. 1949 gründete sie mit ihrer Schwester Madeleine Hoepffner die „Fotoprivatschule Marta Hoepffner" in Hofheim am Taunus, deren Sitz 1971 nach Kressbronn am Bodensee verlegt wurde.

Wissenschaftliche Fotografie: Marie Kundts Fingerspitzengefühl

> „Ich selbst habe nie eine solche Überraschung erlebt, als in dem Augenblick, da das Bild meiner Hand auf der Platte erschien. Es stellt die erste Aufnahme einer menschlichen Hand mit X-Strahlen dar, die in Berlin gemacht worden ist."[20]

Marie Kundt war eine der ersten Schülerinnen der Photographischen Lehranstalt des Berliner Lette-Vereins. Bereits nach einem Jahr wurde sie zur ersten Assistentin der Lehranstalt ernannt, der sie später in der Position der Direktorin vorstand. Sie war eine herausragende Netzwerkerin, Mitbegründerin mehrerer Berufe, die sich aus der Fotografie entwickelten, und Beraterin der Kaiserin in fotografischen Fragen. Ihre fotografischen Leistungen wurden mehrfach ausgezeichnet und sie erhielt aufgrund ihres karitativen und bildungspolitischen Engagements zahlreiche Ehrungen. 1912 legte sie als erste Frau vor der Handwerkskammer zu Berlin die Meisterprüfung in der Fotografie mit Auszeichnung ab.[21]

Als am 29. Januar 1896 im großen Saal der Kriegsakademie das erste Röntgenbild einer lebenden Hand in der Reichshauptstadt entstand, war Marie Kundt nicht nur Ausführende, sondern auch „Leidtragende"[22], denn keiner der anwesenden Herren hatte den Mut, seine Hand für das Experiment zur Verfügung zu stellen. In einem Artikel in der Fachzeitschrift „Die Technische Assistentin" berichtete Marie Kundt anschaulich über das Ereignis, zu dem Dankmar Schultz-Hencke, Direktor der Photographischen Lehranstalt des Berliner Lette-Vereins, und Eugen Goldstein, zu diesem Zeitpunkt Physiker an der Berliner Sternwarte, an einem Mittwochabend eingeladen hatten.[23] „Inner-

20 Marie Kundt: Wilhelm v. Röntgen. In: Die Technische Assistentin, Jg. 3, Heft 4, 1923, S. 21–24, hier S. 23.

21 40. Jahresbericht 1912, S. 14.

22 Kundt 1923, S. 23.

23 Der Artikel erschien 1923 zum Gedenken am Wilhelm Conrad Röntgen, der im Februar desselben Jahres verstorben ist. Im Februar 1933 wurde der Artikel anlässlich des 63. Geburtstages von Marie Kundt noch einmal abgedruckt.

Abb. 100 Marie Kundt mit Schülerinnen der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein Berlin, um 1911. © Archiv Lette-Verein

lich voller Zittern und Zagen“[24] machte sie sich ans Werk und legte ihre eigene Hand „auf die in schwarzes Papier eingehüllte photographische Platte“ [25]. Die halbstündige Exposition erschien der jungen Assistentin wie eine halbe Ewigkeit. Neben der großen Anspannung kam noch eine weitere Unannehmlichkeit hinzu, denn „von den Nägeln in der Tischplatte, auf der der Holzhalter mit der Röhre stand“, sprang Elektrizität in ihre Fingerspitzen über, was sie „recht empfindlich piekte“.[26]

Der berufliche Werdegang von Marie Kundt liest sich wie eine außerordentliche Erfolgsgeschichte und es verwundert, dass ihr Name heute nur einem kleinen Fachkreis bekannt ist. Sie, deren Leben so eng mit der Entwicklung der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins verknüpft ist, die einen entscheidenden Anteil an der Professionalisierung der medizinisch-technischen Assistentin sowie der technischen Assistentin für Metallographie hat, ist in der Rezeptionsgeschichte kaum berücksichtigt. In der gängigen Literatur zur Geschichte der Röntgenstrahlen findet man den Namen Marie Kundt nicht.[27] Auch die „erste Aufnahme einer menschlichen Hand mit X-Strahlen [...], die in Berlin gemacht worden ist“[28], ein Ereignis, dem „sämtliche Ministerien [...], die Kriegsakademie, die Gelehrtenwelt, die Größen der Industrie“[29] beiwohnten, findet keine Erwähnung. Das ist umso erstaunlicher, da die frühen Experimente mit Kathodenstrahlen des Physikers Eugen Goldstein, auf denen Röntgens Forschungen aufbauen, in allen umfassenden Abhandlungen aufgeführt sind, ebenso Goldsteins anatomische Aufnahmen mit den X-Strahlen, die im Februar 1896 den Mitgliedern der Medizinischen Gesellschaft in Berlin gezeigt wurden und die Bedeutung dieser neuen Technik für die medizinische Diagnostik demonstrierten.[30]

Selbst zwei Aufsätze mit den verheißungsvollen Titeln „Frauen in der Radiologie“ und „Erste Pionierinnen der Radiologie“, die 1997 und 1998 in der Fachzeitschrift „Röntgenpraxis“ erschienen, erwähnen weder das Berliner Ereignis vom 29. Januar 1896 noch Marie Kundts Anteil an der Genese des Berufes der sogenannten Röntgenassistentin.[31] Der Autor weiß um die Bedeutung des Berliner Lette-Vereins für diesen Berufsstand, doch kommt er zu der Feststellung, dass die „öffentliche Auseinandersetzung mit den neuen Strahlen [...] anfangs reine Männersache“[32] blieb. Diese „männliche Exklu-

24 Ebd., S. 22.
25 Ebd., S. 23.
26 Ebd.
27 Die Standardwerke zu Wilhelm Conrad Röntgen und zur Geschichte der Röntgenstrahlen erwähnen die Berliner Aufnahme von Marie Kundts Hand nicht. Vgl. hierzu Otto Glasser: Wilhelm Conrad Röntgen und die Geschichte der Röntgenstrahlen. 2. Aufl. Berlin, Göttingen, Heidelberg 1959; Hans Leicht: Wilhelm Conrad Röntgen. Biographie. München 1994.
28 Kundt 1923, S. 23.
29 Ebd., S. 22.
30 Zur Verwendung der Röntgenstrahlen in der Medizin beispielsweise: Glasser 1959, S. 206–234, hier S. 208 f.; Leicht 1994, S. 120–124.
31 Uwe Busch: Frauen in der Radiologie. In: Röntgenpraxis 50, 1997, S. 268–275. Uwe Busch: Pionierinnen der Radiologie. In: Röntgenpraxis 51, 1998, S. 57–61.
32 Busch 1997, S. 268.

sivität“[33] sieht er in den ungleichen Geschlechterverhältnissen begründet, aufgrund derer Frauen der Zugang zur Berufsausbildung und zum Studium weitgehend verwehrt blieb – eine Einschätzung, die sich mit der zeitgenössischen Literatur nicht vollständig deckt, sondern vielmehr ein Bild jener Zeit wiedergibt, das lange tradiert wurde.[34]

Bereits 1897 erhielt eine in der Röntgenfotografie ausgebildete Schülerin der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins am Eppendorfer Krankenhaus in Hamburg eine Anstellung. Die sich schnell ausbreitende Nutzung von Röntgenstrahlen sowohl in Krankenhäusern wie in wissenschaftlichen Instituten stellte „in bezug auf Zeitaufwand und photographisch-technisches Können“[35] Anforderungen an die Ärzteschaft und Forschende, „welche diese nicht erfüllen können“[36]. Der am Lette-Verein entstandene Beruf der Röntgenassistentin war der Initiationspunkt der sich bildenden Berufsgruppe der Technischen Assistentin, die, „unterstützt durch theoretische Kenntnisse, eine erlernte Handfertigkeit als Hilfsarbeit, Ergänzungsarbeit und Mitarbeit bei der Tätigkeit des Wissenschaftlers und des Künstlers“[37] ausübt.

An die Leitung der Photographischen Lehranstalt wurde das dringende „Bedürfnis nach ständigen photographisch-wissenschaftlichen Hilfskräften“[38] herangetragen, „die befähigt sind, den technischen Teil der laufenden Arbeit“[39] eines wissenschaftlichen Instituts eigenständig auszuführen. Die Lehranstalt nahm sich dieses Bedürfnisses an und begann, Schülerinnen in jenen Disziplinen auszubilden, die sie als „vollwertige technische Hilfsarbeiterinnen an wissenschaftlichen Instituten“[40] qualifizierten. Neben dem bereits erteilten Unterricht in „Anatomie, Elektrizitätslehre und Instrumentarienkenntnis“ wurde der „Unterricht in chemischen Untersuchungen, analytische[r] Chemie, Histologie, Mikroskopieren und Mikrophotographie“[41] in den Lehrplan aufgenommen. Die Lehrkräfte dieser Fachkurse waren ausgewiesene Experten, die an wissenschaftlichen Instituten tätig waren und die Schülerinnen mit den neuesten Praktiken vertraut machten.[42] Für die Ausbildung in der Röntgenfotografie war von Beginn an eine Ausbildungszeit von mindestens eineinhalb Jahren vorgesehen. Die Schülerinnen hatten durch das Abgangszeugnis der höheren Töchterschule ein sehr gutes naturwissenschaftliches

33 Busch 1997, S. 271.

34 Die Geschichte der Röntgenstrahlen ist mehrheitlich von Männern geschrieben worden und der Autor hat recht, dass die öffentliche Auseinandersetzung fast ausschließlich in Männerhand lag, doch wie in vielen anderen Bereichen, waren auch in der Wissenschaft Frauen aktiv. Marie Kundt erinnert an die „weiblichen Arbeitskräfte, denen man vereinzelt im Laboratorium der Mediziner“ begegnete, noch bevor eine geregelte Ausbildung von Frauen existierte. Es war die „Gattin, Tochter oder Schwester eines Universitätsprofessors oder eines Arztes, die [...] dem Wissenschaftler zur Hand gingen, [...] von den meist nur die Nächststehenden wußten und die auch weiter keine Schule machten“. Vgl. Kundt 1928, S. 2.

35 Statuten und Programme 1905, S. 26.

36 Ebd.

37 Kundt 1928, S. 1.

38 Cossmann 1916, S. 77.

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Zur Struktur der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein Berlin vgl. Kapitel II.2.

Verständnis vorzuweisen, da für das Berufsfeld „neben Beherrschung der photographischen Prozesse Kenntnis der wichtigsten chemischen und physikalischen Vorgänge[…]" verlangt wurde.[43] Die Nachfrage nach fotografisch-wissenschaftlich ausgebildeten Schülerinnen stieg kontinuierlich. 1902 wurde eine ehemalige Schülerin an der Königlichen Charité in Berlin „als Assistentin für wissenschaftliche und Röntgenphotographie angestellt".[44] Aber auch weit über Berlin hinaus fanden Absolventinnen Anstellung als „Assistentin des Professors an Universitätskliniken" oder als „photographische Assistentin" eines Oberarztes.[45]

Auch wenn die Geschichte der Röntgenstrahlen weitgehend eine Geschichte von Männern über Männer ist, so gab es zu jeder Zeit Frauen, die mitgewirkt haben. Die oben in Kürze ausgeführte Berufsentwicklung der medizinisch-technischen Assistentin verdeutlicht nicht nur, dass seit Entdeckung der X-Strahlen Frauen aktiv an den ersten Experimenten mitgewirkt haben, auch wenn sie in der Geschichtsschreibung nicht erwähnt werden, sondern auch, dass die Forschenden auf hoch qualifizierte Kräfte angewiesen waren, die wichtige Arbeit im Dienste der Medizin und Wissenschaft leisteten und welche sie in den Absolventinnen der Photographischen Lehranstalt des Berliner Lette-Vereins fanden.

Der Name Marie Kundt war erst jüngst wieder in Publikationen und in einer Berliner Ausstellung zu finden. Anlässlich des 150. Jubiläums des Lette-Vereins zeigte das Stadtmuseum Berlin unter dem programmatischen Titel „Berlin – Stadt der Frauen" Lebenswege von zwanzig Frauen, deren Biografien zutiefst mit der Stadt an der Spree verknüpft waren und die ihrerseits das kulturelle, politische und wissenschaftliche Leben der Stadt prägten.[46] Vor dem Hintergrund, dass noch heute die Geschichten von Frauen weitaus seltener erzählt und sichtbar dargestellt werden, machte es sich das kuratorische Team zur Aufgabe, einen wichtigen Teil der Stadtgeschichte in exemplarischen Lebenswegen zu präsentieren; unter den Protagonistinnen ist auch Marie Kundt.[47]

Es sind nur sehr wenige Dokumente von Marie Kundt erhalten, darunter kaum Materialien, die Einblick in ihr Privatleben gewähren. In Anbetracht ihres umtriebigen Lebens und ihrer Bedeutung für die Professionsgeschichte gleich mehrerer Berufe, die sich aus der Fotografie entwickelt haben, erstaunt die späte Wiederentdeckung und damit einhergehende Würdigung ihrer Person. Marie Kundt scheint fast vollkommen aufgegangen zu sein in ihrer Arbeit für die Photographische Lehranstalt, die Entwicklung fotografischer Berufe sowie die fortlaufende berufliche Weiterentwicklung und

43 Statuten und Programme 1905, S. 27.

44 30. Rechenschaftsbericht 1902/03, S. 11.

45 Statuten und Programme 1905, S. 27.

46 Die Ausstellung war vom 17. März bis zum 28. August 2016 im Stadtmuseum Berlin zu sehen. Zur Ausstellung erschien ein Katalog vgl. Berlin – Stadt der Frauen. Couragiert & feminin. Ausst.Kat. Stiftung Stadtmuseum Berlin. Berlin 2016.

47 Vgl. Sebastian Ruff: Marie Kundt (1870–1932). »Ich selbst habe nie eine solche Überraschung erlebt, als in dem Augenblick, da das Bild meiner Hand auf der Platte erschien«. In: Berlin – Stadt der Frauen. Couragiert & feminin, Ausst.Kat. Stiftung Stadtmuseum Berlin. Berlin 2016, S. 67–74. Weiterführende Literaturangaben zur Geschichte der Medizinisch-Technischen Assistentin vgl. Dünkel 2016.

die Förderung der Schülerinnen. Eine Annäherung an die Person Marie Kundt ist nur über ihre Schriften möglich, ergänzt durch die Jahresberichte und Jubiläumsschriften der Photographischen Lehranstalt sowie Artikel über ihr Leben und Schaffen. Im Folgenden wird der biografische Hintergrund von Marie Kundt beschrieben und es werden Etappen ihrer beruflichen Laufbahn nachgezeichnet. Des Weiteren werden das Ereignis vom 29. Januar 1886, die erste mit X-Strahlen in Berlin gemachte Aufnahme der Hand eines lebenden Menschen, sowie die Gründung des Klubs der ehemaligen Schülerinnen dargestellt, die exemplarisch für Marie Kundts Courage, Fingerspitzengefühl und Weitsicht stehen.

Leben und Werk

Marie Julia Berta Emma Kundt wurde am 2. Februar 1870 in Neustrelitz geboren, der damaligen Haupt- und Residenzstadt des Großherzogtums Mecklenburg-Strelitz. Sie war das zweite von insgesamt vier Kindern von Helene Marie Elisabeth Kundt und des königlich-preußischen Offiziers Hans Carl Heinrich Kundt.[48] Sie wuchs in einer konservativ-militärischen Familie auf, in der „Pflichterfüllung und Treue gegen sich und andere selbstverständlich war“[49]. Ihr wurden Tugenden wie Fleiß, Mildtätigkeit und Klugheit mit auf den Weg gegeben. Die beiden Brüder, Jasper und Hans, taten es ihrem Vater gleich und wählten eine militärische Laufbahn. Ihre jüngere Schwester Helene wurde Diakonin. Marie Kundt absolvierte eine Ausbildung zur Zeichen- und Handarbeitslehrerin, die sie an der Königlichen Kunstgewerbeschule zu Berlin abschloss.[50] Ihr Onkel August Kundt hatte seit 1888 den Lehrstuhl für Physik an der Berliner Universität inne. Es ist anzunehmen, dass er, der renommierte Experimentalphysiker, erste Anlaufstelle Marie Kundts in Berlin war.[51] August Kundt (1839–1894) war 1868 als junger Wissenschaftler an das Polytechnikum nach Zürich berufen worden. Hier traf er auf Wilhelm Conrad Röntgen, der nach erfolgreichen Abschlüssen in Mathematik und Technologie auf der Suche nach einer beruflichen Perspektive war. Röntgen berichtete später, dass Professor Kundt derjenige war, der ihm den Weg in die Physik wies.[52] Als Assistent folgte er Kundt nach Würzburg und Salzburg. In der langjährigen Zusammenarbeit entstand eine tiefe Freundschaft zu seinem Lehrer und Förderer.[53] August Kundt hatte einen exzellenten Ruf als Wissenschaftler und Lehrer. Er schätzte die Arbeit im Laboratorium sehr und forschte vorrangig auf den Gebieten der Optik und Akustik. Als

48 Zur Biografie von Marie Kundt vgl. Ruff 2016, S. 67.

49 O. V.: Marie Kundt. Ihr Wesen und Werk. In: Nachrichtenblatt des Bundes Deutscher Frauenvereine, Jg. 12, Heft 5, Mai 1932, S. 29.

50 D.: 25 Jahre Lehrtätigkeit in der Photographie. In: Der Photograph, Jg. 26, Nr. 39, 1916, S. 153. An dieser Stelle widersprechen sich die Quellen: Im 19. Rechenschaftsbericht heißt es, die „frühere Schülerin der Zeichenschule“ (vgl. 19. Rechenschaftsbericht 1891/1892, S. 3). In dem Aufsatz von Sebastian Ruff heißt es, dass sie die Ausbildung in Neustrelitz absolvierte. Vgl. Ruff 2016, S. 67.

51 Vgl. Ruff 2016, S. 67.

52 In einem Brief an Margret Boveri vom 12. Juli 1919 erinnert sich Röntgen an die wegweisende Begegnung mit August Kundt. Aufgeführt bei Leicht 1994, S. 42–44.

53 Vgl. ebd., S. 45–50.

Mentor, der neben Eigenständigkeit und Genauigkeit auch Eigenschaften wie Neugier, Experimentierfreudigkeit und Mut schätzte, war er mit Sicherheit ein großer Befürworter, wenn nicht gar Ideengeber, von Marie Kundts Vorhaben, ihre Ausbildung an der neugegründeten Photographischen Lehranstalt fortzusetzen.

Mit zwanzig Jahren begann Marie Kundt im Oktober 1890 als eine der ersten Schülerinnen an der Photographischen Lehranstalt des Berliner Lette-Vereins. Bereits ein Jahr später, im Oktober 1891, wurde sie zur ersten Assistentin der Lehranstalt berufen und übernahm die verantwortungsvolle Position an der Seite des Direktors Schultz-Hencke, die zuvor der Chemiker Karl Merz innehatte.[54] Auch wenn es äußerlich „als ein Wagnis erschien, eine junge Dame, welche sich erst ein Jahr mit der Photographie beschäftigte, in eine solche Stellung zu berufen", war Direktor Schultz-Hencke nicht nur von Marie Kundts Eignung fest überzeugt, sondern handelte zugleich „getreu dem Prinzipe [sic] des Lette-Vereins, dort, wo eine Frau die bisher von einem Mann innegehabte Stellung auszufüllen vermag, eine solche einzusetzen"[55]. Marie Kundt arbeitete mit an der Fachliteratur, sie pflegte Kontakte zur Industrie und Wissenschaft und wurde zur „Seele der Schule"[56]. 1895 gründete sie den Klub der ehemaligen Schülerinnen der Photographischen Lehranstalt. Die zunächst als informelles Zusammenkommen von Absolventinnen der Lehranstalt geplanten Klubtreffen entwickelten sich bald zu einer wichtigen Institution des Netzwerkens, der Fortbildung und des Zusammen-Schlusses. Zur Feier des 10-jährigen Jubiläums der Lehranstalt im Jahr 1900 blickte Direktor Schultz-Hencke mit Stolz auf das Wachstum und die Erfolge der Photographischen Lehranstalt und dankte seiner ersten Assistentin, die als „treueste und erfolgreichste Mitarbeiterin"[57] an der Entwicklung der Lehranstalt großen Anteil hatte.

Um ihre theoretischen Kenntnisse zu vertiefen, besuchte Kundt zusätzlich vier Semester lang Veranstaltungen am Physikalischen Institut der Universität Berlin.[58] Ein Ort, an dem man zu diesem Zeitpunkt eher selten, wenn überhaupt, einer Frau begegnete, doch die Position, die Marie Kundt an der Photographischen Lehranstalt innehatte, sowie ihre persönliche Verbindung zum Lehrstuhlinhaber ermöglichten ihr die Teilnahme an Vorlesungen und Kolloquien. Hier, am Physikalischen Institut, erfuhr sie von Röntgens Entdeckung und bekam das sonderbare Handbild zu sehen, welches „das kräftige Schattenbild des Handskelettes, umgeben von einem schwach getonten Umriß der Weichteile"[59] zeigte.[60] Sie erhielt das „Wunderbild"[61] für einen Tag, zeigte

54 Vgl. Kapitel II.2 zur Organisation der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein Berlin.
55 Schultz-Hencke 1901, S. 14.
56 Vgl. o. V. 1932a, S. 29.
57 Schultz-Hencke 1901, S. 14.
58 O. V. 1932, S. 29.
59 Kundt 1923, S. 21.
60 In ihrer Erinnerung an Röntgen datiert Marie Kundt dieses Ereignis in den Monat November des Jahres 1885. Die Veröffentlichung der Entdeckung und Verschickung der Bilder geschah aber erst im Januar 1886. Vgl. Kundt 1923, S. 21.
61 Ebd.

es Dankmar Schultz-Hencke und erzählte ihm von den aufgeregten Berichten der jungen Physiker über Röntgens Entdeckung der sogenannten X-Strahlen. In seinem Forschungseifer gepackt, machte sich dieser daran, Röntgens Experimente nachzuahmen. Unterstützung erhielt er von dem Physiker Eugen Goldstein, dessen Forschungen in direktem Zusammenhang mit Röntgens Entdeckung standen.[62] Goldstein unterwies Marie Kundt „in der Handhabung der Luftpumpe und war ein strenger Kritiker"[63] bei der Vorführung evakuierter Röhren, wie sich die junge Assistentin rückblickend erinnerte. Die mithilfe der Luftpumpe evakuierten Glasröhren waren Grundvoraussetzung für die Strahlenforschung.[64]

Zugespitzt formuliert ist es der Weitsicht und dem Mut von Dankmar Schultz-Hencke und Marie Kundt zuzuschreiben, dass sich aus der neuen bildgebenden Technik bald ein Beruf entwickelte, der zahlreichen Frauen die Möglichkeiten qualifizierter Erwerbstätigkeit bot. Die Röntgentechnik war aber nicht das einzige bildgebende Verfahren, dessen Bedeutung an der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins schnell erkannt und in den Lehrplan integriert wurde. 1905 erhielt die Photographische Lehranstalt eine Abteilung für Mikrofotografie. Marie Kundt hatte ebenfalls die Bedeutung der Mikrofotografie erkannt und ließ sich im Carl Zeiss Werk in Jena darin ausbilden.[65] Das Untersuchungsverfahren diente gleichermaßen medizinischen wie technischen Zwecken.[66] Aus der mikroskopischen Untersuchung von Metallen entwickelte sich am Lette-Verein bald der Beruf der Metallographin.

„Sie lehrte uns Kritik am eigenen Werk und Freude an der Arbeit."[67]

Das kontinuierliche Wachstum der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins und die ständige Erweiterung des Lehrangebots um neue fotografische Verfahren bedingten strukturelle und organisatorische Veränderungen. Ab 1905 teilte sich die Lehranstalt in drei Abteilungen auf: I. Abteilung für allgemeine und wissenschaftliche Photographie; II. Abteilung für Reproduktionsretusche; III. Abteilung für photomechanische Verfahren.[68] Marie Kundt oblag die Leitung der Abteilung für allgemeine und wissenschaftliche Photographie. Neben Direktor Schultz-Hencke erteilte sie den Unterricht in „photographische[n] Übungen" und lehrte Buchführung.[69] Im Jahr 1908 wurde Marie Kundt zur Stellvertreterin des Direktors ernannt.[70] Sie wirkte aktiv an der Weiterentwicklung der Photographischen Lehranstalt mit und zeigte sich für viele Aufgaben der Öffentlichkeitsarbeit

62 Vgl. Kundt 1923, S. 22.
63 Ebd.
64 Vgl. Leicht 1994, S. 65.
65 O.V. 1932a, S. 29.
66 33. Rechenschaftsbericht 1905/1906, S. 16.
67 O.V. 1932a, S. 29.
68 33. Rechenschaftsbericht 1905/06, S. 16.
69 Statuten und Programme 1907, S. 30 f.
70 In der Sekundärliteratur wird ihre Ernennung zur Stellvertreterin des Direktors auf das Jahr 1910 datiert. Im Rechenschaftsbericht des Jahres 1908 wird sie bereits als „stellvertretende Direktorin" aufgeführt. Vgl. 36. Rechenschaftsbericht 1908/09, S. 8 f.

verantwortlich. Sie organisierte Ausstellungen, verfasste Artikel, pflegte den Kontakt zum fotografischen Verbandswesen und zur Handwerkskammer und erprobte stets neue Möglichkeiten der Fotografie. Unter ihrer Leitung wurden im Jahr 1910 in verschiedenen Museen Deutschlands „Aufnahmen hervorragender Gemälde" gemacht, „um festzustellen, inwieweit die moderne Farbphotographie geeignet sei, derartige Kunstwerke zu späterem Studium und zum Vergleich in Naturtreue bildlich festzuhalten".[71]

Wie bereits in Kapitel II.2 dargestellt, bestand zwischen dem Lette-Verein und dem Hause Hohenzollern eine gute Verbindung, die weit über ein rein formales Protektorat der Kaiserin hinausging. Marie Kundt und die Fotografie spielten dabei eine besondere Rolle. Bei einem Besuch der Kaiserin am 26. Juni 1908 schenkte diese der Photographischen Lehranstalt besondere Aufmerksamkeit und sprach ihre Anerkennung für die vorgelegten photographischen Arbeiten aus. Zum Abschied wurde der Kaiserin ihr Porträt überreicht. In einem Telegramm brachte die Kaiserin ihren Dank zum Ausdruck und ließ Marie Kundt nach Potsdam rufen, um „gemeinsam mit Ihrer Majestät im Park des neuen Palais Aufnahmen zu machen"[72]. Auch im darauffolgenden Jahr wurde Marie Kundt zweimal zu Ihrer Majestät der Kaiserin nach Potsdam berufen, um ihr „bei photographischen Arbeiten [...] Hilfe zu leisten"[73]. Doch nicht nur die Kaiserin wusste um die ausgezeichnete Qualität von Marie Kundts fotografischen Arbeiten, auch den Kaiser hatte sie überzeugt und so bestellte er zum Geburtstag der Kaiserin „eine farbige Photographie des neueröffneten Rosengartens im Tiergarten"[74]. Aufgrund dieser Verdienste und Leistungen wurde Marie Kundt das silberne Verdienstkreuz für Frauen verliehen. Ebenfalls 1909 übersandte die Kaiserin der Direktion der Photographischen Lehranstalt Aufnahmen zur Entwicklung, die sie während des gemeinsamen Aufenthalts mit dem Kaiser in Korfu gemacht hatte.[75] Das Fachblatt „Der Photograph" berichtete zudem, dass die Kaiserin erneut die persönliche Hilfe der stellvertretenden Direktorin der Anstalt erbat für Aufnahmen „in der Umgebung des Neuen Palais". Insgesamt 22 Aufnahmen wurden noch am selben Tag entwickelt und am darauffolgenden Tag auf „ausdrücklichen Wunsch der Kaiserin" von Marie Kundt persönlich übergeben. Als Dank ließ die Kaiserin Marie Kundt eine „Bro[s]che mit ihrem Namenszug überreichen"[76].

> „Berufen zur Führerin, erfaßte sie mit der ihr eigenen Intensität die Fähigkeiten jedes Menschen und stellte ihn an die rechte Stelle. Aller Weichheit fern, verlangte sie das Äußerste und konnte große Strenge zeigen, aber hinter dieser Strenge glühte die Liebe eines wahrhaft mütterlichen Herzens."[77]

---

71 38. Rechenschaftsbericht 1910, S. 16.
72 Zum Besuch der Kaiserin vgl. 36. Rechenschaftsbericht 1909, S. 8–9, hier S. 9.
73 37. Rechenschaftsbericht 1910, S. 7.
74 Ebd.
75 O.V.: Direktion der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins. In: Der Photograph, Jg. 19, Nr. 49, 1909, S. 195.
76 Ebd.
77 O.V. 1932a, S. 30.

Die Jahre 1912 und 1913 markieren bedeutende Karriereschritte der Anfang-Vierzigjährigen, die zu diesem Zeitpunkt bereits über die Hälfte ihres Lebens an der Photographischen Lehranstalt verbracht hatte. 1912 kuratierte sie eigenständig die Abteilung für Fotografie in der vom Deutschen Lyceum-Club initiierten Berliner Ausstellung „Die Frau in Haus und Beruf".[78] Neben der Präsentation der verschiedenen fotografischen Fachausbildungen der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins und ihren herausragenden Bilderzeugnissen stellte sie Aufnahmen zeitgenössischer Fotografinnen aus ganz Deutschland aus. Im Herbst desselben Jahres legte sie als erste Frau die Meisterprüfung vor der Handwerkskammer Berlin ab und bestand diese mit Auszeichnung. Kurze Zeit darauf wurde sie „als erste Frau in die Meisterprüfungskommission des Photographengewerbe[s] berufen"[79]. Mit dem plötzlichen Tod von Direktor Dankmar Schultz-Hencke im April 1913 verlor die Lehranstalt nicht nur ihren langjährigen Leiter, sondern auch den einstigen Gründer, unter dessen Obhut und Einsatz die Lehranstalt von einem kleinen Institut zu einer bedeutenden Fachinstitution gewachsen war. Marie Kundt wurde zu seiner Nachfolgerin bestimmt. Damit war sie „die erste Frau, die einer Meisterprüfungskommission in der Photographie angehört[e], und [...] auch die erste Frau in Preußen, welcher die Leitung einer staatlichen anerkannten und unterstützten Fachschule, die auch von männlichen Schülern besucht wird, übertragen worden ist."[80] Neben dem institutionellen Aufstieg am Lette-Verein und der Auszeichnung durch die Berufung der Handwerkskammer übernahm Marie Kundt auch führende Tätigkeiten des Verbandswesens, wie etwa die Geschäftsstellenverwaltung und Schriftführung der Deutschen Gesellschaft zur Förderung der Photographie.[81]

Mit dem Kriegsausbruch im darauffolgenden Jahr musste Direktorin Kundt die Photographische Lehranstalt durch ungewisse Zeiten führen. Sie reagierte schnell auf die politische Situation und bereits am 22. Januar 1914 richtete Marie Kundt in ihrer Funktion als Direktorin der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins sowie als erste Vorsitzende des Klubs ehemaliger Schülerinnen der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins folgendes Ersuchen an die Medizinal-Abteilung des Königlichen Kriegsministeriums zu Berlin: Inwieweit ist es gewünscht, „aus dem Kreise unserer Röntgenassistentinnen eine Anzahl gewissenhafter Kräfte für einen Kriegsfall in Bereitschaft zu stellen"[82] und wie kann die Organisation dieser Hilfskräfte im Kriegsfall zweckdienlich ablaufen. Die Bereitschaft, für das Rote Kreuz in den Kriegsdienst zu treten, wurde bereits im Winter 1912 von den Mitgliedern des Klubs der ehemaligen Schülerinnen diskutiert und weitgehend begrüßt.[83] Diese patriotische Haltung der Absolventinnen wie auch der Vorsitzenden lässt sich mit der guten Verbindung des Lette-Vereins zu

78 Zur Ausstellungsstätigkeit der Photographischen Lehranstalt des Berliner Lette-Vereins vgl. Kapitel II.1.
79 O.V. 1932a, S. 29.
80 D. 1916, S. 153.
81 41. Jahresbericht 1913, S. 14.
82 Das Anschreiben an den damaligen Generalstabsarzt der Armee, Professor Schjeerning, ist vollständig wiedergegeben in: Kundt 1928, S. 10–12, hier S. 10.
83 Kundt 1928, S. 10.

dem Hause Hohenzollern erklären. Zudem stand Marie Kundt in der Tradition ihres preußisch-militärischen Elternhauses.

In Absprache mit General Rothe des Zentralkomitees der Deutschen Vereine vom Roten Kreuz organisierte Marie Kundt im Juni 1914 eine Umfrage unter den ehemaligen Schülerinnen, die ergab, dass „sich im ganzen 122 Mitglieder für den Kriegsfall zur Verfügung“[84] stellten. Mit dem 42. Jahresbericht über das Jahr 1914 wird der jährliche Rückblick des Lette-Vereins um die Rubrik „Kriegsarbeit“ erweitert und fortan über die Kriegshilfe der einzelnen Lehranstalten berichtet.[85] Die Photographische Lehranstalt stellte mit Kriegsbeginn dem „Zentralkomitee der Deutschen Vereine vom Roten Kreuz [...] 87 Röntgenassistentinnen für die Arbeit im Etappengebiet zur Verfügung“[86]. Als Vorsitzende des Klubs ehemaliger Schülerinnen oblag Marie Kundt „die Organisation der Röntgenassistentinnen für das Etappengebiet“[87]. Ferner ließ Direktorin Kundt einen „Fertigmachungskursus für alle Schülerinnen“ des zweiten Ausbildungsjahres einrichten, die „sich an dieser Kriegsarbeit in den Etappen oder im Heimatgebiet beteiligen wollten“.[88] Ab Oktober 1914 wurden im Röntgenlaboratorium der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins die Röntgenaufnahmen für insgesamt sechs Lazarette angefertigt. Auch die Sammelstelle in Alt-Moabit ließ sämtliche Röntgenaufnahmen von Schülerinnen der Lehranstalt ausführen.[89] Die Photographische Lehranstalt stellte sämtliche Kräfte in den Dienst des Krieges. Neben der schnellen Einführung von Kursen zur Fertigmachung und Nacherlernung der Röntgentechnik, um eine „Ersatztruppe“ an Röntgenassistentinnen zu schaffen, stellte sie auf direktes Ersuchen des Kriegsministeriums „bakteriologisch ausgebildete“ Laboratoriumsassistentinnen zur Verfügung und richtete zusätzliche Kurse in Bakteriologie ein.[90] Mit Kriegsbeginn wurden langjährige Lehrkräfte sowie Schüler in den militärischen Dienst einberufen. Der Prüfungsanstalt und Werft der Fliegertruppen wurden „für photographische Versuche im Interesse der Kriegsarbeit“ mehrere Räume der Lehranstalt „zur Verfügung gestellt“.[91] In den Jahresberichten der Kriegsjahre wurde um gefallene Schülerinnen und Schüler getrauert. Unter dem Krieg hatte die Abteilung für Männer „besonders zu leiden“[92]. Die Leitung der Lehranstalt konstatierte 1915 einen Rückgang von Schülern der Männerabteilung, wohingegen die Abteilung für Frauen mit 248 Schülerinnen[93] überfüllt war und aus Platzmangel nicht alle Interessentinnen aufnehmen konnte. Der Bitte, die freien Plätze der Männerabteilung vorübergehend mit Schülerinnen zu besetzen, wurde vom

84 Ebd., S. 13.
85 42. Jahresbericht 1914, S. 7–10.
86 Ebd., S. 8.
87 Ebd., S. 20.
88 Ebd., S. 8.
89 42. Jahresbericht 1914, S. 20.
90 43. Jahresbericht 1915, S. 16–17.
91 44. Jahresbericht 1916, S. 20.
92 43. Jahresbericht 1915, S. 15.
93 Im Wintersemester 1915/16 besuchten 248 Schülerinnen die Lehranstalt. Die Männerabteilung wurde im selben Semester von 23 Schülern besucht. Vgl. 43. Jahresbericht 1915, S. 15.

Ministerium für Handel und Gewerbe entsprochen.[94] Ebenfalls mit Einverständnis des Ministeriums richtete die Photographische Lehranstalt Plätze für Kriegsgeschädigte ein und nahm im selben Jahr zwei von ihnen auf.[95]

Das 25-jährige Jubiläum der Photographischen Lehranstalt im Oktober 1915 wurde aufgrund des Krieges nicht mit großen Feierlichkeiten begangen. Dennoch erhielt die Leitung der Lehranstalt zahlreiche Glückwünsche und großzügige Stiftungen. Im darauf folgenden Jahr wurde Marie Kundt anlässlich ihres 25-jährigen Dienstjubiläums durch den Großherzog von Mecklenburg-Strelitz das Kreuz für Verdienste im Kriege verliehen.[96] Im selben Jahr wurde Marie Kundt zudem mit der Roten-Kreuz-Medaille ausgezeichnet.[97] Auch in den folgenden Jahren wurde die Kriegsarbeit der Photographischen Lehranstalt mehrfach von offizieller Seite anerkannt: 1917 erhielt Carola Lohde[98], die in diesem Jahr zur stellvertretenden Direktorin ernannt wurde, die Rote-Kreuz-Medaille.[99] Direktorin Marie Kundt wurde ein Jahr später das Verdienstkreuz für Kriegshilfe und die Rote-Kreuz-Medaille zweiter Klasse verliehen.[100]

Das Ende des Kaiserreiches und der Wegfall des kaiserlichen Protektorats zwangen den Lette-Verein zur Neupositionierung. Die während der Kriegsjahre ausgebauten Verbindungen zum Zentralkomitee der Deutschen Vereine des Roten Kreuzes und zum Kriegsministerium blieben auch nach Kriegsende bestehen und die Photographische Lehranstalt verschrieb sich der „Fürsorgetätigkeit“[101]. Direktorin Kundt ließ beispielsweise Kurse für Kriegsgeschädigte einrichten und während der Berliner Grippeepidemie im Herbst 1918 wurden in den Laboratorien der Lehranstalt bakteriologische Untersuchungsarbeiten durchgeführt. Als Direktorin wurde Kundt zu dieser Zeit zusätzlich mit der kommissarischen Leitung der Fachschule für Photographen betraut.[102] Nach dem Krieg ging es auch darum, den neu geschaffenen Beruf der Technischen Assistentin staatlich zu reglementieren und einen Gesamtberufsverband zu gründen. 1919 schlossen sich die bestehenden Organisationen zum Bund der Technischen Assistentinnen an wissenschaftlichen und industriellen Instituten (Botawi) zusammen, der bereits bei seiner Gründung 3000 Mitglieder zählte.[103] Unter dem Vorsitz von Marie Kundt gewann der Bund zunehmend an Bedeutung. 1921 wurden einheitliche Prüfungsvorschriften für die Technische Assistentin erlassen und ab diesem Jahr wurde die Verbandszeitschrift der Technischen Assistentin herausgegeben. Im Jahr 1928 hatte sich die Zahl der

94 43. Jahresbericht 1915, S. 15.
95 Ebd., S. 16.
96 44. Jahresbericht 1916, S. 5.
97 Ebd.
98 Sebastian Ruff bezeichnet Carola Lohde als langjährige Kollegin und Lebensgefährtin von Marie Kundt. Vgl. Ruff 2016, S. 72. Inwiefern Marie Kundt und Carola Lohde auch privat verbunden waren, lässt sich nicht eindeutig aus den gesichteten Quellen herauslesen.
99 45. Jahresbericht 1917/18, S. 27.
100 46. Jahresbericht 1918/19, S. 26.
101 Ebd.
102 Ebd., S. 25.
103 Kundt 1928, S. 18.

Technischen Assistentinnen in Deutschland bereits mehr als verdoppelt und lag bei etwa 8000.[104] Mit der Überführung des Bundes in den Reichsverband der Technischen Assistentin (Reveta) im Jahr 1929 gab Marie Kundt den Vorsitz in andere Hände.

Die Inflation des Jahres 1923 stellte auch die Photographische Lehranstalt vor finanzielle Schwierigkeiten. Marie Kundt reagierte mit der vorübergehenden Verschlankung des Lehrbetriebs und der Aussetzung der Meisterkurse. Mit der Stabilisierung der wirtschaftlichen Situation erholte sich auch der Lette-Verein und die Photographische Lehranstalt konnte in den folgenden Jahren das Ausbildungsspektrum der Technischen Assistentin um die Bereiche Chemie, Botanik und Veterinärmedizin erweitern.[105]

Marie Kundt starb am 2. April 1932 in Berlin. In dem vom Vorstand der Photographischen Lehranstalt herausgegebenen Nachruf wird der „schöpferischen Kraft, dem reinen und starken Wollen und der großen Herzensgüte" der verstorbenen Direktorin gedacht, die die Entwicklung der Lehranstalt mehr als vier Jahrzehnte begleitet und gelenkt hat.[106] Ehemalige Schülerinnen und Schüler, Kolleginnen und Kollegen sowie zahlreiche Personen fotografischer Fachkreise trauerten um ihre Lehrerin, Kollegin und Freundin, deren „ganzes Leben [...] auf die Förderung beruflich-photographischer Interessen in der gewissenhaften Ausbildung des Nachwuchses [...] eingestellt"[107] war.

„Es stellt die erste Aufnahme einer menschlichen Hand mit X-Strahlen dar, die in Berlin gemacht worden ist."[108]

„Ich habe etwas Interessantes entdeckt, aber ich weiß noch nicht, ob meine Beobachtungen korrekt sind."[109] Diese vorsichtige Ankündigung machte der Physiker Wilhelm Conrad Röntgen (1845–1923) gegenüber seinem Freund, dem Zoologen Theodor Boveri, nachdem er am 8. November 1895 bei Versuchen mit Kathodenstahlen in einer luftleeren Röhre etwas Neues beobachtet hatte. Er hatte Strahlen wahrgenommen, die bis zu diesem Zeitpunkt nicht bekannt waren. Unermüdlich experimentierte er weiter, prüfte die Existenz dieser Strahlen und begann, ihre Eigenschaften zu untersuchen. Am 22. Dezember 1895 weihte er seine Frau Bertha Röntgen ein und erstellte mit ihrer Hilfe das berühmte erste Röntgenbild einer lebenden Hand[110] (Abb. 104). Wenige Tage später, am 28. Dezember 1895, reichte er die „Vorläufige Mitteilung – Eine neue Art von Strahlen" am Würzburger Institut ein, die sogleich im Sitzungsbericht der Physikalisch-Medizinischen Gesellschaft abgedruckt wurde.[111] Röntgen selbst schickte die

104 Ebd., S. 1.
105 Vgl. Obschernitzki 1987, S. 164–166.
106 O.V.: Direktorin Marie Kundt. In: Der Photograph, Jg. 42, Heft 28, 1932, S. 110–111, hier S. 111.
107 Ebd.
108 Marie Kundt: Wilhelm v. Röntgen. 1923, S. 23.
109 Zitiert nach Glasser 1959, S. 4. Ohne Nennung der genauen Quellen.
110 Im Deutschen Röntgen-Museum in Remscheid befinden sich Negativglasplatten mit Aufnahmen von Röntgens eigener Hand. Es ist anzunehmen, dass diese seine ersten Versuche darstellen und vor der Aufnahme von Bertha Röntgens Hand entstanden sind. Eine genaue Datierung ist nicht rekonstruierbar.
111 Wilhelm Conrad Röntgen: Über eine neue Art der Strahlen. (Vorläufige Mitteilung). In: Sitzungsbericht der physikalisch-medizinischen Gesellschaft Würzburg, Bd. 137, Würzburg 1896, S. 132–141.

Veröffentlichung gemeinsam mit Abzügen des mit X-Strahlen erzeugten Handbildes an Kollegen, so auch an die Berliner Professoren Emil Warburg und Otto Lummer. Einer dieser Abzüge ist das „Wunderbild“[112], das Marie Kundt im Physikalischen Institut vorgelegt bekam und Direktor Schultz-Hencke präsentierte. Die Nachricht über die Entdeckung von X-Strahlen, die Verborgenes sichtbar machen, verbreitete sich schnell. Nicht nur in den Fachperiodika wurde über die Entdeckung berichtet, auch die Tagespresse und illustrierte Familienblätter veröffentlichten Artikel und druckten das Handbild zur Veranschaulichung ab. Selbst Kaiser Wilhelm II. entging die Nachricht nicht und er lud Professor Röntgen ein, seine Entdeckung im Berliner Schloss vorzustellen.[113] Der Vortrag fand am 13. Januar 1896 statt und war einer der wenigen, die Röntgen wahrnahm. Er berichtete dem aristokratischen Auditorium in aller Ausführlichkeit von der ursprünglichen Versuchsanordnung, der ungewöhnlichen Beobachtung, die er dabei machte, und den folgenden Experimenten, um die Beschaffenheit dieser „neue[n] Art von Strahlen“[114] zu untersuchen. Anschließend demonstrierte er dem Publikum die Wirkung der Strahlen am Fluoreszenzschirm. Eine Aufnahme mit den X-Strahlen fand allerdings nicht statt.[115] Am 23. Januar 1896 hielt Röntgen vor der Physikalisch-Medizinischen Gesellschaft in Würzburg einen Experimentalvortrag, der umso größere Bedeutung erhielt, da Röntgen in situ und vor den Augen des Publikums ein Handbild mit X-Strahlen herstellte. Dabei handelte es sich nicht um irgendeine Hand, sondern um die Hand des Anatomieprofessors Albert von Kölliker (Abb. 106).[116] Der großen Aufmerksamkeit überdrüssig lehnte Röntgen weitere Einladungen zu Vorträgen ab. Dieser Umstand minderte aber keineswegs die schnelle Verbreitung der Technik und ihre Demonstration an vielen Orten. Mit Bekanntgabe der Entdeckung wurde bereits in zahlreichen Laboratorien nach der Beschreibung Röntgens mit den X-Strahlen experimentiert. Auch das Laboratorium der Photographischen Lehranstalt des Berliner Lette-Vereins wurde um die fehlenden Apparate[117] ergänzt und, wie bereits oben geschildert, machten sich Direktor Schultz-Hencke, Assistentin Marie Kundt und der Physiker Eugen Goldstein daran, Röntgens Versuche nachzuahmen. Schon bald glückten ihnen erste Aufnahmen verschiedener „Test-Objekte“, wie etwa eines Portemonnaies mit Geldstücken, eines Regenschirmgestells und einer Perlenkette.[118] Die Neugier der Menschen wuchs unentwegt und das Forschergespann Goldstein/Schultz-Hencke,

112 Ebd.

113 Zum Vortrag am 13. Januar 1896 vgl. Glasser 1959, S. 83–86.

114 Aus dem Titel des Aufsatzes von Röntgen. Vgl. Röntgen 1896.

115 Die Berichte zu diesem Ereignis im Schloss sind nicht eindeutig: Bei Otto Glasser heißt es, dass nur noch eine Röhre übrig war und in der Kürze der Zeit keine neuen Röhren beschaffen werden konnten, vgl. Glasser 1959, S. 84 f. Marie Kundt schreibt, dass das Experiment im Schloss misslang, vgl. Kundt 1923, S. 22.

116 Vgl. Dünkel 2016, S. 91 f.

117 Das Instrumentarium wurde „um einen Funkeninduktor [...], um einige Cookessche Röhren, eine Quecksilberpumpe und eine Tauchbatterie zur Erzeugung elektronischen Stroms bereichert.“ Kundt 1923, S. 21.

118 Ebd., S. 22.

beide Mitglieder der Deutschen Gesellschaft von Freunden der Photographie, wurde mehrfach angehalten, Einblick in ihre Versuche zu gewähren. Am 29. Januar 1896 luden sie die Gesellschaftsmitglieder und zahlreiche Gäste zu einem Vortagsabend in den großen Saal der Kriegsakademie ein. Das Publikum folgte gespannt Eugen Goldsteins „theoretischen Erläuterungen" und zeigte sich beeindruckt von Dankmar Schultz-Henckes „außerordentlich anschaulicher Aufmachung" der praktischen Demonstration der X-Strahlen.[119] Der Beifall war groß, doch machte sich zugleich Enttäuschung breit, da das Publikum „die Aufnahme der Hand des Menschen"[120] erhofft hatte und nun überschwänglich ersuchte.

Zu diesem Zeitpunkt waren bereits Aufnahmen von Händen, wie die von Bertha Röntgen und Professor Albert von Kölliker, in etlichen Printmedien veröffentlicht und brachten die weitreichende Bedeutung der Röntgen'schen Entdeckung eindrucksvoll zum Ausdruck.[121] Vera Dünkel hat in ihrer Dissertationsschrift „Röntgenblick und Schattenbild" formale und ästhetische Eigenschaften früher Röntgenbilder untersucht. Das Handbild nimmt „dank seiner visuellen Schlagkraft"[122] kulturhistorisch wie bildgeschichtlich eine herausragende Stellung ein. Seine „Faszination", so führt Dünkel weiter aus, „lag in der Erscheinung der Knochen bei gleichzeitigem Wissen darum, dass die Aufnahme an einer lebenden Hand erfolgt war"[123]. In Gestalt des Skeletts als Sinnbild des Todes und des scheinbar schwebenden Ringes als Zeichen von Lebendigkeit vereint das Handbild die Gegensätze von Leben und Tod. Röntgen selbst war maßgeblich für die „Popularisierung" des Motives verantwortlich, indem er „Abzüge des Bildes seinem Bericht beifügte und verschickte"[124] und hiermit auf den praktischen Gebrauch der Technik hinwies.

119 Ebd.
120 Ebd.
121 Zur Verbreitung der Handbilder vgl. Glasser 1959, S. 26–29.
122 Dünkel 2016, S. 89.
123 Ebd., S. 90.
124 Ebd., S. 92.

Abb. 101 Exemplarischer Versuchsaufbau für die Röntgenaufnahme einer Hand. In: Der Amateur-Photograph, Jg. 19, Nr. 113, 1896, S. 87

Abb. 102 Röntgenaufnahme der Hand von Marie Kundt mit Brillantring, 29. Januar 1896. In: Die Technische Assistentin, Jg. 3, Heft 4, 1923, S. 23, Papierabzug 16,0 × 11,9 cm. GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium Va Sekt. 2 Tit. X Nr. 160 Bd. 1, Bl. 20

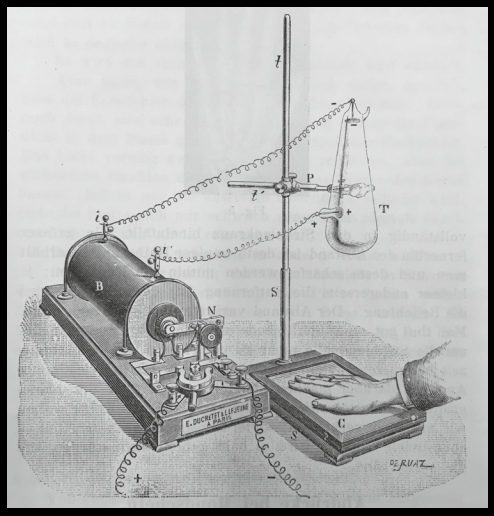
Abb. 103 Titelblatt von Wilhelm Röntgen: Eine neue Art von Strahlen. Würzburg 1895. In: Glasser 1959

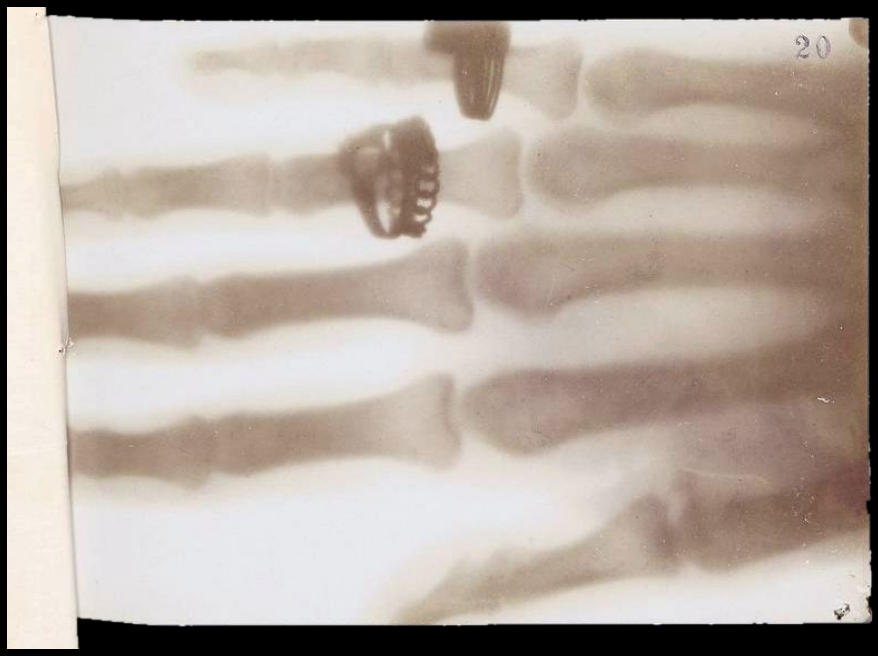
Abb. 104 W. C. Röntgen: Hand mit Ringen (Hand von Bertha Röntgen), § 2 U. 14., Positivabzug auf Karton, 22. Dezember 1895. © Deutsches Röntgen-Museum, Remscheid-Lennep

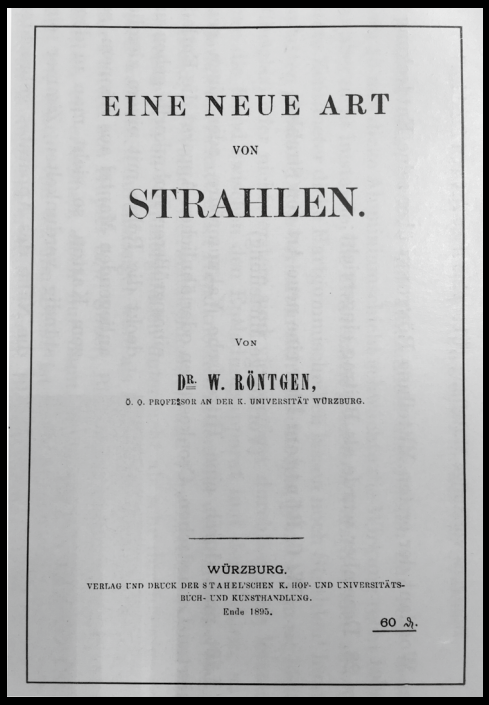
Abb. 105 W. C. Röntgen: Röntgens Hand mit Ring, Negativplatte, Dezember 1895. © Deutsches Röntgen-Museum, Remscheid-Lennep

Abb. 106 W. C. Röntgen: Hand des Anatomen Geheimrat von Kölliker in Würzburg, 23. Januar 1896, Positivabzug, 29,8 × 19,8 cm. © Deutsches Röntgen-Museum, Remscheid-Lennep

„In der That werden jetzt Roentgen'sche Hände an allen Straßenecken Berlins ausgeboten."*







EINE NEUE ART
VON
STRAHLEN.

Von
Dr. W. RÖNTGEN,
O. Ö. PROFESSOR AN DER K. UNIVERSITÄT WÜRZBURG.

WÜRZBURG.
VERLAG UND DRUCK DER STAHEL'SCHEN K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCH- UND KUNSTHANDLUNG.
Ende 1895.
60 S.

101 / 102
103 / 104 / 105
106

* Über andere Roentgen-Versuche.
In: Photographische Mitteilungen,
1886, S. 363 – 365, hier S. 364.

„Roentgen'sche Hände an allen Straßenecken Berlins"[125]

Das „stürmische[…] Ersuchen"[126] war demzufolge der großen Verbreitung des Motivs geschuldet und, gleichwohl sie sich bisher nicht an den Menschen herangewagt hatten, erklärte sich Schultz-Hencke in „seinem unverwüstlichen Optimismus bereit, den Versuch zu machen"[127]. Wie eingangs beschrieben, führte Marie Kundt die Aufnahme aus. Sie war auch diejenige, die ihre Hand für das Experiment zur Verfügung stellte und letztendlich auch diejenige, die die fotografische Platte entwickelte. Die Besonderheit von Marie Kundts Artikel liegt darin, dass sie nicht als Beobachterin von dem Ereignis berichtete, sondern aktiv an der Vorbereitung und Durchführung der Aufnahme teilhatte. Marie Kundt beschrieb die Versuchsanordnung, wie etwa die Entfernung ihrer Hand von der Strahlenquelle, die etwa 25 cm betrug, sowie die Dauer der Expositionszeit von einer halben Stunde. Das Monatsblatt „Der Amateur-Photograph" veröffentlichte in einem Bericht über „Die X-Photographie" praktische Hinweise zum Aufbau des Experimentes. Der Beschreibung ist eine Grafik beigefügt, die einen Eindruck davon vermittelt, wie die Anordnung der Apparate bei Marie Kundts Handaufnahme ausgesehen hat (Abb. 101).[128] Vor Beginn der Exposition bat sie der Gerichtschemiker Dr. Paul Jeserich seinen „außerordentlich wertvollen großen Brillantring auf den Finger zu ziehen"[129]. Hinter dem Vorwand, er wolle „die Wirkung der Röntgenstrahlen auf dem Ring beobachten", verbarg sich das Misstrauen, durch die Vorlage irgendeines Handbildes getäuscht zu werden. Der zusätzliche Ring sollte ihm als Beweisführung dienen.[130]

„Am merkwürdigsten ist aber die Abbildung einer menschlichen Hand."[131]

Den ersten Handbildern gemein ist die zentrale Platzierung der Hand auf dem Bildträger. Die Hand nimmt den gesamten Bildraum ein und verläuft darüber hinaus, was durch die angeschnittenen Fingerkuppen sichtbar wird. Die Fingerknochen und Gelenke sind deutlich zu erkennen, umgeben vom helleren Schatten des Fleisches. Bereits über das Bild von Bertha Röntgens Hand hieß es in einer frühen Berichterstattung: „Das Bild enthält die Knochen der Hand, um deren Finger die Ringe frei zu schweben scheinen"[132]. Auch in dem Handbild von Marie Kundt (Abb. 102) treten die Ringe deutlich hervor. „[D]ie verschiedene Helligkeit der Schatten"[133], hervorgerufen durch die jeweilige Dichte der einzelnen Elemente, macht die Knochen, Weichteile und Ringe deutlich differenzierbar. Im Röntgenbild wird etwas sichtbar, was bisher nicht gesehen

125 O.V.: Über andere Roentgen-Versuche. In: Photographische Mitteilungen, Jg. 23, 1886, S. 363–365, hier S. 364.
126 Kundt 1923, S. 23.
127 Ebd.
128 G. Lettner: Die X-Photographie. In: Der Amateur-Photograph, Jg. 10, Mai 1896, S. 85–88.
129 Kundt 1923, S. 23.
130 Ebd.
131 Claude Du Bois-Reymond: Röntgen's X-Strahlen. In: Photographische Rundschau, Jg. 10, Heft 2, 1896, S. 38–40.
132 O.V.: Eine sensationelle Entdeckung. In: Die Presse, Jg. 49, Heft 5, 5. Januar 1896, S. 1–2, hier S. 1.
133 Kundt 1923, S. 23.

werden konnte: Die Stofflichkeit respektive die Dichte der Dinge.[134] Durch das „Hindurchfotografieren"[135] durch die Oberfläche werden die Dinge ihres Kontexts enthoben und allein die Stofflichkeit bestimmt, was und wie es im Röntgenbild sichtbar wird. Die beiden Ringe treten als dunkelste Elemente deutlich aus dem Bild hervor, wobei das die Knochen umgebende Fleisch, an dem die Ringe in natura Halt finden, nur als blasser Schatten erscheint. Diese visuelle Verfremdung lässt die Ringe in einer Art Schwebezustand erscheinen.[136]

In Anwesenheit des Kultusministers und weiterer Augenzeugen entwickelte Marie Kundt im Nebenzimmer die fotografische Platte und erinnerte sich rückblickend: „Ich selbst habe nie eine solche Überraschung erlebt, als in dem Augenblick, da das Bild meiner Hand auf der Platte erschien."[137] Der Anblick der Negativplatte ließ bei den Anwesenden einen wahrhaften „Sturm der Begeisterung"[138] entfachen. Das Bild der Hand galt ihnen als doppelter Beweis, da sie nicht nur bei der Durchführung der Aufnahme dabei waren, sondern das deutliche Erscheinen des zweiten Ringes, die Echtheit des Bildes zusätzlich bezeugte.

Der Klub der ehemaligen Schülerinnen

> „Inzwischen ist ihre eigenste Schöpfung, der Club ehemaliger Schülerinnen, zu einem Baum herangewachsen, der seine Zweige schützend und hegend über die weit verstreuten jungen Menschen hält."[139]

Auf Anregung zweier Absolventinnen gründete Marie Kundt 1895 den Klub ehemaliger Schülerinnen der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins. Annemarie Lorek und Martha Pflug waren an die damalige erste Assistentin der Lehranstalt mit dem Wunsch, „durch gesellige Zusammenkünfte Fühlung untereinander zu behalten", herangetreten.[140] Sie hatten zu diesem Zeitpunkt bereits erste praktische Erfahrungen gesammelt und die Herausforderungen des Berufes kennengelernt. Den Wunsch nach Austausch teilten weitere ehemalige Schülerinnen und bei einem ersten Treffen im Oktober 1895 kamen in den privaten Räumlichkeiten von Marie Kundt etwa 16 Ehemalige zusammen. Zwei Jahre fanden die informellen Treffen in Privaträumen oder im Lokal des Viktoriaklubs statt. Mit dem Wunsch, sich stärker zu organisieren und eine

134 Vgl. Dünkel 2016, S. 127.
135 In der frühen Berichterstattung wurde die Technik der X-Strahlen häufig als fotografisches Verfahren bezeichnet sowie die Aufnahme mit X-Strahlen als Fotografie. Röntgen selbst nutzte in seiner Abhandlung „Über eine neue Art der Strahlen" den Begriff der „Photographie" und „photographisch aufgenommen". Vgl. Röntgen 1886, insbesondere Punkt 14.
136 Vgl. Dünkel 2016, S. 125.
137 Kundt 1923, S. 23.
138 Ebd.
139 O.V. 1932a, S. 29.
140 Zur Entstehung des Klubs der ehemaligen Schülerinnen vgl. Kundt 1901, S. 19–23, hier S. 19.

Vereinigung „zur gegenseitigen Förderung und Anregung“[141] zu institutionalisieren, richtete der Klub im Oktober 1897 einen Aufruf an alle ehemaligen Schülerinnen, in dem die Leitsätze der Vereinigung dargelegt wurden. Mitglied der Vereinigung konnten ausschließlich ehemalige Schülerinnen der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins werden, wobei inner- und außerhalb von Berlin lebende Absolventinnen zugelassen waren. Die Versammlungen fanden jeweils am ersten Sonntag im Monat statt und wurden von den Mitgliedern vorbereitet. Zu jedem Treffen wurden Kurzvorträge über Fachthemen präsentiert und Erfahrungen aus der Praxis ausgetauscht. Zudem entwickelte sich die Vereinigung zu einer Art privater ‚Fachstellenvermittlung‘. Die Mitgliederzahl wuchs kontinuierlich und ab dem Sommer 1898 stellte die Leitung der Photographischen Lehranstalt den Zeichensaal für die stark gewachsenen Klubtreffen zur Verfügung. In den folgenden Jahren entwickelten sich die Treffen zunehmend zu Fortbildungsveranstaltungen mit regelmäßigen Vorträgen zu Neuerungen auf dem Gebiet der Fotografie und boten Möglichkeit der überregionalen Vernetzung. 1901 zählte der Klub 86 Mitglieder, 44 in Berlin und 42 außerhalb Berlins.[142]

Der Klub war aus der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins hervorgegangen und stand naturgemäß in enger Bindung zu dieser, er organisierte sich aber selbstständig und war nicht institutionell angebunden. Die tiefe Verbundenheit zur Photographischen Lehranstalt zeigte sich etwa im Oktober 1900, als der Klub anlässlich des 10-jährigen Bestehens der Lehranstalt für Vorstand, Leiter und Lehrende der Lehranstalt einen Festabend ausrichtete. Der Vorstand sowie mit der Lehranstalt verbundene Persönlichkeiten verliehen ihrer Anerkennung für das Engagement des Klubs mit einer Schenkung von 370 Mark Ausdruck. Ferner wurden die Klubaktivitäten mit einer jährlichen Subvention in Höhe von 50 Mark unterstützt.[143]

1914 zählte der weit über Berlin hinaus wirkende Klub über 400 Mitglieder.[144] Die ehemaligen Schülerinnen beteiligten sich an Fachausstellungen und Konferenzen wie etwa an der vom „Verein für handwerksmäßige und fachgewerbliche Ausbildung der Frau“ organisierten Versammlung, die den „Zusammenschluß der Fachphotographinnen Deutschlands“ bezweckte.[145] Dem im September 1913 in den Räumen des Frauenklubs 1900 abgehaltenen Treffen sollte im September des folgenden Jahres eine zweite Versammlung in Leipzig folgen, dessen Organisation dem Klub der ehemaligen Schülerinnen übertragen worden war. Die Vorbereitungen für die „Konferenz deutscher Photographinnen“ waren bereits weit fortgeschritten, als diese in Folge des Kriegsausbruchs abgesagt wurde.

Wie bereits ausgeführt, erlangte der Zusammenschluss ehemaliger Schülerinnen 1914 große Bedeutung, als aus ihm heraus die Bereitschaft in Gang gesetzt wurde, die eigenen

141 Ebd., S. 20.
142 Ebd., S. 23.
143 Ebd.
144 Kundt 1928, S. 11.
145 42. Jahresbericht 1914, S. 19.

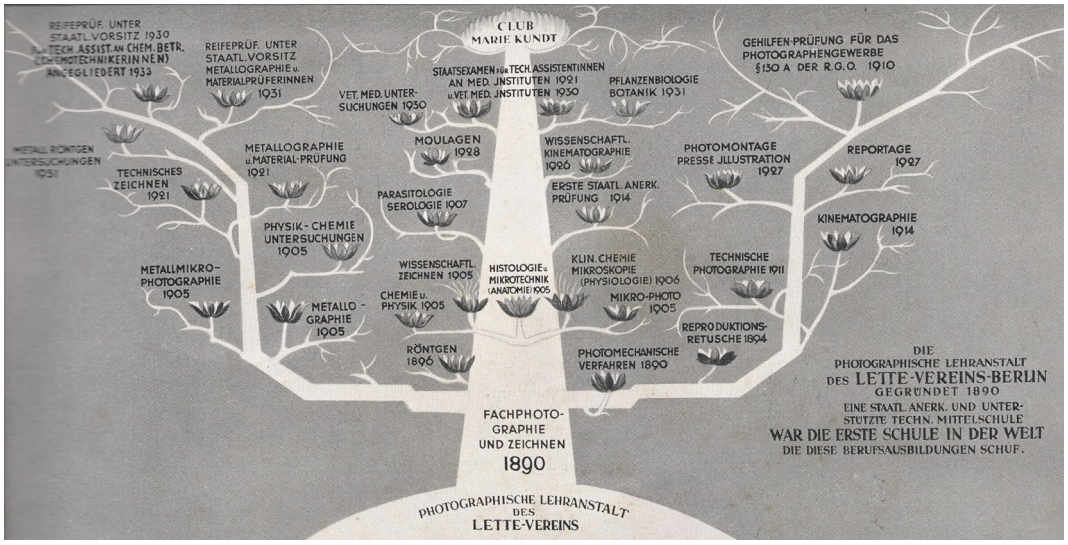


Abb. 107 Grafische Darstellung zur Entwicklung der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein Berlin, um 1933. In: Lette-Verein Berlin (Hg.): Photographische Lehranstalt des Lette-Vereins. Berlin o. J. [1933]. Archiv der Autorin

Kräfte in den Dienst des Krieges zu stellen. Als erste Vorsitzende wurde Marie Kundt durch das Zentralkomitee der deutschen Vereine des Roten Kreuzes und die Kriegsakademie mit der Organisation und Ausbildung von Röntgen- und Laborassistentinnen betraut. Aus Bestrebungen des Klubs der ehemaligen Schülerinnen heraus entstand nach dem Krieg ein Zusammenschluss von bestehenden Organisationen und Verbänden, der sich einheitlich für die staatliche Regelung der neuen Berufe einsetzte, die unter dem Begriff der Technischen Assistentin zusammengefasst wurden. Der „Bund der Organisation Technischer Assistentinnen" (Botawi) unter Vorsitz von Marie Kundt wurde 1929 nach 10-jährigem Bestehen in den „Reichsverband der Technischen Assistentinnen" (Reveta) überführt.

1930 feierte Marie Kundt ihren 60. Geburtstag. Ehemalige Schülerinnen nahmen dieses festliche Ereignis zum Anlass, eine Ausstellung zu organisieren und „das Beste vom Besten ihrer Arbeit", wie es in einem Nachruf heißt, zu präsentieren und darin ihre Verbundenheit und Dankbarkeit zum Ausdruck zu bringen.[146] Jenes große „Solidaritätsgefühl" der ehemaligen Schülerinnen mit der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins hatte Marie Kundt früh erkannt und mit der Gründung des Klubs Gestalt verliehen.[147] Sie legte „ein Band [...] um alle, die untereinander und mit der Lehranstalt verbunden bleiben wollten in beruflicher und menschlicher Gemeinschaft".[148] Als

146 O. V. 1932a, S. 30.
147 Kundt 1901, S. 19.
148 O. V. 1932a, S. 29.

Marie Kundt zwei Jahre später starb, wurde der Klub, dessen Entwicklung sie fast vier Jahrzehnte lang maßgeblich prägte, in „Club Marie Kundt“ umbenannt.

Eine im historischen Archiv des Lette-Vereins erhaltene Grafik verdeutlicht die Entwicklung der Photographischen Lehranstalt in den Jahren von 1890 bis 1932 (Abb. 107). Im Motiv des Baumes werden die Jahre visualisiert, in denen Marie Kundt tatkräftig an der Herausbildung und Professionalisierung neuer fotografischer Berufszweige mitwirkte. Die großen und kleinen Äste sind reich mit weit geöffneten Blüten geschmückt, bezeichnet nach den wissenschaftlichen und technischen Berufsfeldern, die sich aus der Fotografie entwickelt haben. Der Photographischen Lehranstalt entwachsend und tief in ihr wurzelnd, ragt ein fester Stamm hoch empor, dessen alles überragende und schützende Spitze der Club Marie Kundt bildet. „[D]er Club ehemaliger Schülerinnen [ist] zu einem Baum herangewachsen, der seine Zweige schützend und hegend über die weit verstreuten jungen Menschen hält.“[149] Marie Kundt hat in ihrem arbeitsreichen Leben vielen Frauen den Weg in die Berufstätigkeit eröffnet und Perspektiven geschaffen. Viele Schülerinnen, Kolleginnen und Wegbegleiterinnen gedachten ihrer Klugheit, ihrer Herzlichkeit und Weitsicht sowie ihrer Fähigkeit, die Stärken jedes Menschen zu erkennen und ihn an die richtige Stelle zu führen.[150]

Experimentelle Fotografie: Marta Hoepffners Schulung der „Schaukraft“

> „Im Laufe meiner Lehrtätigkeit bin ich zwangsläufig dazu gekommen, den Unterricht in ‚angewandte‘ und ‚freie‘ Fotografie aufzuteilen. In der Anwendung dieser Begriffe liegt jedoch kein Wertmaßstab, wie ich immer wieder betonen muss. [...] Es ist durchaus nicht leicht, die jungen Menschen zu ungezwungenem, intuitivem arbeiten [sic] zu bringen, da durch die einseitige logische Schulung in der vorberuflichen Erziehung oft die ‚Schaukraft‘ unterentwickelt ist. Man muß sie anregen, ohne Scheu alle fotografischen Register zu ziehen, die im Atelier und im Labor sich anbieten, denn noch lange nicht alle Möglichkeiten des fotografischen Experiments sind ausgeschöpft. [...] Dem Pädagogen kommt es zu, seinen Schülern den Blick zu schärfen für die Unterscheidung zwischen echtem und unechtem [sic!]. Er hat zu warnen, wenn Modesucht oder vordergründige Spekulation diesen oder jenen jungen Menschen dazu verführen, mit dem Abnormen zu kokettieren.“[151]

Marta Hoepffner leitete mehr als 25 Jahre die „Fotoprivatschule Marta Hoepffner“, zunächst in Hofheim am Taunus, später in Kressbronn am Bodensee. Gemeinsam mit

149 Ebd.
150 Ebd., S. 29 f.
151 Marta Hoepffner über ihre Arbeit, 1959. Kopie eines Artikels, Privatarchiv Hoepffner.

Abb. 108 Marta Hoepffner: Hommage à de Falla, 1937, Fotogramm, Bromsilberpapier, 38,7 × 27,8 cm. Inv. Nr. 63897 © Stadtmuseum Hofheim am Taunus

ihrer Schwester Madeleine Hoepffner und Irm Schoffers prägte sie mehrere Generationen von Fotoschüler:innen. Nachdem 1975 die Fotoschule geschlossen wurde, begannen die drei Frauen das eigene fotografisch-experimentelle Schaffen, was im Falle von Marta Hoepffner eine Zeitspanne von rund 50 Jahren umfasste, zu dokumentieren und durch Ausstellungen und Veröffentlichungen sichtbar zu machen. Nach Marta Hoepffners Tod im April 2000 kümmerte sich zunächst ihre Lebensgefährtin Irm Schoffers um den Nachlass. Nachdem Irm Schoffers im Dezember 2008 verstarb, befindet sich der Nachlass in der unbewohnten Wohnung der drei Frauen in Kressbronn am Bodensee.[152] Er enthält Fragmente dreier intensiver wie produktiver Leben: Dokumente und Objekte der Familie Hoepffner, die bis ins 19. Jahrhundert zurückreichen, private wie geschäftliche Korrespondenzen, private Fotoalben, Fotoabzüge, Negative, Glasplatten, Siebdrucke, lichtkinetische Objekte, ein Konvolut von Schüler:innenarbeiten, die Bibliothek, Ausstellungsplakate, Kunstwerke befreundeter Künstler:innen, um nur einige Objektgruppen zu nennen.

Biografische Skizze

Marta Hoepffner wurde am 4. Januar 1912 in Pirmasens geboren und wuchs gemeinsam mit ihrer zwei Jahre älteren Schwester Magdalene, genannt Madeleine, in einem gutbürgerlichen Elternhaus auf.[153] Die Familie entstammte einer alten pfälzischen, protestantisch geprägten Familie, deren Wurzeln bis in das Jahr 1744 zurückzuführen sind. Seit 1874 lebte die Familie in Pirmasens, der bedeutenden deutschen Schuhstadt, wo der Großvater Karl Hoepffner gemeinsam mit seinem Bruder Hermann 1875 den Schuhgroßhandel „Gebrüder Hoepffner" gründete. Ab 1900 führten Vater Karl und Onkel Wilhelm Hoepffner den Familienbetrieb fort. Mutter Martha Hoepffner, geborene Gronen, war gelernte Bibliothekarin und betrieb bis zu ihrer Heirat gemeinsam mit ihrer Schwester Hedwig Gronen eine Hutwerkstatt. Mutter und Tante waren kunstinteressiert, und im Elternhaus fanden regelmäßig Musikabende und Lesungen statt. Schon früh kamen Marta und Madeleine Hoepffner in Kontakt mit avantgardistischer Kunst der Zeit, etwa durch die Verwandtschaft mit dem ebenfalls aus Pirmasens stammenden

152 Irm Schoffers' Nichte Sigrid Schoffers und Großnichte Sarah Schoffers verwalten den Nachlass Hoepffner und Schoffers. Im Rahmen meiner Recherchen verbrachte ich 2015 einen mehrwöchigen Forschungsaufenthalt in der noch vollständig eingerichteten Wohnung der Fotografinnen.

153 Die im Folgenden vorgestellten Lebensdaten basieren auf den Darstellungen von Eva Scheid: Poesie mit rationalem Bewußtsein. Zum fotokünstlerischen Werk von Marta Hoepffner. In: Lichtbilder – Bilder des Lichts. Marta Hoepffner Fotokünstlerin und Pädagogin. Ausst.Kat. Stadtmuseum Hofheim am Taunus. Hofheim am Taunus 1997, S. 10–25; Brigitte Behrens / Ulrika Jaeger: Lichtbilder – Bilder des Lichts. Marta Hoepffner und Irm Schoffers. In: Elisabeth Renz (Hg.): Die Frauenfeder, Bd. 2, Weingarten 1986, S. 135–175 sowie einem 1982 von Rolf Sachsse geführten Interview mit Marta Hoepffner, vgl. Marta Hoepffner / Rolf Sachsse: Interview am 24. 3. 1982 in Kressbronn. Transkription 1992 – erg. RS 2014-04-05 [Unveröffentlichtes Dokument]. Ergänzungen wie auch Korrekturen von Jahresangaben konnten anhand überlieferter Dokumente aus dem Nachlass von Marta Hoepffner in Kressbronn am Bodensee sowie in dort erhaltenden, zeitgenössischen Veröffentlichungen durchgeführt werden; diese Angaben sind mit Privatarchiv Hoepffner markiert.

Schriftsteller Hugo Ball. Die weitläufige Verwandtschaft zum Mitbegründer des Dadaismus ging zurück auf die Heirat seiner Schwester Maria Ball mit Heinrich Hildebrand, dem Vetter von Karl Hoepffner. Marta Hoepffner notierte später ihre Erinnerungen an einem Besuch Hugo Balls in seiner Heimatstadt:

> „Hugo Ball kam im März 1920 aus der Schweiz nach Pirmasens, um einen Vortrag zu halten, den meine Eltern besuchten. Vor dem Eingang des Saales standen [sic] eine Gruppe junger Leute (‚Stahlhelmer'?) riefen ‚Landesverräter' und wollten die Besucher zurückhalten, was unsere Eltern natürlich nicht hinderte. Er trug Gedichte und belletristische Prosa vor. Nach dem Vortrag gab es auf der Straße Tumulte und wieder fiel das Wort Landesverräter. Die Ablehnung u. Gehässigkeiten in seiner Heimatstadt hatten ihn tief getroffen."[154]

Das Gesehene beschäftigte die damals Achtjährige nachhaltig. Als Kind hatte Marta Hoepffner eine Knieoperation, von der sie eine bleibende Gehbehinderung zurückbehielt. Vielleicht war es das ihr vertraute Gefühl des Andersseins, das sie mit Hugo Ball verband. Marta Hoepffner besuchte das Städtische Mädchen-Lyzeum in Pirmasens. Sie hatte eine Vorliebe für naturwissenschaftliche Fächer. Ihre künstlerische Begabung wurde früh in der Familie gefördert, vor allem von Mutter Martha Hoepffner und Tante Hedwig Gronen. Die Frauen der Familie verband eine enge Beziehung. Auch Marta und Madeleine Hoepffner blieben zeitlebens eng verbunden. Über Madeleine Hoepffners schulische Ausbildung ist wenig bekannt.[155]

Infolge schwerer wirtschaftlicher Verhältnisse musste Karl Hoepffner sein Elternhaus verkaufen und das Familienunternehmen, den Schuhgroßhandel Gebrüder Hoepffner, dem Bruder überlassen. Die Familie zog 1927 nach Frankfurt am Main und baute sich dort eine neue Existenz auf. Karl Hoepffner übernahm die Vertretung für die Schuhfirma Salamander. Madeleine Hoepffner machte als eine der ersten Frauen den Führerschein und chauffierte ab Februar 1930 den Vater zu seinen Aufträgen. Marta Hoepffner verdiente sich mit Büroarbeiten und Schuhentwürfen das Geld für das Studium an der Kunstschule.

Studium an der Kunstschule Frankfurt, 1929–1933

Marta Hoepffner besuchte zunächst die Zeichenakademie in Hanau und wechselte im Frühjahr 1929 an die Kunstgewerbeschule in Offenbach. Sie absolvierte die Vorklasse bei dem Schriftkünstler und Grafiker Rudolf Koch, um sich mit den dort entstandenen Arbeiten an der Städtischen Kunstgewerbeschule in Frankfurt am Main zu bewerben. Die Frankfurter Kunstschule, wie sie in der Öffentlichkeit bezeichnet wurde, war zu diesem Zeitpunkt eine der bedeutendsten Reformschulen. Hervorgegangen aus der zwischen 1922 und 1923 vollzogenen Fusion der Städelschule und der Kunstgewerbeschule

154 Dokument Marta Hoepffner, Privatarchiv Hoepffner.
155 Im Nachlass finden sich Dokumente, die ihre Sportlichkeit belegen, Privatarchiv Hoepffner.

entwickelte der Leiter Fritz Wichert Ideen für einen reformierten Kunstunterricht, der unter anderem die Verbindung der freien und der angewandten Künste und die Errichtung von Meisterateliers vorsah.[156] Die angestrebte Anerkennung als Hochschule für freie und angewandte Kunst blieb der Frankfurter Kunstschule verwehrt, gleichwohl sie in ihrer inhaltlichen wie strukturellen Ausrichtung dem Bauhaus und den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin-Charlottenburg glich, die beide als Kunsthochschulen anerkannt waren.[157]

Fritz Wichert förderte Industriekooperationen, indem Lehrende der Frankfurter Kunstschule wie Max Beckmann und Ernst Wilhelm May neben ihrer Lehrtätigkeit Positionen im Stadtbau einnehmen durften und maßgeblich am ‚Neuen Bauen' in Frankfurt beteiligt waren.[158] Für Rolf Bothe ist „[d]ie starke Verbindung der Schule und ihrer Lehrer mit den städtischen Behörden charakteristisch für die Frankfurter Kulturpolitik"[159]. Für die 1924 gegründete Klasse für „Typographie und Buchbinderei", die nach Paul Renners Berufung nach München kommissarisch von Franz Karl Delavilla mitbetreut wurde, holte Fritz Wichert den Künstler Willi Baumeister nach Frankfurt. Willi Baumeister (1889–1955) beschäftigte sich in den 1920er Jahren zunehmend mit Reklamekunst und hatte sich mit seiner typografischen Arbeit für die Stuttgarter Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung" 1927 hervorgetan. Zudem war er Mitbegründer des

156 Die Städelschule war Teil des Städelschen Kunstinstituts. Der Kaufmann Johann Friedrich Städel hatte 1815 in einem testamentarischen Stiftungsbrief verfügt, dass seine Kunstsammlung und sein Vermögen an eine nach seinem Tod zu gründende Stiftung vermacht werden, die ihrerseits zur Auflage hatte, eine öffentlich zugängliche Gemäldegalerie und eine Unterrichtsanstalt für „Kinder unbemittelter dahier verbürgter Eltern ohne Unterschied des Geschlechts und der Religion" zu errichten. Unter dem gemeinsamen Dach des „Städelschen Kunstinstituts" sollten für Sammlung und Schule – durch finanzielle Eigenständigkeit – politische Unabhängigkeit und geistige Freiheit gewährleistet sein. Bedingt durch die Inflation war die Schule nicht mehr existenzfähig. 1922 nahm die Städelschule das Angebot der städtischen Trägerschaft an und verlor damit die Bindung an das Städelsche Kunstinstitut. Ein ähnliches Schicksal ereilte die alte Kunstgewerbeschule, deren Träger, die Polytechnische Gesellschaft, infolge der Inflation den Lehrbetrieb nicht aufrechterhalten konnte. Ebenfalls trat die Stadt Frankfurt die Trägerschaft an und verordnete 1923 die Fusion beider Schulen zur Städtischen Kunstgewerbeschule, später Städelschule. Vgl. Markus Kersting: „Stete Intensivierung" – Sammlungsideen im Städelschen Kunstinstitut. In: ReVision. Die Moderne im Städel 1906–1937. Ausst.Kat. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, hg. von Klaus Gallwitz. Ostfildern/Stuttgart 1991, S. 11–30 sowie Rolf Bothe: Die Frankfurter Kunstschule 1923–1933. In: Hans M. Wingler (Hg.): Kunstschulreform 1900–1933. Dargestellt vom Bauhaus-Archiv Berlin an den Beispielen Bauhaus Weimar Dessau Berlin – Kunstschule Debschitz München – Frankfurter Kunstschule – Akademie für Kunst und Kunstgewerbe Breslau – Reimann-Schule Berlin. Berlin 1977, S. 144–183.

157 Vgl. Rosemarie Höpfner: „das publikum wird gebeten, auf den stühlen platz zu nehmen". In: Ernst May und das Neue Frankfurt 1925–1930. Ausst.Kat. Architekturmuseum Frankfurt am Main. Berlin 1986, S. 25–34, hier S. 25, sowie Heike Drummer: Reform und Destruktion – die Geschichte der Städelschule während Weimarer Zeit und Nationalsozialismus. In: Hubert Salden (Hg.): Die Städelschule Frankfurt am Main von 1817 bis 1995. Mainz 1995, S. 137–156, hier S. 153.

158 Zu den Kooperationen und personellen Verflechtungen zwischen der Kunstschule und städtischen Behörden und Industrieunternehmen vgl. Höpfner 1986, S. 26–28.

159 Bothe 1977, S. 147.

avantgardistischen „ring neue werbegestalter“ mit Kurt Schwitters und László Moholy-Nagy.[160] Wichert begründete die Berufung Baumeisters wie folgt:

> „Herr Baumeister ist Maler und Grafiker und gehört als solcher einer Kunstrichtung an, die sich vor allem Klarheit und strengste Gesetzmäßigkeit der Bilderscheinung zur Aufgabe gestellt hat. Diese Anschauung entspricht den Zielen unserer Schule auch insofern als sie sich mit den Bestrebungen der neuzeitlichen Baukunst auf die beste Weise in Einklang bringen läßt. Als Schriftkünstler und Typograf strebt Baumeister ebenfalls nach Einfachheit. Die ganz vorzügliche Beschriftung der großen Werkbundausstellung in Stuttgart ist sein Werk. Ich sehe in Herrn Baumeister einen der ersten Künstler neuerer Richtung und würde seinen Eintritt in den Lehrkörper unserer Schule für einen großen Gewinn halten.“[161]

Marta Hoepffner wollte „zu Baumeister, weil er modern lehrte und weil er im Gegensatz zu Beckmann und Delavilla abstrakt arbeitete“[162]. Sie bewarb sich um einen Studienplatz und legte Fritz Wichert ihre Arbeitsproben vor. „Wichert war streng in der Aufnahme“,[163] erinnerte sich die damals 17-Jährige rückblickend. Hoepffner wurde zum Herbst 1929 in die Klasse für Werbegraphik und Typographie aufgenommen. Die Zeit bei Baumeister hat sie stark geprägt. Charakteristisch für Baumeisters Unterricht waren neben dem Experimentieren mit unterschiedlichen künstlerischen Techniken und Materialien der Austausch mit anderen Klassen sowie gemeinsame Besuche von Theatern und Ausstellungen. Eine eigene Fotoklasse gab es nicht, aber Baumeister führte in fotografische Verfahren ein.

> „Baumeister zeigte uns auch im Unterricht die Arbeiten von Man Ray, Moholy-Nagy und Hubert Bayer, die als erste die Fotografie in den Rang einer modernen Kunstgattung erhoben. Besonders das Buch ‚Malerei, Foto, Film‘ (1925) von Moholy-Nagy machte als Kunststudentin großen Einfluß auf mich!“[164]

Konkret erinnerte sich Hoepffner an die Entstehung ihrer Collage „Hockeyspieler“ von 1932 (Abb. 109): „Bei meinen Hockeyspielern liess er mich Teile ausschneiden, verschieben u. dann aufkleben. Man würde sich mit dem Pinsel zu früh festlegen. Lapidar war seine Forderung bei Kompositionen.“[165] Rückblickend hielt Marta Hoepffner fest, dass

160 Zu Willi Baumeister vgl. Will Grohmann: Willi Baumeister. Leben und Werk. Köln 1963.
161 Antrag zur Berufung Willi Baumeisters, 23. 12. 1927 (Stadtarchiv Frankfurt am Main, Magistratsakte S 1753 Bd. II). Zitiert nach Kermer 1992, S. 255.
162 Marta Hoepffner: Mein Studium an der Frankfurter Kunstschule. In: Willi Baumeister. Typografie und Reklamegestaltung. Ausst.Kat. Staatliche Akademie der Bildenden Künste, hg. von Wolfgang Kermer. Stuttgart 1989, S. 210–211, hier S. 210.
163 Ebd.
164 Notiz, Privatarchiv Hoepffner.
165 Notiz, Privatarchiv Hoepffner.

Baumeister für sie damals „zu ironisch und oftmals sarkastisch“[166] war. Sie war eine sehr ernste junge Frau. Ihre Schwester Madeleine hatte „einen leichteren Ton mit ihm“. Sie chauffierte ihn manchmal im Opel der Familie in den Höhenblick in Ginnheim, und sie sprachen über Motoren und technische Neuheiten.

Abb. 109
Marta Hoepffner: Eishockeyspieler, 1932, Collage auf Tempera, 49,5 × 42,0 cm.
In: Kat. Ravensburg 1982, S. 5

„Es ist grausam hart, jetzt zu bleiben, was man ist“,[167] schrieb Hoepffner im April 1933 in ihr Tagebuch. Die Machtergreifung der Nationalsozialisten und die damit einhergehende Gleichschaltung der Kunstschule Frankfurt veränderten rasant das Leben der Studentin.[168] In vorauseilendem Gehorsam ersuchte der kommissarische Leiter der Kunstschule Karl Berthold in einem Schreiben vom 29. März 1933 an das Amt für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung die Entlassung von Baumeister, Beckmann und weiteren Lehrkräften, deren Arbeiten als „entartet“ galten.

> „Um die Kunstgewerbeschule nach dem Grundsatz einer deutschen, in dem Handwerk wurzelnden Kunst umbauen zu können, bitte ich den Herren Professor B a u m e i s t e r, Professor S c h e i b e, Professor S c h u s t e r, Herrn H a r t w i g und B e c k m a n n sowie Fräulein S c h ö f f l auf den nächstzulässigen Termin zu kündigen. Ausserdem bitte ich Frau Professorin K l i m t, die bereits als Beamtin auf Lebenszeit angestellt ist, sofort zu beurlauben mit dem Ziel der Entlassung aus dem Dienst, sobald hierzu eine

166 Notiz, Privatarchiv Hoepffner.
167 Notiz aus dem Tagebuch, 1933, Privatarchiv Hoepffner.
168 Zur Gleichschaltung der Kunstschule Frankfurt, vgl. Drummer 1995, S. 149–154.

> rechtliche Handhabe gegeben ist. [...] Ich bitte, die Angelegenheit so zu beschleunigen, dass die Kündigungen noch vor dem 1. April ausgesprochen werden."[169]

Baumeister wurde die Dozentur entzogen, und mit ihm verließen auch seine Studierenden die Kunstschule. Seinen Nachfolger, den „Blümchenmaler"[170] Albert Windisch, lehnten sie ab. Auch Marta Hoepffner verließ die Kunstschule und ging zunächst stempeln. „Wir gehen rückwärts in die Zukunft", notierte Hoepffner 1933 in ihr Tagebuch, und führte fort: „Oh diese Barbaren! Hoffentlich werden die Künstler und ihre Werke einmal wiedergeholt, aber was wird bis dahin alles versäumt!"[171]

Werkstätte für künstlerische Fotoaufnahmen, 1934–1944

Im März 1934 eröffnete Marta Hoepffner ein Fotoatelier in Frankfurt am Main. Sie war zu diesem Zeitpunkt gerade einmal 22 Jahre alt und führte die Werkstätte für künstlerische Fotoaufnahmen in der Paul-Ehrlichstraße 32 völlig selbstständig (Abb. 110).[172]

Abb. 110
Marta Hoepffner im Labor, 1935, Fotoabzug. © Privatarchiv Hoepffner

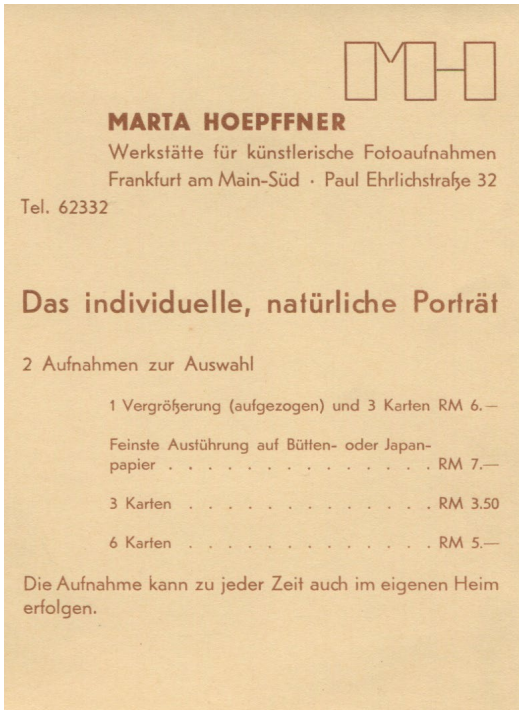
Zwar hatte Hoepffner bei Baumeister auch fotografische Verfahren kennengelernt, dennoch erscheint der Schritt zur Fotografie ungewöhnlich. Sie legte den Fokus zunächst auf die Werbefotografie, da sie sich darin eine größere Gestaltungsfreiheit erhoffte. Bei

169 Antrag des kommissarischen Direktors der Städtischen Kunstgewerbeschule, Baumeister und andere Lehrkräfte zu entlassen, 29. März 1933, (Stadtarchiv Frankfurt am Main, Magistratsakte 1100/203). Zitiert nach Kermer 1992, S. 257.

170 Hoepffner/Sachsse 1982.

171 Tagebucheintrag, April 1933, Privatarchiv Hoepffner.

172 In den Biografien und Lebensskizzen variieren die Daten. Ich entnehme die Daten dem Fragebogen des Military Goverment of Germany (ein 131 Fragen umfassendes Formular, das alle Geschäftsleute der amerikanisch besetzten Zone ausfüllen mussten, als Teil der Entnazifizierung), den Marta Hoepffner am 9. 10. 1946 ausfüllte, Privatarchiv Hoepffner.


MARTA HOEPFFNER
Werkstätte für künstlerische Fotoaufnahmen
Frankfurt am Main-Süd · Paul Ehrlichstraße 32
Tel. 62332

Das individuelle, natürliche Porträt

2 Aufnahmen zur Auswahl

1 Vergrößerung (aufgezogen) und 3 Karten RM 6.—

Feinste Ausführung auf Bütten- oder Japanpapier . . . . . RM 7.—

3 Karten . . . . . RM 3.50

6 Karten . . . . . RM 5.—

Die Aufnahme kann zu jeder Zeit auch im eigenen Heim erfolgen.

Abb. 111 Angebots- und Preisliste Marta Hoepffner Frankfurt, um 1936, loses Blatt. © Privatarchiv Hoepffner

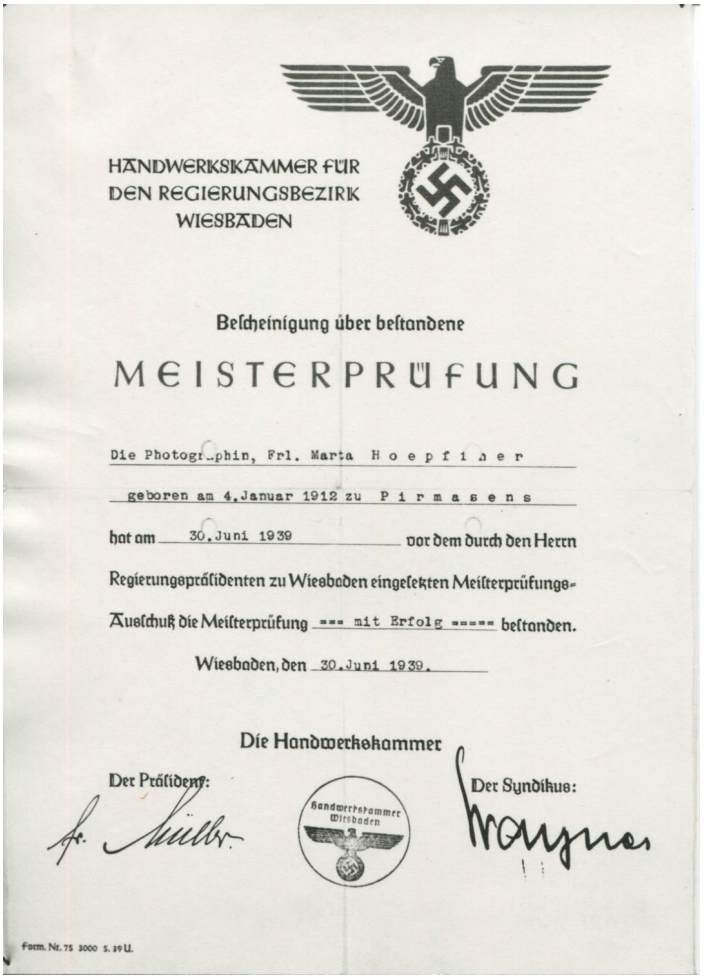
den Werbeaufträgen entstanden vereinzelt auch Aufnahmen, die sie für sich anfertigte. Die experimentellen Aufnahmen legte sie den Auftraggebern nicht vor, da sie diese gewöhnlich nicht verstanden, „denn die waren ja alle infiziert durch die Gleichschaltung“[173], wie Hoepffner erläuterte. Eine weitere Einnahmequelle stellte ab 1935 die regelmäßige Veröffentlichung von Aufnahmen im Illustrierten Blatt und der Frankfurter Zeitung dar. Zudem bot sie „individuelle, natürliche Porträts“ an, die sie im Atelier aufnahm, aber bei Wunsch auch bei den Kund:innen zu Hause (Abb. 111). Neben der Porträtfotografie, mit der sie primär ihren Lebensunterhalt bestritt, arbeitete sie im Geheimen experimentell weiter. In ihr Tagebuch notiert sie: „Ich muss in der Stille weiterarbeiten, bis bessere Zeiten kommen.“[174]

Der politische Druck nahm stetig zu, und die Gestapo suchte mehrfach die Wohnung der Familie Hoepffner auf, die sich weigerte, der Nationalsozialistischen Partei beizutreten. Marta und Madeleine Hoepffner erwogen, nach Frankreich zu emigrieren, doch wurden die Pläne wegen der kranken Eltern verworfen, die sie nicht allein in Deutschland zurücklassen wollten.[175] Auch wenn sie keine nationalen Grenzen überschritt, so ist den autobiografischen Äußerungen zu entnehmen, dass Hoepffner die Zeit des Nationalsozialismus als eine „Übergangsphase“ oder als „innere Emigration“ empfand. Um die Familie – und vor allem ihre Schwester – zu schützen, trat Madeleine Hoepffner 1937 der NSDAP bei.[176] Im Rahmen der Weihnachts-Amnestie vom 5. Februar 1947 erklärte sie den Beitritt: „Ich trat der NSDAP am 1. Mai 1937 bei, nachdem sich vier Jahre lang keiner in der Familie dazu entschliessen konnte, es aber notwendig wurde, da meine Schwester, die als politisch unzuverlässig bekannt, links orientiert und antifaschistisch gesinnt war.“[177]

Ende 1938, Anfang 1939 wurde das Atelier in den ersten Stock der Kaiserstraße 11 verlegt und unter dem Namen „Werkstätte für künstlerische Bildnisfotografie“ fortgeführt. Am 30. Juni 1939 legte Marta Hoepffner ohne vorausgegangene Lehre und Gesellenprüfung die Meisterprüfung erfolgreich ab (Abb. 112).[178] Mit dem Erhalt des

173 Hoepffer/Sachsse 1982.
174 Tagebucheintrag, April 1933, Privatarchiv Hoepffner.
175 Hoepffner/Sachsse 1982.
176 Dokument Weihnachts-Amnestie vom 5. 2. 1947, Privatarchiv Hoepffner.
177 Ebd.
178 In den meisten Publikationen zu Marta Hoepffner ist das Jahr des Meisterbriefes auf 1935 oder 1937 datiert. Das Originalzeugnis befindet sich im Nachlass in Kressbronn am Bodensee und ist auf den 30. Juni 1939 datiert.

Meisterbriefes war es nun möglich, Lehrlinge aufzunehmen. Zudem wurde Madeleine Hoepffner Teilhaberin des Ateliers und übernahm vorwiegend organisatorische Aufgaben. Ein im Sommer 1940 gefertigtes Leporello mit sieben Fotografien zeigt die Zusammenarbeit der Schwestern und die Arbeitsverteilung im Atelier: bei der Bildbearbeitung, bei der Buchhaltung, bei der Besprechung wie bei der Einstellung der Beleuchtung (Abb. 113a–e).



HANDWERKSKAMMER FÜR
DEN REGIERUNGSBEZIRK
WIESBADEN

Bescheinigung über bestandene

MEISTERPRÜFUNG

Die Photographin, Frl. Marta Hoepffner

geboren am 4. Januar 1912 zu Pirmasens

hat am 30. Juni 1939 vor dem durch den Herrn

Regierungspräsidenten zu Wiesbaden eingesetzten Meisterprüfungs-

Ausschuß die Meisterprüfung mit Erfolg bestanden.

Wiesbaden, den 30. Juni 1939.

Die Handwerkskammer

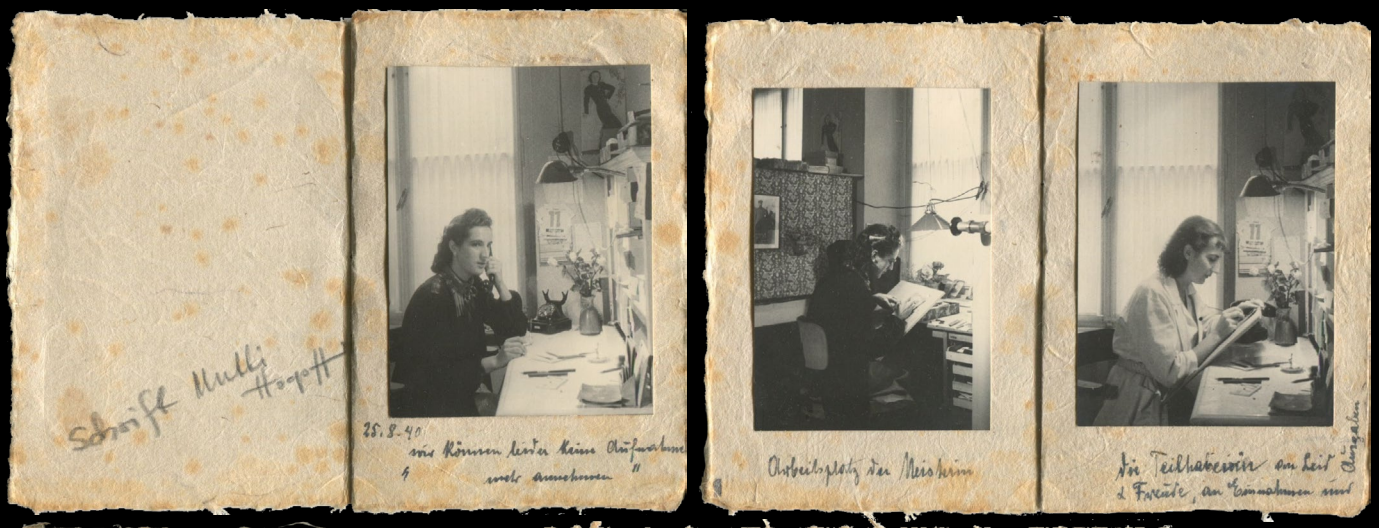
Der Präsident: Der Syndikus:

Handwerkskammer Wiesbaden

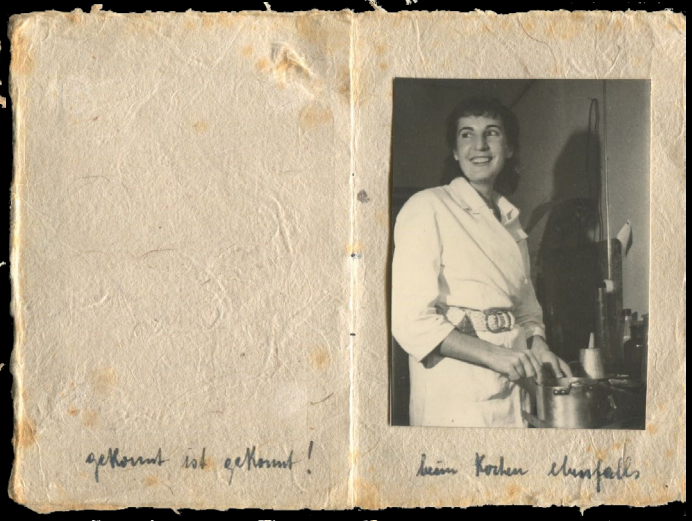
Form. Nr. 75 3000 5. 39 U.

Abb. 112
Meisterbrief von Marta Hoepffner, 1939, loses Blatt. © Privatarchiv Hoepffner

Neben den gewerblichen Aufnahmen beschäftigte sich Marta Hoepffner weiterhin mit der künstlerischen Fotografie: Sie experimentierte mit fototechnischen Verfahren wie Solarisation oder Doppelbelichtung. In ihren seit 1937 entstandenen Fotogrammen arrangierte sie abstrakte Formen zu dynamischen Bildkompositionen, deren Titel wie „Hommage à Kandinsky“ oder „Hommage à de Falla“ (Abb. 108) ihre Inspirationsquelle anerkennend preisgeben. Hoepffner ordnete hierfür selbstgefertigte Schablonen


Schrift Mutti Hoepffner
28.8.40
wir können leider keine Aufnahme mehr annehmen
Arbeitsplatz der Meisterin
Die Teilhaberin an Leist d Fuente, an Einnahmen und Ausgaben

Von 1 – 3 soll gekocht werden
ist das die richtige Beleuchtung?


gekommt ist gekommt!
beim Kochen ebenfalls

Sind das nun alles Verehrer?
"Wir haben doch weibliche Gäste!"

113a – e

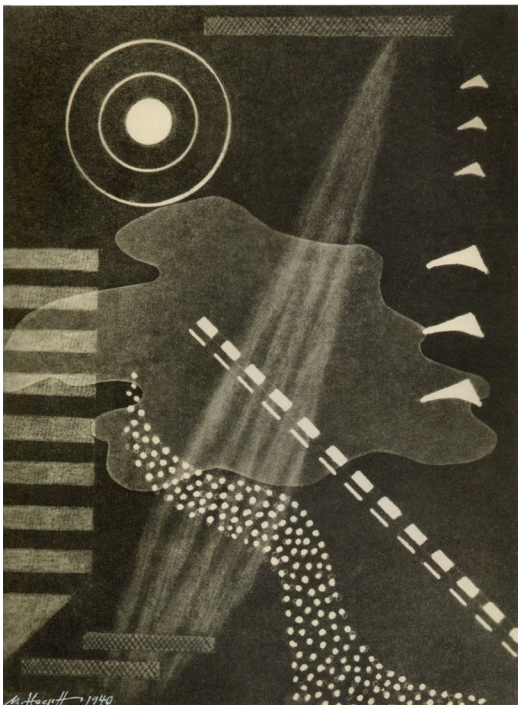


Abb. 114
Marta Hoepffner: Feuervogel, 1940, Fotogramm, Bromsilberpapier, 38,5 × 28,5 cm. Inv. Nr. 57394 © Stadtmuseum Hofheim am Taunus

als Negativformen auf dem Fotopapier an, wobei Überlagerungen und unterschiedliche Stofflichkeit verschiedene Bildebenen erzeugen, wie bei dem Fotogramm „Feuervogel", das nach dem Stück des russischen Komponisten Igor Strawinsky benannt ist (Abb. 114).[179]

Mit Kriegsbeginn fiel die Werbefotografie weg, die Mitarbeiterinnen mussten entlassen werden, und Hoepffner musste sich vollständig auf das Porträtgeschäft konzentrieren. Hauptsächlich porträtierte sie Soldaten, die Aufnahmen für ihre Angehörigen anfertigen ließen. Trotz zahlreicher Einschränkungen stiegen die jährlichen Einnahmen kontinuierlich bis im Jahr 1943 auf 22.614 RM. Unter Androhung der Schließung des Ateliers machte Hoepffner 1943 Fotoreportagen in Rüstungsbetrieben.[180]Während eines Fliegerangriffs 1944 auf Frankfurt wurde das Atelier vollständig ausgebombt (Abb. 115).[181] Marta Hoepffner porträtierte die Pianistin Elli Ney, als die Sirenen zu heulen begannen. Sie fanden Schutz im Keller des Saalbaus. Nach Stunden des Ausharrens versuchten sie,

179 Vgl. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Zur frühen experimentellen Schwarz-Weiss-Photographie von Marta Hoepffner. In: Marta Hoepffner. Das fotografische und lichtkinetische Werk. Ausst.Kat. Städtische Galerie Altes Theater Ravensburg. Tuttlingen 1982, S. 3–7, hier S. 6.

180 Vgl. Behrens/Jaeger 1986, S. 144.

181 Mehr als 3800 Spreng- und über zwei Millionen Brandbomben zerstörten Frankfurts Alt- und Innenstadt. Zur Bombardierung Frankfurt, vgl. Fred Kochmann (Hg.): In Trümmern neues Leben. Frankfurt 1945–1949. Ausst.Kat. Institut für Stadtgeschichte in Frankfurt am Main. Frankfurt/Main 1998.

Abb. 113 a–e Leporello mit sieben Aufnahmen von Marta und Madeleine Hoepffner in der Werkstätte für künstlerische Bildnisfotografie in Frankfurt am Main, 1940. © Privatarchiv Hoepffner

Abb. 115
Zerstörtes Atelier in der Kaiserstraße 11 in Frankfurt am Main, 1944, Fotoabzug. © Privatarchiv Hoepffner

den Keller zu verlassen, doch alle Ausgänge waren verschüttet und „wie wir rauskamen, haben wir überhaupt nicht mehr gewußt, wo wir sind, alles dem Erdboden gleich“[182], berichtete Hoepffner im Gespräch mit Rolf Sachsse. Zu diesem Zeitpunkt waren ihre experimentellen Arbeiten bereits ausgelagert.

Neuanfang in Hofheim

Familie Hoepffner verließ Frankfurt und kam in Hofheim am Taunus zunächst bei den Eltern von Hilde Faust unter, die Lehrling bei Marta Hoepffner war. Um die Arbeit schnell fortsetzen zu können, richteten die Schwestern ein provisorisches Atelier im Nebenraum des Gasthauses „Vier Jahreszeiten“ ein sowie ein Labor im Friseursalon Freund. 1945 bezog Marta Hoepffner ein eigenes Fotostudio in der Hauptstraße 44/ Ecke Borngasse (Abb. 116). Zusätzlich mieteten Marta und Madeleine Hoepffner ein Zimmer in Frankfurt auf der Justinianstraße 24 an, um einmal wöchentlich für die Frankfurter Kundschaft Aufnahmen machen zu können.[183]

Die Nachkriegsjahre waren von Einschränkungen und Verzicht geprägt, aber auch befreiend und produktiv, wie sich Marta Hoepffner erinnerte. Kund:innen zahlten mit Zigaretten, und Hoepffner tauschte Zigaretten wiederum gegen Fotomaterial ein. Sie konnte ihre freien Arbeiten aus dem Versteck hervorholen und in zwei Publikationen präsentieren. 1946 erschien die Bildmappe „Wogende Wellen, Ragende Gipfel“ mit Aufnahmen von der Ostsee und den Salzburger Alpen, die zwischen 1937 und 1939

182 Hoepffner/Sachsse 1982.
183 Brief von Karl Hoepffner an Ruth Theysohn in Pirmasens, 1. 12. 1948, Privatarchiv Hoepffner.

Abb. 116
Studio Marta Hoepffner in der Borngasse in Hofheim im Taunus, um 1946, Fotoabzug. © Privatarchiv Hoepffner

entstanden waren (Abb. 117). Bei den Landschaftsaufnahmen arbeitete sie mit starken Lichtkontrasten, wie bei der Aufnahme „Abend am Meer", einer über die Weite der See blickende Frau vor einer dramatischen Wolkendecke, durch die sich Sonnenstrahlen brechen und auf die bewegte Wasseroberfläche treffen (Abb. 118).

In jenem Jahr nahm sie auch den Kontakt zu ihrem früheren Lehrer Willi Baumeister wieder auf. Aus dem Briefverkehr geht hervor, dass sie eine weitere Veröffentlichung plante und sie ihn um ein Vorwort bat. Bei einem Besuch in Baumeisters Atelier in Stuttgart tippte er den Text (Titel: „Ein Maler über die Möglichkeiten der Fotografie")

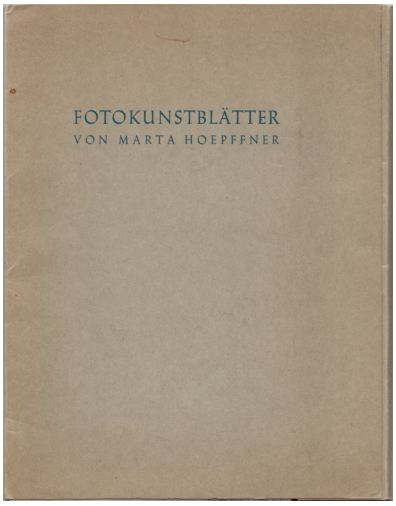


Abb. 117 Fotokunstblätter von Marta Hoepffner, 1946, Mappe mit Aufnahmen von der Ostsee und den Salzburger Alpen, Karton, ca. 18,5 × 24 cm. Archiv der Autorin
Abb. 118 Marta Hoepffner: Abend am Meer (Ostsee), 1937–1939, ca. 24, 3 × 18,3 cm. In: Fotokunstblätter von Marta Hoepffner, 1946. Archiv der Autorin

spontan in ihrem Beisein in die Schreibmaschine.[184] Baumeister konstatiert, dass das Zusammenspiel von „Persönlichkeit des Fotografen und […] technischen Möglichkeiten" die „Fotografie als Kunst" ermöglicht.[185] Seine Wertschätzung gegenüber Marta Hoepffner und ihrem Werk lässt sich aus den Briefen herauslesen, die Baumeister oft mit kleinen Skizzen versah (Abb. 119).

Abb. 119
Kuvert mit Skizze von Willi Baumeister, 1947.
© Privatarchiv Hoepffner

1947 erschien im Stuttgarter Hans E. Günther-Verlag Marta Hoepffners Buch „Ausdruck und Gestaltung. Bilderbuch einer Fotografin" (Abb. 120). Hierin veröffentlichte sie eine Auswahl an Porträts, Landschaften, Aktaufnahmen und Stillleben, darunter auch abstrakte Arbeiten. Begleitet werden die Werkreihen von Textbeiträgen. Neben Baumeister schrieben auch der Jurist Adolf Arndt sowie der Bildhauer Hermann Geibel. Mit ambivalentem Gefühl schrieb Hoepffner an Baumeister: „Ich bin nun endlich in der Lage, Ihnen mein Buch schicken zu können, muss aber um Nachsicht bitten, da es im Druck nicht so ausgefallen ist, wie ich es wünschte."[186] Bereits im Vorfeld hatten sich Unstimmigkeiten zwischen der Künstlerin und der Druckerei abgezeichnet, die ihr „dauernd ihre ‚gediegene' Auffassung über Typographie entgegen[setzt], so dass ich mit meinen Ideen kaum durchdringen kann"[187]. Der Kunsthistoriker Josef Adolf Schmoll genannt Eisenwerth konstatiert, dass Hoepffner „dem Buch lieber ein fortschrittlicheres Gesicht gegeben"[188] hätte. In ihrem Titelentwurf setzte sie auf Schrägstellung und diagonale Schriftbalken im Stil des ‚Neuen Sehens'. Oben rechts platzierte sie ein angeschnittenes Selbstbildnis mit Kamera, mit dem die Beziehung zwischen Apparat und Blick der Künstlerin deutlich hervorgehoben wird (Abb. 121).[189]

184 Dokument, Privatarchiv Hoepffner.
185 Willi Baumeister: Ein Maler über die Möglichkeiten der Fotografie. In: Marta Hoepffner (Hg.): Ausdruck und Gestaltung. Bilderbuch einer Fotografin. Stuttgart 1947, S. 9.
186 Brief Hoepffner an Baumeister, 3. Advent 1947, Privatarchiv Hoepffner.
187 Brief Hoepffner an Baumeister, 7. 10. 1946, Privatarchiv Hoepffner.
188 Schmoll gen. Eisenwerth 1982, S. 7.
189 Zu den Selbstbildnissen von Marta Hoepffner (Abb. 269, 278, 279 und 290) vgl. Kapitel IV.2.

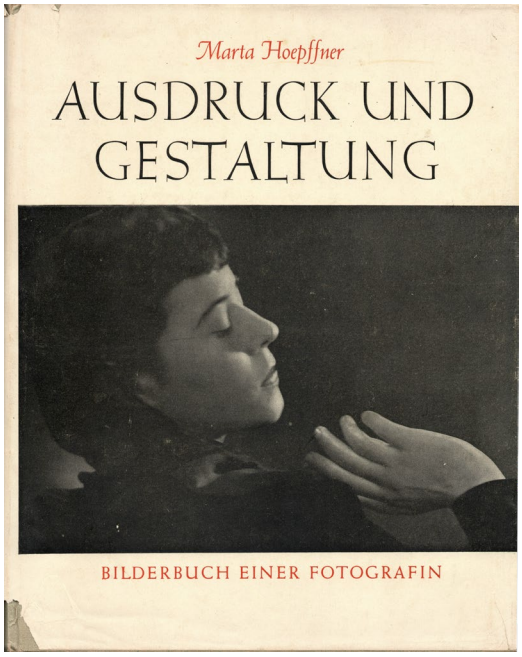


Abb. 120 Marta Hoepffner: Ausdruck und Gestaltung, 1947 (Cover), Buch mit Schutzumschlag, ca. 21,5 × 27 cm. Archiv der Autorin

Abb. 121 Titelentwurf von Marta Hoepffner zu ihrem Buch, 1947. In: Kat. Ravensburg 1982, S. 9 © Privatarchiv Hoepffner

Der Verlag entschied sich hingegen für eine horizontale Titelgestaltung mit einer ausdrucksstarken Bewegungsstudie (Abb. 120). Marta Hoepffner schrieb über ihre Porträts:

> „Was mich bei meinen Bildnissen leitet, ist weiter nichts als Ehrfurcht vor dem Menschen. Die Beleuchtung und Fotochemie bieten die Möglichkeit, das Gesicht eines fremden Menschen so zu beeinflussen, daß seine charakteristischste Eigenart betont wird, indem Unwichtiges und Zufälliges unterdrückt und Wesentliches hervorgehoben wird. Dazu kommen die künstlerischen Gesetze der Komposition und Raumaufteilung und das bewußte Setzen von Akzenten, was großzügig und mit persönlicher Auffassung angewandt werden kann. Die Grenze diktiert wieder die Ehrfurcht vor dem Menschen."[190]

Claus Helbing erkannte in Marta Hoepffners Stillleben ihre persönlichsten Bilder. „In ihnen rückt sie am stärksten von der Wirklichkeit ab", so Helbing, der weiter ausführte: „In ihnen verlieren die Dinge ihren profanen, alltäglichen Zweck, um in ein höheres Dasein: in ebenso abstrakte wie konkrete Welt und Wirklichkeit des Bildes zu treten."[191] Ein Beispiel dafür ist die Aufnahme „Komposition mit einer Archipenko-Skulptur" aus

190 Marta Hoepffner, zitiert nach Helbing 1947, S. 21.
191 Claus Helbing: Das Stillleben. In: Marta Hoepffner (Hg.): Ausdruck und Gestaltung. Bilderbuch einer Fotografin. Stuttgart 1947, S. 82.

Abb. 122 Marta Hoepffner: Gedanken vor einer Plastik Archipenkos, 1943. In: Hoepffner 1947, S. 85

dem Jahr 1943, in der der kubistische Frauentorso vor einer abstrakten Lichtfigur erscheint (Abb. 122). Marta Hoepffner malt und modelliert regelrecht mit dem Licht, wie bereits bei den Fotogrammen gezeigt werden konnte (Abb. 114). Auch in der Tanzstudie, einer Doppelbelichtung, wird das Prinzip der Lichtmalerei deutlich (Abb. 123).

Auf Baumeisters Empfehlung wurde Hoepffner im Jahr der Buchveröffentlichung Mitglied des Deutschen Werkbundes. Die Mitgliedschaft musste sie bereits im Jahr darauf lösen, da sie den Beitrag nicht zahlen konnte. In den folgenden Jahren setzte Hoepffner in Hofheim ihre künstlerische Arbeit fort. Zudem intensivierte sich der freundschaftliche Austausch mit Ida Kerkovius, Max Ackermann, Marie Luise von Kaschnitz, Ernst Wilhelm Nay und Karl Schmidt-Rottluff.

Abb. 123 Marta Hoepffner: Porträt einer Tänzerin II, 1939, Überblendung (Sandwich), Bromsilberpapier, 33,8 × 21,5 cm. In: Kat. Hofheim 1997 © Privatarchiv Hoepffner

Ein weiterer Markstein Marta Hoepffners war ihre erste Einzelausstellung „Lebendiges Foto. Zeitgenössische Lichtbildkunst“ 1949 im Kunstverein Frankfurt. Rekurrierend auf die Debatte um den Kunstwert der Fotografie urteilte Hans M. Wingler in seiner Ausstellungsrezension, dass sich Hoepffner mit ihrer Fotografie „nicht in ein Abhängigkeitsverhältnis zur Malerei und zur Grafik“ begibt, sondern „materialgerecht“[192] arbeitet. Die Ausstellung wurde positiv besprochen und Hoepffner erhielt zahlreiche Nachfragen bezüglich der fotografischen Technik. Die Interessierten lud sie zu Kursen ins Haus Hoepffner.[193] Rückblickend sah sie hierin das Gründungsmoment der noch im selben Jahr gegründeten Fotoprivatschule Marta Hoepffner in Hofheim am Taunus.

Fotoprivatschule Marta Hoepffner

> „Da ich nun selbst Pädagogin geworden bin, versuchte ich alles von Baumeister Gelernte und Erfahrene an meine Fotoschüler weiterzugeben: nicht literarisch, nicht illustrativ, nicht überfrachtet arbeiten, sondern aus der Kenntnis der Funktion des Materials. ‚Zeichnen‘ mit der fotografischen Schicht. Um ihnen Kenntnisse aus anderen Gebieten zu erschliessen, wurden neben dem Kunstunterricht filmische Experimente, moderne Musik und Dichtung vermittelt und von den Schülern selbst weitergeführt.“[194]

1949 gründeten Marta und Madeleine Hoepffner die „Fotoprivatschule Marta Hoepffner“ in Hofheim am Taunus. Die Struktur der Privatschule orientierte sich an der Idee des Bauhauses und verknüpfte handwerkliche und künstlerische Aspekte. Innerhalb weniger Jahre entwickelte sich die Fotoprivatschule zu einer renommierten, staatlich anerkannten Fachschule für künstlerische Fotografie. Marta Hoepffner übernahm die künstlerische Leitung und Madeleine Hoepffner kümmerte sich um die Organisation.[195] Als Dozentin ging es Marta Hoepffner primär darum, die „Schaukraft“ ihrer Schüler:innen zu fördern, die ihres Erachtens in der „vorberuflichen Erziehung“ nicht ausreichend berücksichtigt oder gar unterdrückt wird.[196] Ihre Art, zu lehren, war stark von Willi Baumeister geprägt: Sie regte kontroverse Diskussionen an, organisierte Ausstellungsbesuche und griff fototechnische wie künstlerische Neuentwicklungen auf, um sie mit ihren Schüler:innen zu erproben. Vor allem ging es ihr darum, die persönliche Handschrift der Schüler:innen zu erkennen und zu fördern.

---

192 Hans M. Wingler: Aus einer Besprechung der Ausstellung im Frankfurter Kunstverein 1949. In: Marta Hoepffner. Das fotografische und lichtkinetische Werk. Ausst.Kat. Städtische Galerie Altes Theater Ravensburg. Tuttlingen 1982, S. 39.

193 Hoepffner/Sachsse 1982.

194 Notiz, Privatarchiv Hoepffner.

195 Zur Fotoprivatschule Marta Hoepffner vgl. Roswitha Schlecker: Die Fotoprivatschule Marta Hoepffner. In: Lichtbilder – Bilder des Lichts. Marta Hoepffner Fotokünstlerin und Pädagogin. Ausst.Kat. Stadtmuseum Hofheim am Taunus. Hofheim am Taunus 1997, S. 108–119.

196 Hoepffner 1959, Privatarchiv Hoepffner.

1959 kam Irm Schoffers als Schülerin an die Fotoschule. Sie hatte bereits eine Ausbildung zur medizinisch-technischen Assistentin hinter sich und Erfahrung mit der Röntgentechnik. Im Labor entdeckte sie ihr Interesse für die Fotografie. Die Dunkelkammer blieb maßgeblich der Entstehungsort ihrer künstlerischen Arbeiten. Bereits nach einem Jahr wurde Schoffers Assistentin von Marta Hoepffner, nach ihrem Abschluss sogar Teilhaberin der Fotoschule. Fortan standen drei Frauen hinter der Institution und leisteten einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung der künstlerischen Fotografie und fotografischer Experimente (Abb. 124). Neben ihrer pädagogischen und künstlerischen Tätigkeit verfasste Marta Hoepffner zahlreiche Artikel für fotografische Fachzeitschriften wie Foto Prisma, Foto-Magazin oder American Photography, die sich mit modernen fotografischen Gestaltungsformen und neuen Ausdrucksmöglichkeiten beschäftigten.[197]

Abb. 124
Irm Schoffers, Madeleine und Marta Hoepffner, um 1965, Fish-Eye-Aufnahme mit Selbstauslöser. In: Kat. Hofheim 1997, S. 119 © Privatarchiv Hoepffner

Mit ihrer fotografischen Lehrtätigkeit erkennt Rolf Sachsse in Hoepffners eigener künstlerischen Praxis einen allmählichen Rückzug aus der Fotografie. Ende der 1950er Jahre experimentierte sie mit Farbfotogrammen in polarisiertem Licht, und ab Mitte der 1960er Jahre entstanden lichtkinetische Objekte. Für eine angemessene Würdigung

197 Hans Schafgans führte bereits 1977 rund 100 Artikel von Marta Hoepffner sowie rund 120 Publikationen über sie oder die Fotoprivatschule Marta Hoepffner seit 1945 in Fach-, Kunst- Grafikzeitschriften des In- und Auslands auf. Vgl. Behrens/Jaeger 1986, S. 173.

des Spätwerks plädiert Sachsse dafür, „die Lichtkinetiken Marta Hoepffners aus einer fundamentalen und grenzüberschreitenden Beschäftigung mit mehreren Medien künstlerischer Gestaltung zu verstehen, zu denen mehr oder minder zufällig auch die Photographie gehört […]“[198]. Eine fotokritische Annäherung an die Objekte reiche nicht aus, da diese „an diesen Bildern kaum mehr als die Ästhetik von Demonstrationsmodellen wahrnehmen“[199] könne.

Nachlass und Würdigung

„Sie markiert […] in der deutschen Entwicklung des Mediums jenes ‚missing link‘ zwischen der ersten und der zweiten Welle der experimentellen Photographie“[200], konstatiert Eisenwerth und definiert damit Marta Hoepffners Platz innerhalb der deutschen Fotogeschichte. Die ‚erste Welle‘ abstrakt-experimenteller Fotografie entwickelte sich in den 1920er Jahren und wurde unter anderem durch László Moholy Nagy, Man Ray und Raoul Hausmann geprägt. Sie endete 1933 zwar nicht abrupt, doch galten diese Künstler mit der nationalsozialistischen Machtübernahme als entartet und waren in Deutschland nicht mehr sichtbar. Die zweite Phase begann etwa 1948 und reichte bis Anfang der 1960er Jahre.

Marta Hoepffners experimentelle Arbeiten wurden zwischen 1949 und 1997 regelmäßig in Einzel- und Gruppenausstellungen gezeigt (Abb. 125). Zu den wichtigsten Expositionen zählen etwa die Beteiligung an der Ausstellung „Zauber des Lichts“ 1967 in der Kunsthalle Recklinghausen sowie an „Kunst und Kunststoff“ 1968 im Städtischen Museum Wiesbaden und im Jahr darauf im Museum am Ostwall in Dortmund. Zum 70. Geburtstag Hoepffners im Jahr 1982 widmete ihr die Städtische Galerie Altes Theater Ravensburg die Schau „Das fotografische und lichtkinetische Werk“. 1997 wurde sie als Fotokünstlerin und Pädagogin im Stadtmuseum Hofheim am Taunus gewürdigt, der Stadt, in der sie 25 Jahre die Fotoprivatschule Marta Hoepffner leitete.[201] 2019 setzte das Zeppelin Museum Friedrichshafen in einer Ausstellung Bilder von Marta Hoepffner in Beziehung zu Arbeiten Willi Baumeisters und zeigte ihre jeweiligen „Wege in die Abstraktion“.[202]

Werke von Marta Hoepffner sind in zahlreichen öffentlichen Sammlungen vertreten, etwa in der Galerie und Museum Lände in Kressbronn am Bodensee; im Stadtmuseum Hofheim am Taunus; im Museum Ostwall, Dortmund; im Museum Folkwang, Essen; in der Staatsgalerie Stuttgart; im Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen; im Museum Ludwig, Köln; in der Bibliothèque nationale de France, Paris, und im Metropolitan Museum, New York.

---

198 Rolf Sachsse: Skizze zu Marta Hoepffner. In: Fotografie, Jg. 7, Heft 23/24, 1983, S. 83–86, hier S. 86.
199 Ebd.
200 Schmoll gen. Eisenwerth 1982, S. 3.
201 Vgl. Lichtbilder – Bilder des Lichts. Marta Hoepffner Fotokünstlerin und Pädagogin. Ausst.Kat. Stadtmuseum Hofheim am Tanus. Hofheim 1997.
202 Wege in die Abstraktion. Marta Hoepffner und Willi Baumeister. Ausst.Kat. Zeppelin Museum Friedrichshafen, hg. von Claudia Emmert und Ina Neddermeyer. Esslingen 2019.

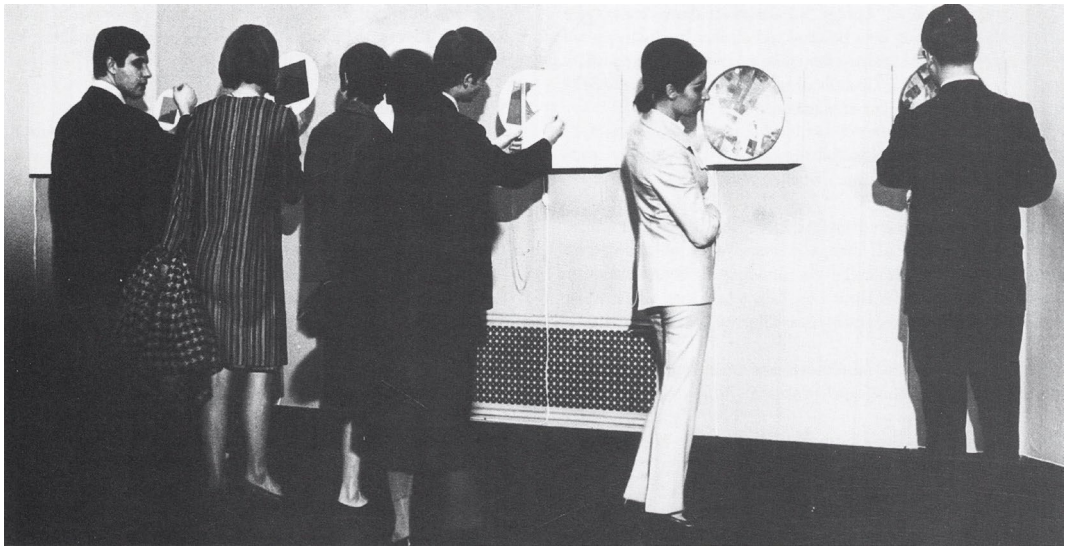


Abb. 125 Besucher:innen bei Betrachten der Variochromatischen Lichtobjekte, 1967, Ausstellung „Freie Gruppe Hofheim-Frankfurt und ihre Gäste", Nassauischer Kunstverein Wiesbaden. In: Kat. Hofheim 1997, S. 23 © Privatarchiv Hoepffner

Marta und Madeleine Hopeffner und Irm Schoffers haben zu Lebzeiten begonnen, Spuren zu legen und sich in die Foto(kunst)geschichte einzuschreiben. Für Marta Hoepffner war die Fotografie künstlerisches Ausdrucksmittel, mit dem sie „in gleichem Maße wie die Malerei und die Grafik ins Irreale, Geistreiche und Phantastische vordringen"[203] konnte. Trotz der kontinuierlichen Arbeit an der Sichtbarkeit und der Präsenz in zahlreichen nationalen und internationalen Sammlungen ist Hoepffners Werk nur in Fachkreisen bekannt.

Der noch zu hebende Schatz in der Wohnung in Kressbronn am Bodensee könnte noch unbekannte Arbeiten zum Vorschein bringen und zu einer umfassenderen Aufarbeitung von Leben und Werk der Lichtbildnerin wie Lichtkünstlerin Marta Hoepffner beitragen.

203 Notiz Marta Hoepffner, Privatarchiv Hoepffner.

Abb. 126
Hanni Schwarz: Wohnatelier der Fotografin Hanni Schwarz, Berlin (Ausschnitt), 1907.
In: Photographische Kunst, Jg. 6, Heft 19, 15. Januar 1908, S. 338, Tafel 82

4 Die Atelierfotografinnen
Zwischen Tradition und Moderne

> „Wenn Vater Aufnahmen machte, dann durften wir Kinder uns nicht im Atelier aufhalten. Das wussten wir auch ganz genau. Dann waren wir verschwunden. Oft stand ich atemlos hinter einem Hintergrund versteckt und sah zu, wie die Sache vor sich ging. Wie er die Leute hin und her rückte, wie er sie mit sehr scharfen Augen anblickte. Wie er ihnen den eisernen Halter am Kopf und Rücken setzte, damit sie sich nicht bewegen konnten. […] Ich liebte das Atelier."[1]

Ruth Jacobis (1899–1996) Erinnerungen an das Fotoatelier ihres Vaters Sigismund Jacobi (1860–1935) in Posen zu Beginn des 20. Jahrhunderts spiegeln die Faszination und den Reiz, der von diesem Ort ausging. Gemeinsam mit ihrer älteren Schwester Lotte (1896–1890) und dem jüngeren Bruder Alexander (1902–1922) verbrachte sie viel Zeit im elterlichen Atelier, das den Kindern als aufregender Spielplatz erschien und ihre Fantasien beflügelte: „Wir schoben die großen Hintergründe hin und her: Bald waren wir in einem Schloss oder bald in einem Wald."[2]

Jacobis Beschreibungen geben Einblick in die Ausstattung fotografischer Ateliers um 1900. Das Glashaus bildete das Kernstück des Ateliers: Hier harrten die zu porträtierende Person und der Operateur oder die Operateurin bei großer Hitze im Sommer und Eiseskälte im Winter aus.[3] Obligatorisch waren verschiedene Hintergründe, von der Stadtsilhouette bis zur Landschaft, Podeste, Teppiche, Vorhänge sowie zahlreiche Dekorationsattrappen, von der Balustrade bis zum Säulenstumpf. Des Weiteren fanden sich in den Ateliers Kopf- und Armstützen oder gar Aufnahmestühle mit zahlreichen Stützmöglichkeiten (Abb. 127). Jene Kopfhalter und Stützen verstörten die Kundschaft nachhaltig; so verglich L. Bürkner den Besuch im Fotoatelier des 19. Jahrhunderts, mit dem Besuch in der Zahnarztpraxis und dem Akt des Zähneziehens.

---

1 Ruth Jacobi: Aufzeichnungen. In: Ruth Jacobi. Fotografien. Ausst.Kat. Jüdisches Museum Berlin, hg. von Aubrey Pomerance. Berlin 2008, S. 17–57, hier S. 23 f.

2 Jacobi 2008, S. 23.

3 Zur Atelierausstattung vgl. Hoerner 1989, S. 39–50.

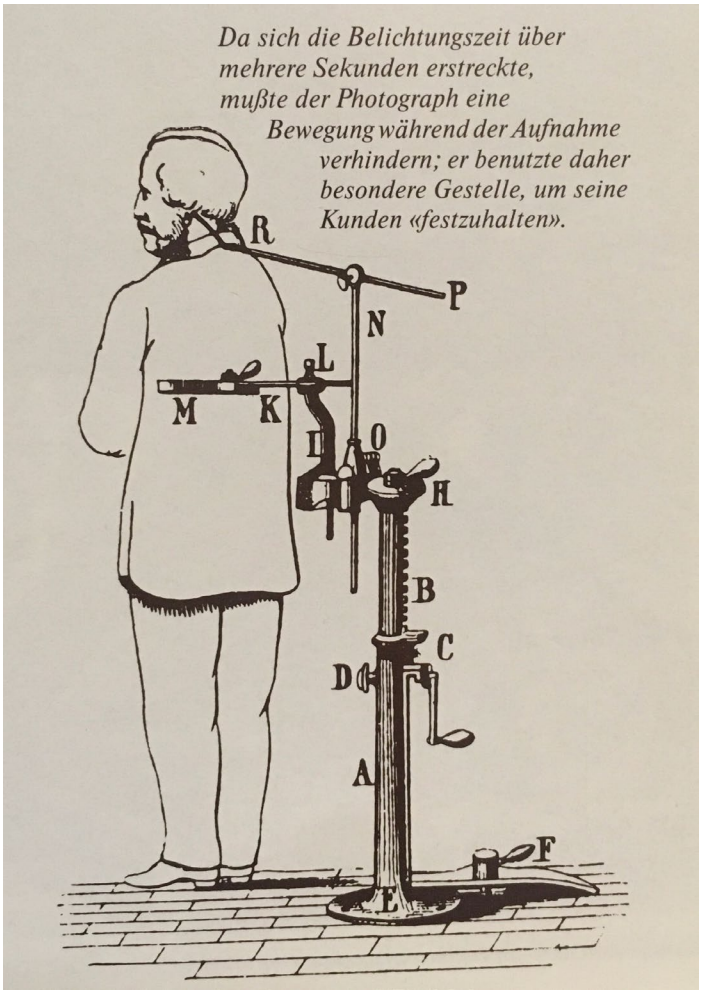


Abb. 127 Illustration eines Kopfhalters. In: Cornwall 1979, S. 115

„Das unglückliche Opfer wurde in einen Schraubstock gepreßt, den man Kopfhalter nannte, und da bei den unvollkommenen Apparaten die Aufnahme recht lange dauern mußte – bis zu fünf und sieben Minuten –, so kam natürlich in das Gesicht des Objektes ein gequälter, starrer Ausdruck, der nicht zur Lebendigkeit des Bildes beitrug."[4]

4 L. Bürkner: Die künstlerische Photographie. In: Über Land und Meer, Oktav-Ausgabe, Jg. 1907/08, Bd. 24. Stuttgart, Leipzig 1908, S. 142–148, hier S. 143.

Neben dem Glashaus[5] gehörten zu einem Fotoatelier verschiedene Arbeitsräume wie die Negativdunkelkammer, die Positivdunkelkammer, der Kopierraum und weitere Tageslichträume. Große Bedeutung hatte auch der Empfangsraum, in dem die Kundschaft begrüßt, instruiert und vorbereitet wurde. Fritz Kempe erinnerte sich ebenfalls lebhaft an seine Kindheit im väterlichen Fotoatelier und die angespannte Atmosphäre im Empfangsraum:

> „Unvergesslich blieb uns Photographen-Kinder die Luft im Empfangszimmer des väterlichen Ateliers. In der nach Puder, Eau de Cologne und Achselschweiß duftenden Atmosphäre wurde nur leise gesprochen, denn alle, die Erwachsenen wie die Kinder waren mit zitternder Erwartung auf den großen Moment des Eintritts in das Atelier, in das Glashaus erfüllt."[6]

Die Bezeichnungen des Fotoateliers variieren – vom Studio, über Werkstatt, Salon bis zum Institut – doch meinen sie alle einerseits den spezifischen Ort, an dem der ansässige Fotograf oder die Fotografin hinter die Kamera tritt und das Antlitz der Kundschaft auf eine Glasplatte fixiert, wie auch den Komplex verschiedener Arbeitsräume, in denen einzelne Produktionsschritte verrichtet werden. Das Atelier gilt als Ort des kreativen Schaffens.[7] Im Kontext der Kunst umfasst das Atelier die Werkstatt des Meisters / der Meisterin sowie die Arbeitsräume der Kunstakademie. Anders als die Dunkelkammer und der Kopierraum ist das Atelier ein für die Kundschaft sichtbarer Arbeitsort und hat repräsentativen Charakter.

Die ersten Berufsfotograf:innen ließen sich bereits in den 1840er- und 1850er-Jahren in großen Städten wie Hamburg, Berlin und München nieder.[8] Die Zahl der Ateliergründungen nahm stetig zu und verzeichnete einen ersten Höhepunkt um 1860. Mit dem aufkommenden Boom der Carte-de-Visite-Fotografie ging eine erste „Verfallszeit der Ateliers"[9] einher, wie Claudia Gabriele Philipp anhand des Phasenmodells zur künstlerischen Legitimation des Mediums darlegt. Die auf Porträts spezialisierten

---

5 Um 1900 rückten Atelierbetreiber:innen allmählich vom Glasatelier ab. Diese Entwicklung lässt sich zum einen mit der technischen Neuerung des Kunstlichts erklären, zum anderen konnte mit dem Seitenlicht, welches durch ein großes Fenster oder eine künstliche Lichtquelle gewonnen wurde, das Gesicht des Modells natürlicher ausgeleuchtet werden.

6 Fritz Kempe: Nachwort. In: Elke Dröscher (Hg.): Kinder-Photo-Album. 2. Aufl. Dortmund 1989, S. 179–196, hier S. 181 f.

7 Hier sei auf den von Michael Diers und Monika Wagner herausgebenden Band „Topos Atelier" verwiesen, in dem unterschiedliche Erscheinungsformen und Funktionen des Ateliers jenseits des tradierten, ortfixierten Atelierbegriffs untersucht werden. Vgl. Michael Diers / Monika Wagner (Hg.): TOPOS ATELIER. Werkstatt und Wissensforum. [Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 7] Berlin 2010.

8 Parallel zu niedergelassenen Berufsfotograf:innen, gab es bis ins 20. Jahrhundert sogenannte Wanderdaguerreotypist:innen bzw. Wanderfotograf:innen, die mit ihrem Equipment durch das Land reisten und vornehmlich in kleineren Städten oder auf dem Land ihre Arbeit anboten. Vgl. Hoerner 1989, S. 64 f.

9 Claudia Gabriele Philipp: Fotografie im Atelier. In: Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik. Ausst.Kat. Folkwang Museum, Essen, Fundació „la Caixa", Barcelona, The Jewish Museum, New York, hg. von Ute Eskildsen. Düsseldorf 1994, S. 27–33. Faber 2011, S. 55–58, hier S. 27.

Atelierfotograf:innen stillten mit stereotypen Inszenierungen und konfektionierter Ausstattung das gesteigerte Bildbedürfnis der bürgerlichen Schichten.[10] Eine zweite Gründungswelle lässt sich in die 1880er Jahre datieren, die nach Rudolf Herz den „Übergang der manufakturhaften Bildherstellung zur industrialisierten Bildproduktion“[11] markiert. Die zunehmende Konkurrenz, auf der einen Seite durch die preisgünstigere Warenhausfotografie und großen Reproduktionsanstalten, auf der anderen Seite durch ambitionierte Amateurfotograf:innen, die ihre Bilder gegen eine Unkostenpauschale abgaben, führte bei den Atelierbetreiber:innen um 1900 zu einer „wirtschaftlichen Strukturkrise“[12].

Um sich gegen die Konkurrenz zu behaupten, setzten Atelierfotograf:innen zunehmend Werbemittel ein, wie regelmäßig erscheinende Zeitungsannoncen und sorgfältig gestaltete Schaukästen, in denen aktuelle Arbeitsproben Einblick in ihre Arbeit gewährten. Einige erweiterten ihr Portfolio und boten neben der Porträtfotografie auch Produktfotografie und Reproduktionen an. Ein zusätzlicher Abgrenzungsakt lag in der künstlerischen Nobilitierung der Arbeit. Einige Atelierbetreiber:innen übernahmen die modernen Prinzipien der Kunstfotografie, indem sie sich von formalen Standards und Normen der Atelierfotografie des 19. Jahrhunderts lösten und auf individuelle Bildkompositionen und Edeldruckverfahren setzten.[13] Doch nicht allein die Qualität der Fotografien sollte gesteigert werden, auch das Erscheinungsbild des Ateliers sollte die kunstreformatorische Auffassung des Inhabers / der Inhaberin widerspiegeln.[14] Künstlerisch ambitionierte Lichtbildner:innen bezogen mit ihren Ateliers große Privatwohnungen oder ließen prächtige Atelier-Geschäftshäuser erbauen. Die Einrichtung der großzügigen Räumlichkeiten zeichnete sich durch einen wohnlichen Charakter aus, der sich am Geschmack der bildungsbürgerlichen Klientel orientierte. Jene repräsentativen Bestrebungen und Debatten um die zeitgemäße Inneneinrichtung fanden in Artikeln fotografischer und architektonischer Fachzeitschriften Widerhall, in denen Neugestaltungen namhafter Ateliers wie jenes von Rudolf Dührkoop in Hamburg oder Hugo Erfurths in Dresden besprochen und mit zahlreichen Abbildungen vorgestellt wurden.[15] Das von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk nach Entwurf von Bruno Paul gestaltete Atelier der Berliner Fotografin Hanni Schwarz und ihrer Partnerin Marie Luise Schmidt in der Hohenstaufenstraße 44 wurde 1908 positiv in

10 Ebd.

11 Rudolf Herz: Ökonomische Krise und ästhetische Reform der Atelierfotografie. In: Hof-Atelier Elvira 1887–1928. Ästheten, Emanzen, Aristokraten. Ausst.Kat. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, hg. von Rudolf Herz / Brigitte Bruns. München 1985, S. 145–152, hier S. 145.

12 Ebd.

13 Zur „Normalitätskonstruktion“ in der Atelierfotografie am Beispiel des Fotografen Hermann Krone (1827–1916) in Dresden vgl. Matthias Gründig: Aspekte fotografischer Normalität. Zu Standards und Normen der Atelierfotografie im 19. Jahrhundert. In: Wolfgang Hesse / Holger Starke (Hg.): Die im Licht steh'n. Fotografische Porträts Dresdner Bürger des 19. Jahrhunderts. Kromsdorf 2019, S. 309–332.

14 Vgl. Herz 1985, S. 147 f.

15 Vgl. Photographische Kunst, Jg. 6, 1907, Tafel 35 f.

der Fachzeitschrift Photographische Kunst besprochen und mit zwei Tafeln vorgestellt (Abb. 126).[16]

Fotoateliers unterlagen sich wandelnden Moden, technischen Neuerungen sowie wirtschaftlichen Faktoren, die sich sowohl in der räumlichen Ausgestaltung und Ausstattung wie auch im Produktionsprozess und in der Bildinszenierung widerspiegeln.[17] Eine zeitliche Grenze zwischen traditioneller und moderner Atelierfotografie lässt sich jedoch nicht trennscharf ziehen. Claudia Gabriele Philipp betont vielmehr die „Gleichzeitigkeit der Phänomene im Spannungsfeld zwischen dem Traditionalismus des klassischen Ateliers und der Avantgarde des »Neuen Sehens«"[18] und führt aus, dass tradierte Gestaltungsmittel lange ihre Gültigkeit behielten und gängige Bildkonventionen erst allmählich mit der modernen Bildsprache des ‚Neuen Sehens' kombiniert wurden.[19]

„Die Bildnisfotografie macht gegenwärtig eine Krise durch"[20], heißt es erneut im Begleitheft zur Ausstellung „Das Lichtbild" 1930 in München. Die Ausstellungsmacher sahen die Berufsfotograf:innen vor der Herausforderung, das Porträt von starren Posen und beliebigem Ambiente zu befreien und die neusachliche Bildsprache in die Bildnisfotografie einzuführen.[21] Neben renommierten Positionen – wie die der Fotografen Hugo Erfurth (1874–1948) und Franz Fiedler (1885–1956) aus Dresden oder August Sander (1876–1964) aus Köln – wurden auch Aufnahmen einer jüngeren Generation von Fotograf:innen gezeigt, darunter Arbeiten von Annelise Kretschmer (1903–1987) und Lotte Jacobi (1896–1990). Beide Frauen entschieden sich in den 1920er Jahren für den Beruf der Fotografin und standen zum Zeitpunkt der Exposition noch am Anfang ihres Schaffens. Arbeitsschwerpunkt beider Fotografinnen war das Porträt. Neben der Arbeit im Studio fotografierten sie auch auf Reisen, im Kundenauftrag in öffentlichen und privaten Räumen sowie für die Presse. Beide Fotografinnen kamen aus der traditionellen Atelierfotografie, von der sie sich schon früh lösten und ihren eigenen Stil fanden. Sie

16 Vgl. Fritz Hansen: Zu den Bildnissen dieses Heftes. In: Photographische Kunst, Jg. 6, Heft 19, 15. Januar 1908, S. 338, Tafel 82 f.

17 Im Rahmen der im Juni 2019 in Altenburg abgehaltenen Tagung „Atelierfotografie und Fotografenatelier" wurden Entwicklungen, Brüche und Kontinuitäten der Atelierfotografie seit 1839 diskutiert. Neben dem Selbstverständnis des Berufsstandes wurden die Atelierausstattung sowie Produkte und Vertriebswege unter sozio-kulturellen, technischen und ästhetischen Aspekten untersucht. Die Tagung fand anlässlich der Ausstellung „Stadt. Mensch. Geschichten. Altenburger Fotoatelier Arno Kersten 1867–1938" statt, die vom 18. Mai bis zum 27. Oktober 2019 im Residenzschloss Altenburg der Schloss- und Kulturbetrieb Altenburg zu sehen war. Ausgangspunkt bildete der umfangreiche Nachlass des Altenburger Fotografenateliers Arno Kersten 1867–1938. Die in Teilen erhaltene Studioausstattung und Geschäftskorrespondenz aus acht Jahrzehnten ermöglichen seltene Einblicke in die Atelierpraxis des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

18 Philipp 1994, S. 27 f.

19 Dieses ist auch vor dem Spannungsfeld der Erwartungshaltung der Kundschaft und den ästhetischen Vorstellungen der Fotograf:innen zu sehen. Vgl. Sigrid Schulze: »Unter einem Photographen denken die meisten Leute nichts anderes als einen Porträtisten mit der Camera …« Das Atelier Mathesie und die Berliner Fotogeschichte. In: Jetzt lächeln. Das Atelier Mathesie und die Berliner Fotogeschichte. Ausst. Kat. NGBK im Kunstamt Kreuzberg/Bethanien. Berlin 1998, S. 70–75.

20 Kat. München 1930, S. 11.

21 Zur Ausstellung „Das Lichtbild" 1930 in München vgl. Kapitel II.1 „Fotografische Expositionen".

waren jüdischer Abstammung und der Antisemitismus des nationalsozialistischen Regimes zwang sie zur zeitweisen Aufgabe des Ateliers, zu mehrfachen Wohnortwechseln und ins Exil. Doch beide Frauen hielten an ihrer Profession fest und fanden zurück ins Studio: Annelise Kretschmer kehrte 1950 mit ihrer Familie zurück nach Dortmund und eröffnete ein Atelier in der Saarlandstraße 23. Lotte Jacobi eröffnete 1935 gemeinsam mit ihrer Schwester Ruth Jacobi ein Fotostudio in New York. Ein Jahr später trennten sich die beruflichen Wege der Schwestern; Lotte Jacobi eröffnete ein eigenes Studio in Manhattan, unweit des Central Park.

Exemplarisch an den Berufsbiografien der Fotografinnen Annelise Kretschmer, Lotte Jacobi und ihre Schwester Ruth Jacobi werden ästhetische wie arbeitstechnische Brüche und Kontinuitäten der Atelierfotografie aufgezeigt. Es wird dargelegt, wie die politische Situation die fotografische Arbeit beeinflusste und welche Strategien die Fotografinnen verfolgten, um ihre Profession weiter auszuführen.

Schauplatz der Mode: Porträtfotografie von Annelise Kretschmer

Eine Aufnahme der Dortmunder Fotografin Annelise Kretschmer aus dem Jahre 1929, im Nachlass als „Modefotografie" bezeichnet, zeigt eine junge Frau mit kinnlangen Haaren, die sich auf eine Fensterbank lehnt (Abb. 129).[22] Mit ihrer rechten Hand greift sie nach dem geöffneten Fensterrahmen. Sie schaut die Betrachter von hinten durch die Scheibe freundlich lachend an und versprüht sommerliche Leichtigkeit. Ihr Gesicht und ihr weißes, ärmelloses Kleid mit weitem, die Schulter bedeckendem Kragen werden von der Sonne angestrahlt. Dazu trägt sie zum Kleid passende Handschuhe mit weitem Schaft. Eine weitere Aufnahme aus demselben Jahr (Abb. 130) zeigt dasselbe Model mit geöffnetem Sonnenschirm in Dreiviertelansicht vor einem Fenster. Die gedrehte Haltung setzt den körpernahen Schnitt des Kleides gekonnt in Szene, während der rückseitige Sonneneinfall Kontur und Struktur des Kleides leicht verschwimmen lässt. Das diffuse Gegenlicht und ihr gedankenverlorener Blick nach oben rechts aus dem Fenster verleihen der Aufnahme etwas Enigmatisches. In beiden Aufnahmen spielt Kretschmer mit unterschiedlichen Oberflächen und einem ungewöhnlichen Bildaufbau. In dem einen Bild wird das geöffnete Fenster zum Bilderrahmen, im anderen bildet es, bedeckt von einem halbtransparenten Vorhang, eine spannungsvolle Kulisse sanfter Wind- und Schattenspiele.

22 Abschnitte des Kapitels sind in zwei Beiträgen der Autorin zur Fotografin Annelise Kretschmers Porträts veröffentlicht: Nathalie Dimic: Schauplatz der Mode. Die Porträtfotografie von Annelise Kretschmer. In: Linda Olenburg / Bianca Koczan (Hg.): Studien des Textilen und der Mode. Promovierende Perspektiven. [Intelligente Verbindungen, hg. von netzwerk mode textil, Bd. 3] Berlin 2021, S. 18–41. https://www.intelligente-verbindungen.de/band3.html [23. 3. 2023], sowie Nathalie Dimic: Zwischen Mode und Porträt. Annelise Kretschmers Modefotografien der 1920er- und 1930er-Jahre. In: Der Augenblick. Annelise Kretschmer. Ausst.Kat. LWL-Museum für Kunst und Kultur Münster. Köln 2022, S. 123–127.

Abb. 128 Annelise Kretschmer: Bildnis von Toni Overbeck, um 1930. Inv. Nr. C-30481LM
© LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster

Abb. 129 Annelise Kretschmer: Junge Frau, Modefotografie, 1929. Inv. Nr. C-31089LM © LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster

Abb. 130 Annelise Kretschmer: Bildnis eines Models mit Sonnenschirm, 1929. Inv. Nr. C-31496LM © LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster

Der ursprüngliche Verwendungszweck beider Aufnahmen ist nicht überliefert. Die Bezeichnung „Modefotografie" legt zunächst nahe, dass sie zur Verkaufswerbung für Mode angefertigt wurden, also Informationen über den modischen Stil im Allgemeinen oder das dargestellte Kleidungsstück im Speziellen wiedergeben sollten. In diesem Zusammenhang lässt sich eine direkte Verbindung zum eleganten Bekleidungsgeschäft Max Weser in der Dortmunder Innenstadt herstellen, das Annelise Kretschmers Eltern, Laura und Julius Silberbach, gehörte. Kretschmers Fotoatelier befand sich im zweiten Stock des elterlichen Geschäftshauses. Ihre Mutter beauftragte sie gelegentlich mit Modefotos, für die meist die Mannequins des Geschäfts, aber auch Freundinnen, ihre Schwester Margot oder ihre Cousine Gisela Modell standen. Rückblickend auf ihre fotografische Arbeit erklärte Annelise Kretschmer in einem 1982 von Ute Eskildsen geführten Interview, dass sie sich nie sonderlich für Mode interessierte: „Bei den Modefotos war mir die Mode sekundär – es waren Porträtaufnahmen, bei denen ich mit Stoffen und

Accessoires spielen konnte."[23] Annelise Kretschmer verwahrte sich gegen die Zuschreibung als Modefotografin und betonte ihre Herkunft aus der Porträtfotografie.[24] Die deutliche Abgrenzung von der Mode verwundert, da elegante Kleidung und moderner Habitus in ihren Bildnissen sehr präsent sind. Um also das ‚Modische' in Annelise Kretschmers Aufnahmen lesen und einordnen zu können, sind zwei Fragen entscheidend: Was ist Fotografie für die Mode? Und was ist Mode in der Fotografie?

Biografische Skizze

Annelise Kretschmer wurde am 11. Februar 1903 in Dortmund als zweites von insgesamt drei Kindern der Familie Silberbach geboren.[25] Ihre Eltern betrieben das elegante Bekleidungsgeschäft Max Weser in der Dortmunder Innenstadt und umgaben sich privat mit Kunst und Antiquitäten. Annelise Kretschmer besuchte die Kunstgewerbeschule in München und absolvierte anschließend ein Volontariat im Porträtatelier Leon von

23 Annelise Kretschmer / Ute Eskildsen: Interview mit Annelise Kretschmer. In: Annelise Kretschmer. Fotografin. Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen, hg. von Ute Eskildsen. Essen 1982, S. 4–8, hier S. 4.

24 Die von Kretschmer rückblickend als Modefotos bezeichneten Aufnahmen sind nicht eindeutig identifizierbar. Es ist zu vermuten, dass die für die elterliche Boutique ausgeführten Aufnahmen in betriebseigenen Werbemitteln oder in redaktionellen Modestrecken veröffentlicht wurden. Sie selbst scheint ihre Porträts, die regelmäßig in der illustrierten Presse wie in fotografischen Fachzeitschriften veröffentlicht wurden, unter dem Begriff Modefoto gefasst zu haben. Weder im Bestand des Stadtarchivs Dortmund noch im Westfälischen Wirtschaftsarchiv in Dortmund befinden sich Werbematerialien der Boutique Max Weser. Der Nachlass Annelise Kretschmers wurde bis 2020 von ihrer Tochter Christiane von Königslöw verwaltet. Im Frühjahr 2020 hat das LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster den rund 2600 Originalabzüge und 13 000 Schwarz-Weiß-Negative umfassenden Nachlass angekauft. Inwieweit Quellenmaterial der elterlichen Boutique im noch nicht aufgearbeiteten Nachlass der Fotografin enthalten sind, kann derzeit nicht bestimmt werden.

25 Der Name Annelise Kretschmer war jüngst im Kontext einer monografischen Ausstellung zu finden. Unter dem Titel „Der Augenblick. Die Fotografin Annelise Kretschmer" zeigte das LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster 2022 die bisher umfassendste Schau zum fotografischen Œuvre von Annelise Kretschmer. 2016 wurde im Käthe Kollwitz Museum Köln die von dem Journalisten Thomas Linden kuratierte Ausstellung „Annelise Kretschmer – Entdeckungen. Photographien 1922–1975" gezeigt. Nach Köln folgten weitere Stationen im Paula Modersohn-Becker Museum in Bremen und in der Städtischen Galerie Iserlohn. Bereits 1982 würdigte Ute Eskildsen, die damalige Leiterin der Fotografischen Sammlung des Museum Folkwang in Essen, Annelise Kretschmers Leistungen im Bereich der Fotografie in Form einer ersten Einzelausstellung und dazugehörigen Publikation. Das von ihr im selben Jahr geführte Interview mit der Fotografin liefert grundlegende Erkenntnisse der Lebens- und Berufsbedingungen einer frühen Berufsfotografin. 2003 erschien in der von Ute Eskildsen herausgegebenen Reihe „Beruf: Fotografin" ein Band zu Annelise Kretschmer, für den die Fotohistorikerin Esther Ruelfs einen einführenden Aufsatz verfasste. Die im Folgenden referierten Lebensdaten basieren auf den Darstellungen von Thomas Linden: Raum für das Unerwartete. In: Annelise Kretschmer. Entdeckungen Photographien 1922–1975. Ausst. Kat. Käthe Kollwitz Museum Köln, hg. von Hannelore Fischer. Köln 2016, S. 9–13; Esther Ruelfs: „Wir haben es gelebt, andere sind dafür eingetreten" – Beruf als Berufung. In: Annelise Kretschmer. Fotografien 1927–1937. Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen. [Reihe Beruf: Fotografin], hg. von Ute Eskildsen. Göttingen 2003, S. 6–15; Ute Eskildsen: Interview mit Annelise Kretschmer. In: Annelise Kretschmer. Fotografin. Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen, hg. von dies. Essen 1982, S. 4–8, sowie Der Augenblick. Annelise Kretschmer. Ausst.Kat. LWL-Museum für Kunst und Kultur Münster. Köln 2022; Esther Ruelfs: „Wir haben es gelebt, andere sind dafür eingetreten" – Beruf als Berufung. In: Annelise Kretschmer, Ausst. Kat. Museum Folkwang Essen, hg. von Ute Eskildsen. Göttingen 2003, S. 6–15.

Kaenel in Essen. 1924 ging sie nach Dresden, um Meisterschülerin bei dem renommierten Porträtfotografen Franz Fiedler zu werden. Hier lernte sie den Bildhauer Sigmund Kretschmer (1901–1953) kennen, den sie 1928 heiratete. Im folgenden Jahr eröffnete sie ein Fotoatelier im zweiten Stock des elterlichen Geschäftshauses in der Betenstraße 9 in Dortmund. Ende der 1920er Jahre und Anfang der 1930er Jahre wurden Aufnahmen von Annelise Kretschmer regelmäßig in der illustrierten Zeitung „Die Wochenschau" publiziert. Auch fotografische Fachzeitschriften wie „Das Atelier des Photographen" und die „Photographische Rundschau" veröffentlichten Porträtaufnahmen von ihrer Hand und würdigten sie in höchsten Tönen:

> „Von den Bildnissen, die in letzter Zeit im Atelier gezeigt werden konnten, tragen diejenigen der Frau Kretschmer die deutlichsten Zeichen der neuen Auffassung des Materials und der Befreiung vom Hergebrachten. Keine Anlehnung an Vorbilder, keine Beleuchtungseffekte, keine kunstvollen Anordnungen; die Idee kommt mit dem Auftrag durch Sehen und Beobachten, deren Wirkung nicht durch Eingriffe und malerische Druckverfahren beeinträchtigt wird."[26]

Annelise und Sigmund Kretschmer hatten insgesamt vier Kinder, die zwischen 1930 und 1940 geboren wurden. Als Bildender Künstler konnte Sigmund Kretschmer nur unregelmäßig ein Einkommen generieren, aus diesem Grund betrieb Annelise Kretschmer auch nach der Geburt der Kinder das fotografische Atelier weiter und ihr Mann versorgte die Kinder.[27] Das Atelier lief gut und bereits Ende der 1920er Jahre stellte Kretschmer Mitarbeiterinnen ein.[28] Kretschmer selbst legte 1936 die Meisterprüfung ab und konnte fortan Gesell:innen ausbilden.

Aufgrund ihrer jüdischen Abstammung erfuhr sie ab 1933 berufliche und private Einschränkungen: Ihre Schaukästen am Alten Markt in Dortmund wurden beschmiert und sie wurde aus der Gesellschaft Deutscher Lichtbildner ausgeschlossen.

1937 zog die Familie Kretschmer nach Worpswede zu dem befreundeten Paar Greta Overbeck und Gustav Schenk. Annelise Kretschmer betrieb ihr Atelier weiter und pendelte regelmäßig nach Dortmund. 1943 zog die Familie Kretschmer auf den Laubishof bei Freiburg im Breisgau, wo Laura Silberbach seit der Aufgabe des Modehauses 1938 wohnte. Das Dortmunder Atelier wurde von der Gesellin Margareta Winkler bis zur Ausbombung im Sommer 1944 weitergeführt. 1950 kehrte Annelise Kretschmer mit ihrer Familie zurück nach Dortmund, wo sie am 1. Oktober desselben Jahres ein Atelier in der Saarlandstraße 23 eröffnete. Annelise und Sigmund Kretschmer waren in der Dortmunder Kunst- und Kulturszene gut vernetzt und mit Leonie Reygers befreundet,

---

26 O. V.: Zu den Abbildungen. In: Das Atelier des Photographen, Jg. 37, Heft 6, 1930, S. 72.

27 Die Familie wurde von Annelise Kretschmers Eltern bis Ende der 1930er Jahre finanziell unterstützt.

28 Von 1929 bis 1932 absolvierte Ottilie Scheel eine fotografische Ausbildung im Fotostudio von Annelise Kretschmer. Da die Studiomitarbeiterin Herta Kister die Meisterprüfung abgelegt hatte, war das Studio zur Ausbildung berechtigt. Vgl. Lehrvertrag von Ottilie Scheel, Privatarchiv.

die das Museum am Ostwall leitete. Einen starken Einschnitt in das Leben der Familie markiert der Suizid Sigmund Kretschmers im Jahr 1953. Ab 1958 arbeitete ihre Tochter Christiane Kretschmer im Fotoatelier mit. Nach 50 Jahren Berufstätigkeit gab Annelis Kretschmer 1978 das Atelier auf. Sie starb am 13. August 1987 in Dortmund.

Mode braucht das Bild

„Mode ist ein seltsam unscharfer Begriff“[29], konstatiert die Kulturanthropologin Gudrun M. König und verweist auf seine Bedeutungsoffenheit. Mode beschreibt soziokulturelle Phänomene wie Kleidungspraktiken, Geschmack und Konventionen, die während eines bestimmten Zeitraums vorherrschen. Sie meint den Einzelentwurf wie das massenproduzierte Kleidungsstück. Mode ist die „propagierte Neuerung“ und der Wandel, sie ist „ein Objekt und performative Situation“[30]. Auch Gertrud Lehnert versteht Mode als „ein Phänomen, das sich nicht nur in vestimentären Objekten realisiert, sondern auch als ein Handeln“[31]. Der performative Charakter der Mode vollzieht sich in der „Produktion, Präsentation, Inszenierung und Aufführung“[32]. Erst durch die Träger:innen werden Kleidungsstücke zum Sprechen gebracht. Vielmehr noch: Mode ist ein Medium, das weiterer Medien bedarf, „um als Mode rezipiert und verbreitet zu werden“[33]. Nach Dagmar Venohr konstituiert sich Mode erst im sogenannten „Modehandeln“[34], also durch ihre Medialisierung in Form diverser visueller und/oder verbaler Medien. Jede dieser Erscheinungsformen verfügt über medienspezifische Eigenheiten, die den vermittelten Inhalt „nicht nur übertragen, sondern auch austragen“[35] und in gewisser Weise mitproduzieren. Erst durch ihre Visualisierung wird Mode zu einem Vorbild und kann „über Models und Posen, Szenerien und Stimmungen ihre Aussage […] formulieren“[36]. Die Mode braucht demnach das Bild und den spezifischen Kontext, etwa die Modestrecke im Magazin, um als Mode erkannt zu werden.[37] Seit Beginn des

29 Gudrun M. König: Die Familie auf der Glasplatte. Privatfotografie und Modegeschichte. In: Dies. / Michaela Haibl (Hg.): Mode.Land. Ein Textilfabrikant fotografiert, 1900–1925. Münster 2020, S. 7–31, hier S. 27.

30 Ebd.

31 Gertrud Lehnert: Mode als Moderne In: Gabriele Mentges (Hg.): Für eine Kulturanthropologie des Textilen. Bamberg 2005, S. 251–263, hier S. 260.

32 Ebd.

33 Gudrun M. König / Gabriele Mentges: Modegeschichte als Mediengeschichte. In: Dies. (Hg.): Medien der Mode. [Dortmunder Studien zur Kulturanthropologie des Textilen, Bd. 6] Berlin 2010 S. VII–XX, hier S. VI.

34 Dagmar Venohr: Modehandeln zwischen Bild und Text – Zur Ikonotextualität der Moder in der Zeitschrift. In: IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft, Jg. 4, Heft 8, 2008. http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben3?function=fnArticle&showArticle=127 [25. 10. 2021].

35 Dagmar Venohr: ModeMedien – Transmedialität und Modehandeln. In: Rainer Wenrich (Hg.): Die Medialität der Mode. Kleidung als kulturelle Praxis – Perspektiven für eine Modewissenschaft. Bielefeld 2015, S. 109–126, hier S. 113.

36 Annette Geiger: Mode und Fotografie. In: Fotogeschichte, Jg. 37, Heft 146, 2017, S. 3–4, hier S. 3.

37 Zur Ikonotextualität von Modezeitschriften vgl. Dagmar Venohr: medium macht mode. Zur Ikonotextualität der Modezeitschrift. Dissertation Potsdam 2009. Bielefeld 2010.

20. Jahrhunderts nimmt die Fotografie bei der Vermittlung neuer Moden eine zentrale Rolle ein. Hervorgegangen aus der Porträtfotografie machte sie ihrer Vorläuferin, der Modegrafik, bald Konkurrenz und lief ihr in der Präsenz innerhalb der Printmedien den Rang ab.[38]

Etikettierung als Modefotografie

Der schillernde Begriff Modefotografie wird häufig gebraucht, aber selten spezifiziert. Stilistisch unterscheidet sich Modefotografie zunächst einmal nicht von anderen Fotografien. Vielmehr speist sie sich aus diversen fotografischen Genres, welche „als hybride Szenarien"[39] eingesetzt werden. Aufgrund ihrer notorischen Grenzüberschreitung zwischen Porträt-, Werbe-, Dokumentar- und Kunstfotografie entzieht sie sich einer eindeutigen Definition. Die britische Fotohistorikerin Val Williams stellt folglich infrage, ob es Modefotografie überhaupt gibt.[40] Zur Modefotografie wird eine Aufnahme erst durch einen bestimmten Verwendungszweck und Veröffentlichungskontext – als Distributionsmedium der Mode in der Modestrecke. Für Adelheid Rasche sind „Auftragsgebundenheit" und der „gesellschaftliche Gebrauch" der Bilder für die Einordnung als Modefotografie ausschlaggebend.[41] Die Modefotografie ist dabei in ein enges Beziehungsgeflecht unterschiedlicher Interessen eingebettet und muss Interessen der Modeschaffenden und Modevermarkter, der publizierenden Redaktion, der Fotograf:innen wie auch die Wünsche der Leser:innen vereinen.[42] Sie hat die Aufgabe, über Mode zu informieren, Vorbild und Identifikationsangebot für die potenzielle Kundschaft zu sein und so zum Kauf zu animieren.

Ohne Wissen um Auftraggeberschaft, ursprünglichen Veröffentlichungskontext und Informationen zu den dargestellten Kleidern wären Annelise Kretschmers Aufnahmen nach dieser Definition keine Modefotografien. Sie müssen daher als Modeporträts bezeichnet werden in dem Sinne, dass sie Porträts sind, in denen das Modische eine große Gewichtung hat.

---

38 Zur Genese der Modefotografie vgl. Adelheid Rasche: Botschafterinnen der Mode. Die Anfänge der Modefotografie. In: Elke Bippus / Dorothea Mink (Hg.): Fashion Body Cult / Mode Körper Kult. Stuttgart 2007, S. 80–95; Klaus Honnef: Paradox par excellence. Die Mode und die Fotografie – ein beziehungsreiches Verhältnis. In: Modefotografie von 1900 bis heute. Ausst.Kat. Kunstforum Länderband West Wien, hg. von Ingried Brugger. Passau 1990, S. 11–20; Enno Kaufhold: Fixierte Eleganz. In: Berlin en vogue. Berliner Mode in der Photographie. Ausst.Kat. Berlinische Galerie, hg. von F.C. Gundlach und Uli Richter. Berlin 1993, S. 13–46. Speziell zur Mediengeschichte der Modefotografie vgl. König/Mentges 2010.

39 Annelie Lütgens: Modefotografie und ihre unheiligen Allianzen. In: André Holenstein / Ruth Meyer Schweizer / Tristan Weddigen / Sara Margarita Zwahlen (Hg.): Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung. Bern 2010, S. 209–239, hier S. 211.

40 Val Williams: Fashion Was the Least Important Thing. In: Look at Me. Fashion and Photography in Britain 1960 to present. Ausst.Kat. The British Council London, edited by Val Williams. Manchester 1998, S. 99–102, hier S. 100.

41 Rasche 2007, S. 85.

42 Vgl. Honnef 1990.

Modeporträts

Zwischen 1927 und 1932 illustrierten Kretschmers Modeporträts regelmäßig die für die Zeit typischen Fortsetzungsromane in „Die Wochenschau – Westdeutsche Illustrierte Zeitschrift". Die Familie Silberbach war mit Dr. Viktor Wahl, dem Redakteur der in Essen herausgegebenen Zeitung, bekannt. Dieser wählte bei Annelise Kretschmer direkt Fotos zur Illustration der für die Zeit typischen und bei der Leserschaft beliebten Fortsetzungsromane aus und gab spezielle Bildmotive bei ihr in Auftrag.[43] Die großformatigen Porträts bebilderten Geschichten wie „Das Geheimnis einer Frau" von Hellmuth Unger oder „An diesem Mädchen hängt mein Leben" von Fred Hildenbrandt, deren Protagonistinnen fast ausnahmslos das Ideal der ‚Neuen Frau' verkörperten und damit den Mythos dieses modernen Typus festigten und verbreiteten (Abb. 131+132).[44] Das Ende des Ersten Weltkriegs brachte für Deutschland einen gesellschaftlichen Umbruch, der durch Neuorganisation, Modernisierung und Beschleunigung des Lebens traditionelle Rollenmuster aufweichte und den weiblichen Aktionsradius vergrößerte. Für viele Frauen war die Berufstätigkeit notwendig geworden und ihr neues Selbstverständnis spiegelte sich auch in der Kleidung wider, die in kürzerer und schlichterer Form Bewegungsspielraum gewährte. Die Historikerin Ute Frevert entlarvt in ihrer Untersuchung zur Frauengeschichte die „faszinierende ‚neue Frau' der großstädtischen Angestelltenkultur [...] als Projektion männlicher Zeitgenossen", die weibliche Berufstätigkeit lediglich als Übergangsphase, „als Aufbewahrungsort bis zur Ehe" akzeptierten, aber die traditionellen Rollenmuster keineswegs infrage stellten.[45]

Die von Kretschmer ins Bild gesetzten jungen Frauen entsprachen mit ihren Kurzhaarschnitten und modischer Kleidung diesem Ideal par excellence. Mal blicken sie selbstbewusst und fordernd in die Kamera, mal wirken sie gedankenversunken und melancholisch. Auffallend sind die ungewöhnliche Komposition und der enge Bildausschnitt ihrer Aufnahmen. Nicht zufällig wurde der von Fred Hildenbrandt verfasste Roman „An diesem Mädchen hängt mein Leben" gleich mit mehreren Bildern von Kretschmer illustriert.[46] Die Protagonistin, die Warenhausverkäuferin Lilli, verkörpert den Typus der ‚Neuen Frau', deren „heimtückische Schönheit" die Männerwelt in Gefahr bringt. Zwei von Kretschmers Hildenbrandts Text illustrierenden Abbildungen sollen genauer betrachtet werden: Ein Kniestück präsentiert eine junge Frau vor dunklem Hintergrund, der ihr helles Gesicht deutlich hervortreten lässt (Abb. 131). Sie trägt

43 Vgl. Kretschmer 1982, S. 7.

44 Vgl. Ruelfs 2003, S. 8 f. Zum Mythos der ‚Neuen Frau' vgl. Gesa Kessemeier: Sportlich, sachlich, männlich: Das Bild der ‚Neuen Frau' in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929. Dissertation Münster. Dortmund 2000 sowie Katharina Sykora: Die Neue Frau. Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre. In: Dies. / Annette Dorgerloh / Doris Noell-Rumpeltes / Ada Raev (Hg.): Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Marburg 1993, S. 9–24.

45 Zum Berufsleben der Frau in der Weimarer Republik vgl. Ute Frevert: Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit. [Neue Historische Bibliothek] Frankfurt/Main 1986, S. 174.

46 Vgl. Ruelfs 2003, S. 8 f.

Die Wochenschau Nr. 45 Seite 7

An diesem Mädchen hängt mein Leben–

Roman von Fred Hildenbrandt

Bildnis eines jungen Mädchens

Abb. 131 Fred Hildenbrandt: An diesem Mädchen hängt meine Leben. In: Die Wochenschau, Westdeutsche Illustrierte Zeitung, Nr. 45, 1930. © Institut für Zeitungsforschung, Dortmund

Die Wochenschau Nr. 3 Seite 9

An diesem Mädchen hängt mein Leben–

Roman von Fred Hildenbrandt

Porträt. Künstlerische Aufnahme von Anneliese Kretschmer

Abb. 132 Fred Hildenbrandt: An diesem Mädchen hängt meine Leben. In: Die Wochenschau, Westdeutsche Illustrierte Zeitung, Nr. 29, 1931. © Institut für Zeitungsforschung, Dortmund

einen blonden Bubikopf mit akkuratem Pony und dunklem Lippenstift. Der Kopf ruht verträumt auf der rechten Schulter und der Blick verliert sich im unteren Bildbereich. Der sitzende Körper ist dem Betrachtenden frontal zugewandt. Das helle tunikaartige Gewand mit aufwendigen Stickereien und weiten Ärmeln nimmt fast die ganze Bildfläche ein. Der rechte Arm ist gerade nach vorne gerichtet und die Hand liegt auf dem Knie. Der linke Arm umfasst den Oberkörper, wodurch der Schnitt des Ärmels aus zwei Perspektiven angeboten wird, das Changieren des kostbaren Stoffes und die Ornamentik betont werden. Der zur Seite gedrehte und gesenkte Kopf erschwert die Identifizierung der Dargestellten, wodurch die zentrale Funktion des klassischen Porträts – die wiedererkennbare Darstellung der Person – unterlaufen wird. Auch das zweite Frauenbildnis (Abb. 132) unterscheidet sich in Bildaufbau und Ausschnitt vom traditionellen Porträt. Das dem Betrachtenden frontal zugewandte Gesicht nimmt mehr als ein Drittel des Bildes ein und wird vom oberen und seitlichen Bildrand eng eingefasst. Der auf das Nötigste beschränkte Bildausschnitt lässt das Gesicht deutlich hervortreten. Die junge Frau stützt mit der rechten Hand ihren leicht geneigten Kopf. Ihr Blick adressiert die Betrachtenden, wobei ihr Blick nachdenklich und abwesend wirkt, keinen unmittelbaren Kontakt herzustellen sucht. Der kleinteilig gemusterte Hintergrund und das

Hahnentrittmuster der Jacke bilden einen starken Kontrast zur Klarheit des hell ausgeleuchteten Gesichts. Der gerade geschnittene Pony, der knapp oberhalb der geschwungenen Brauen endet, betont zusätzlich die Augen der jungen Frau. Die Beschneidung der Bildränder stellt Nähe zu den Betrachtenden her. In Kretschmers Fotografien dominieren Linie, Muster und Komposition; die ästhetische Wirkung ist ihr wichtiger als traditionelle Repräsentationsmodi.[47]

Das Neuartige in der Fotografie

Im siebten Heft des Jahres 1932 wurden in der fotografischen Fachzeitschrift „Das Atelier des Photographen" eine Reihe von Aufnahmen veröffentlicht, die zuvor in der Jahresausstellung der Gesellschaft Deutscher Lichtbildner (GDL) im repräsentativen Volkshaus Jena ausgestellt waren. Fritz Matthies-Masuren, Herausgeber des Blattes, konstatiert, dass auf der jährlichen Exposition des 1919 gegründeten Zusammenschlusses herausragender Berufsfotograf:innen regelmäßig „mit das Beste zu sehen [sei], was die deutsche Berufsphotographie zu zeigen hat"[48]. Annelise Kretschmers war der GDL 1926 auf Empfehlung von Franz Fiedler beigetreten.[49] Unter den ausgewählten Fotografien, die Einzug in das Heft fanden, war das ungewöhnliche Porträt einer jungen Frau mit Teetasse in der Hand von der Dortmunder Fotografin Annelise Kretschmer. „[N]atürlich-lässig"[50] sitzt die Frau auf einem diagonal im Raum stehenden Biedermeier-Sofa. Vor dem Oberkörper hält sie mit beiden Händen eine Teetasse. Der dunkle mit weißen Punkten übersäte Stoff ihres Kleides setzt sich auf dem feingezeichneten Polsterstoff mit Blumenranken und Ornamentik deutlich ab. Ihr kurzes Haar trägt sie streng gescheitelt nach hinten. Die Diagonale ihrer überkreuzten Beine betont die grazile Körperhaltung. „[R]eizvoll im Licht und Bildraum"[51] urteilte die Redaktion des Fotofachblatts über die Aufnahme.

Bereits im Jahr zuvor fand Kretschmers Aufnahme Einzug in die parallel zur Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes gezeigte Schau „Das Lichtbild" 1931 in Essen. Kurt Wilhelm-Kästner schrieb in seiner Ausstellungsrezension, „daß die Lichtbildnerei eigene Wege geht"[52] und sich von der Malerei und Bildhauerei emanzipiere. Der in der

47 Die beiden beschriebenen Bildnisse erschienen ebenfalls in der von Otto Mente und Fritz Matthies-Masuren herausgegebenen Fachzeitschrift „Das Photographische Atelier". In diesem Publikationskontext ging es nicht um die Illustration einer Erzählung, sondern um die Bilder selbst. In jedem Heft wurden herausragende Arbeiten nationaler und internationaler Fotografinnen und Fotografen vorgestellt und in kurzen redaktionellen Beiträgen kommentiert.

48 O. V.: Zu den Abbildungen. In: Das Atelier des Photographen, Jg. 39, Heft 7, 1932, S. 56.

49 1926 trat Kretschmer (geborene Silberbach) in die GDL ein und nahm an den jährlichen Ausstellungen teil. 1933 wurde ihr aufgrund ihrer jüdischen Wurzeln väterlicherseits die Mitgliedschaft in der GDL entzogen. Es liegt nahe, dass ihr Rückzug aus der Pressefotografie ebenfalls auf den politischen Wandel und das Schriftleitergesetz von 1933 zurückzuführen ist.

50 Ebd.

51 Ebd.

52 Kurt Wilhelm-Kästner: Die Fotografie von heute. Zur Ausstellung „Das Lichtbild" in Essen. In: Die Wochenschau, Heft 29, 1931, S. 4–5, hier S. 4.

Nr. 29 Seite 4 Die Wochenschau

Die Fotografie von heute

Zur Ausstellung „Das Lichtbild" in Essen

Eingang zum Kasino in Monte Carlo

Guanako (Lama). Aufnahme von Eduard Reagenstein

Im Sofa. Aufnahme von Annelise Kretschmer

Die Wochenschau Nr. 29 Seite 5

Bettler aus Sachsen. Aufnahme von Helmar Lerski

Frauenbildnis. Aufnahme von Florence Henri

Großsportkühlhaube. Aufnahme André Kertesz

Abb. 133 „Im Sofa" von Annelise Kretschmer, linke Seite, unten rechts, im Artikel von Kurt Wilhelm-Kästner über „Die Fotografie von heute. Zur Ausstellung ‚Das Lichtbild' in Essen". In: Die Wochenschau, Heft 29, 1931, S. 4–5. © Institut für Zeitungsforschung, Dortmund

„Wochenschau" abgedruckte Bericht enthält sechs exemplarische Fotografien, darunter auch die mit „Im Sofa" betitelte Aufnahme von Kretschmer (Abb. 133).

Im Nachlass der Fotografin befindet sich eine weitere Aufnahme des Modells, jedoch aus einer anderen Perspektive aufgenommen. Die Kamera ist näher an das Modell gerückt und mit leichter Aufsicht auf die an die Sofakante gerückte Frau gerichtet (Abb. 128). Ihr Blick ist seitlich geneigt und sie wirkt tief in ihren Gedanken versunken. Der rechte Arm liegt auf einem Tisch mit karierter Wolldecke. Vor der Körpermitte treffen sich die beiden Hände mit ineinandergelegten Fingern. Bei der Portraitierten handelt es sich um die Tänzerin Toni Overbeck. Annelise Kretschmer war mit den Schwestern Toni und Greta Overbeck seit ihrer Jugend befreundet. Das Spiel mit Accessoires und Stoffen, mit zarten und groben Oberflächen und Mustern sowie starke Schwarz-Weiß-Kontraste sind typisch für Kretschmers Aufnahmen.

Neben den genannten Expositionen waren Porträts von ihrer Hand auch auf der internationalen Ausstellung „Film und Foto" des Deutschen Werkbundes 1929 in Stuttgart zu sehen. Die Stuttgarter Schau stellte die neuesten Gestaltungsmittel der Fotografie in den Vordergrund, die unter dem Begriff ‚Neues Sehen' zu fassen

sind.[53] Für das Genre der Porträtfotografie sah Matthies-Masuren das „Neuartige [...] in einigen großen Köpfen, Profilen und Umrissen, Beleuchtungen, Ausdrucksmomenten und Formbetonungen" begründet, die sich „bestimmt, kontrastisch herb und unkonventionell" präsentierten.[54]

Die Porträtaufnahme stellt das wichtigste Aufgabenfeld des fotografischen Metiers dar. Annelise Kretschmer begann ihre professionelle Laufbahn mit Porträtaufnahmen, die das zentrale Thema ihres Schaffens bleiben sollten. Bereits ihre Ausbildung absolvierte sie in zwei traditionellen Porträtateliers, bei Leon von Kaenel in Essen und Franz Fiedler in Dresden. Ihre frühen Arbeiten entsprechen weitgehend der formalen Strenge des Atelierporträts.[55] Doch spätestens mit Beginn ihrer Selbstständigkeit finden sich zunehmend Variationen dieses Bildtypus in ihrem Œuvre: Neben dem klassischen Brustporträt en face spielte sie mit Ausschnitten und experimentierte mit Formen, Oberflächen und Bildebenen.

Dass sich Kretschmer mit aktuellen ästhetischen Tendenzen in der Fotografie auseinandersetzte, zeigt sich auch in der persönlichen Bewertung der 1929 erschienenen Publikation „foto-auge" von Franz Roh und Jan Tschichold, die ihr ein „wichtiges Buch"[56] war und als Bezugsquelle eigener Arbeiten diente.[57] Von zwei bedeutenden Vertretern der ‚Neuen Sachlichkeit' und der ‚Neuen Typografie' ausgewählte Aufnahmen geben einen Überblick über die experimentelle Fotografie der Zeit und der von Franz Roh verfasste einführende Essay über Wesen und Wert der Fotografie gilt als programmatische Schrift des ‚Neuen Sehens'.[58]

Das ‚Neue Sehen' und die ‚Neue Frau'

Wie oben ausgeführt repräsentieren die von Annelise Kretschmer ins Bild gesetzten Frauen zumeist das Ideal der ‚Neuen Frau'. Auch sie selbst kann als Exempel dieses Typus betrachtet werden: als Fotografin mit eigenem Atelier, in Künstlerkreisen anerkannt, mit erfolgreicher Publikations- und Ausstellungstätigkeit und als Versorgerin der eigenen Familie mit vier Kindern. Das 1930 mit dem Titel „Prominente Vertreter moderner Lichtkunst" veröffentlichte Selbstporträt (Abb. 134) zeigt, dass Annelise Kretschmer auch äußerlich dem Ideal der ‚Neuen Frau' entsprach: asymmetrischer Kurzhaarschnitt, modische Kleidung, ein lässig aufgeknöpfter Mantel, der in seiner schlichten

53 Vgl. Fritz Matthies-Masuren: Zu den Abbildungen. In: Das Atelier des Photographen, Jg. 36, Heft 4, 1929, S. 60.

54 Ebd.

55 Vgl. Ruelfs 2003, S. 11 f.

56 Kretschmer 1982, S. 5.

57 Zu Kretschmers Freundeskreis gehörten mit Gerta Overbeck (1898–1977) und Ernst Thoms (1896–1983) zwei bedeutende Vertreter:innen der ‚Neuen Sachlichkeit'. Im Gespräch mit Christiane von Königslöw, jüngste Tochter von Annelise und Sigmund Kretschmer, verwies diese auf den freundschaftlichen Austausch zwischen der Malerin Overbeck und Kretschmer, der auch Gespräche über das künstlerische Schaffen beinhaltete und sie beide, in den je eigenen Metiers, bestärkte, eigene Wege zu bestreiten. Das Gespräch führte die Autorin am 15. Dezember 2018 in Dortmund.

58 Roh 1929, S. 5.

Abb. 134 Selbstbildnis von Annelise Kretschmer, rechte Seite, Mitte rechts, 1929, in dem Artikel von Dr. Wahl über „Moderne Vertreter der Lichtkunst". In: Die Wochenschau, Westdeutsche Illustrierte Zeitung, Nr. 36, 1930, S. 22–23. © Institut für Zeitungsforschung, Dortmund

Form an Männerkleidung erinnert, und in den Händen eine Zigarette. In dem Interview aus dem Jahr 1982 stellte Kretschmer heraus, dass sie nicht bewusst den Wunsch nach beruflicher Selbstentfaltung oder finanzieller Unabhängigkeit verfolgte, sondern fast zufällig zur Fotografie gefunden hatte. Als Tochter einer gut situierten Kaufmannsfamilie bestand für sie nicht die Notwendigkeit einer Berufsausbildung und anschließender Ausübung. „Wir haben es gelebt, andere sind dafür eingetreten."[59] Die Worte Annelise Kretschmers beschreiben die Selbstverständlichkeit oder auch Unbekümmertheit, mit der sie sich der Fotografie zuwandte, aber auch das Wissen um vorausgegangene emanzipatorische Entwicklungen, die diese Freiheit erst möglich machten. Was sich Annelise Kretschmer bereits als junge Frau wünschte, war „eine Familie, einen Mann, aber vor allem Kinder zu haben."[60] Die selbstbewusst in die Kamera blickende und burschikos wirkende Kretschmer begann die Fotografie als Zeitvertreib und Liebhaberei, doch ihre Lebensumstände führten bald dazu, dass ihre Profession eine ökonomische Notwendigkeit darstellte und sie zwischen alten und neuen Rollenbildern wechseln musste.

59 Kretschmer 1982, S. 6.
60 Ebd., S. 3.

Das von Film, Werbung, Zeitschriften und Romanen entworfene und verbreitete Paradigma der ‚Neuen Frau' bot dabei eine ideale Identifikations- und Projektionsfläche. Zahlreiche Frauen orientierten sich an diesem Vorbild und passten ihren Kleidungsstil entsprechend an.[61] Der auf Bewegungsfreiheit und Funktionalität ausgerichtete Stil mit schlichten Hemdkleidern, Kostümen sowie obligatorischen Kurzhaarschnitten setzte sich flächendeckend durch und wurde als „befreiend, zeitgemäß und fortschrittlich empfunden"[62]. Diese Entschnörkelung des Äußeren steht für einen reduktionistischen Stil, der seine Entsprechung in der Avantgarde von Architektur, Design und Typografie jener Epoche fand. Die Bildmedien tauchten die Objekte nicht mehr in ein diffuses Licht, sondern arbeiteten mit starken Kontrasten, Klarheit und neuen Perspektiven. Das Bild der modischen ‚Neuen Frau' verführt dazu anzunehmen, dass sie alle teilhatten am flotten und selbstbestimmten Leben der 1920er Jahre. Ihr schillerndes Bild verdeckt die ökonomische Notwendigkeit vieler Frauen, einen Beruf auszuüben, die Ungleichheit, die sie im Beruf wie im Privaten erfuhren und das Verharren in traditionellen Rollenmustern.[63]

Spiel mit Stoffen und Accessoires

Die kommerzielle Porträtfotografie orientierte sich bis dato an den traditionellen Darstellungen der Malerei und war dem repräsentativen Bildnis verpflichtet. Spätestens mit Beginn ihrer Selbstständigkeit im Jahr 1929 löste sich Kretschmer von der formalen Strenge des Atelierporträts und es finden sich zunehmend Variationen dieses Bildtypus in ihrem Œuvre: Neben dem klassischen Brustporträt en face spielte sie mit Ausschnitten und experimentierte mit Formen, Oberflächen und Bildebenen (Abb. 128–132). „Anneliese [sic] Kretschmer geht eigene Wege", heißt es 1931 im Fotofachblatt „Das Atelier des Photographen". „Ihre Bildnisse unterscheiden sich durch eigenartige Auffassung so sehr von den überlieferten Stellungen, Beleuchtungen, Formaten, daß sie in den Rahmen des professionellen Porträts nicht mehr hineinzupassen scheinen."[64] Kretschmers Stil entsprach in großen Teilen den Gestaltungsauffassungen des ‚Neuen Sehens' und ihre Porträts haben „[n]ichts Süßliches und Konventionelles"[65]. Der Begriff ‚Neues Sehen' beschreibt den modernen Blick auf die Dinge, der sich in starken Kontrasten, Klarheit und neuen Perspektiven sowie einem ausdrücklichen Interesse an Form- und Materialerkundungen zeigte.

Beispielhaft für Kretschmers unkonventionelle Bildkomposition und ihr Spiel mit Stoffen und Accessoires ist eine Aufnahme aus dem Jahr 1930: Vor einem repräsentativen

61 Zur Kleidung der ‚Neuen Frau' vgl. Claudia Gottfried: Die Neue Frau und ihre Kleidung. In: Charlestonkleid und Tippmamsell. Mode und Modernes Leben der 20er Jahre. Ausst.Kat. Rheinisches Industriemuseum Textilfabrik Cromford, hg. von Freunde und Förderer des Industriemuseums Cromford. Ratingen 2001, S. 18–23.

62 Ebd., S. 23.

63 Vgl. Frevert 1986, S. 174.

64 O.V.: Zu den Abbildungen. In: Das Atelier des Photographen, Jg. 38, Heft 2, 1931, S. 20.

65 O.V.: Zu den Abbildungen. In: Das Atelier des Photographen, Jg. 36, Heft 1, 1929, S. 12.

Damenbildnis der Renaissancezeit erscheint der Hinterkopf einer jungen Frau mit geflochtenem Hut (Abb. 135). Das blonde Haar ist im Nacken zu einem Knoten gesteckt. Ihr gesenktes Gesicht verrät die tiefe Versunkenheit in Bilddetails. Die Kopfbedeckung ragt seitlich über den engen Bildausschnitt hinaus. Oberhalb der Krempe zeigt sich das gemalte Profil einer Dame mit elegantem Kopfschmuck. Die aus verschiedenen historischen Epochen stammenden Frauenbildnisse sorgen im Zusammenspiel für den reizvollen Kontrast.

Abb. 135 Annelise Kretschmer: Frau mit Hut, 1930. Inv. Nr. C-30629LM © LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster

Resümierend lässt sich festhalten, dass in Annelise Kretschmers Porträts Kleidung eine bedeutende Rolle einnimmt. Sie dient als spielerisches Mittel für die Bildinszenierung, Mode und Accessoires werden wie Requisiten eingesetzt. Die Fotografin arbeitet mit starken Kontrasten und experimentiert mit Oberflächen und Mustern. Die modische

Kleidung wird dabei nicht in den Vordergrund gestellt, sie wirkt fast beiläufig, unterstreicht die Persönlichkeit der Trägerin und verdichtet die Atmosphäre. In ihrer charakteristischen Momenthaftigkeit wirken die Porträts weder artifiziell noch antiquiert. Sie befinden sich an der Schnittstelle zwischen Porträt- und Modefotografie und erst der Veröffentlichungskontext entscheidet darüber, ob das jeweilige Bildnis dem einen oder dem anderen Genre zuzuordnen ist.

Gesichter des Exils: Die Fotografinnen Lotte und Ruth Jacobi

> „They took it for granted that I, as the first, oldest, would become a photographer. I had photographed from the age of twelve or thirteen. When I was about twenty, ready to get out of school I said, no, I don't want to be a photographer; three generations is enough. We don't need one more. And I tried all kinds of things, but nothing worked."[66]

„Lotte Jacobi war prädestiniert, Fotografin zu werden", konstatierte Ute Eskildsen in ihrer Laudatio auf Lotte Jacobi anlässlich der Verleihung des Erich Salomon-Preises am 17. September 1983 in der Hochschule der Künste Berlin. „Bereits seit drei Generationen zählte das Fotografenhandwerk zum Familienberuf, ihr Urgroßvater hatte sogar Daguerre kennengelernt"[67], führte die damalige Leiterin der Fotografischen Sammlung des Museums Folkwang Essen aus. Fünf Jahrzehnte zuvor hatten die Nationalsozialisten in Deutschland die Macht ergriffen und ihren Kampf gegen alles Jüdische und politisch Andere begonnen. Auch das Berliner Atelier Jacobi war von Repression und Berufsverbot betroffen.[68] Lotte Jacobi und ihre Familie mussten Berlin verlassen. Anlässlich der Preisverleihung 1983 reiste Lotte Jacobi erstmals wieder nach Deutschland. Die Würdigung der Fotografin in ihrem Heimatland begann in den 1970er Jahren, als Fritz Kempe 1972 die erste Einzelausstellung in der Landesbildstelle Hamburg zeigte. Ein Jahr später kuratierte Otto Steinert die erste große Retrospektive im Museum Folkwang Essen.[69] Seither sind zahlreiche Artikel und Monografien erschienen und Lotte Jacobi hat einen festen Platz im Kanon der Fotogeschichte des 20. Jahrhunderts.

---

66 Lotte Jacobi, zitiert nach Lotte Jacobi / Elsa Dorfman: An Interview with Lotte Jacobi by Elsa Dorfman. In: New Boston Review, Fall 1977, S. 16–17, 25, hier S. 16.

67 Ute Eskildsen: Salomon-Preis 1983: Laudatio Dr. Lotte Jacobi. In: DGPh Intern, Nr. 4, 1983, S. 155–157, hier S. 155.

68 Familie Jacobi war jüdisch-sephardischer Abstammung. Lotte Jacobi trat 1931 aus der jüdischen Glaubensgemeinschaft aus. Vgl. Lotte Jacobi – Photographien. Ausst.Kat. Käthe Kollwitz Museum Köln, hg. von Hannelore Fischer. Köln 2012, S. 90.

69 In der digitalen Sammlung des Museums Folkwang Essen finden sich 268 Einträge in Zusammenhang mit Lotte Jacobi, darunter zahlreiche Fotografien von ihrer Hand. Vgl. http://collection-online.museum-folkwang.de/ [8. 8. 2022].

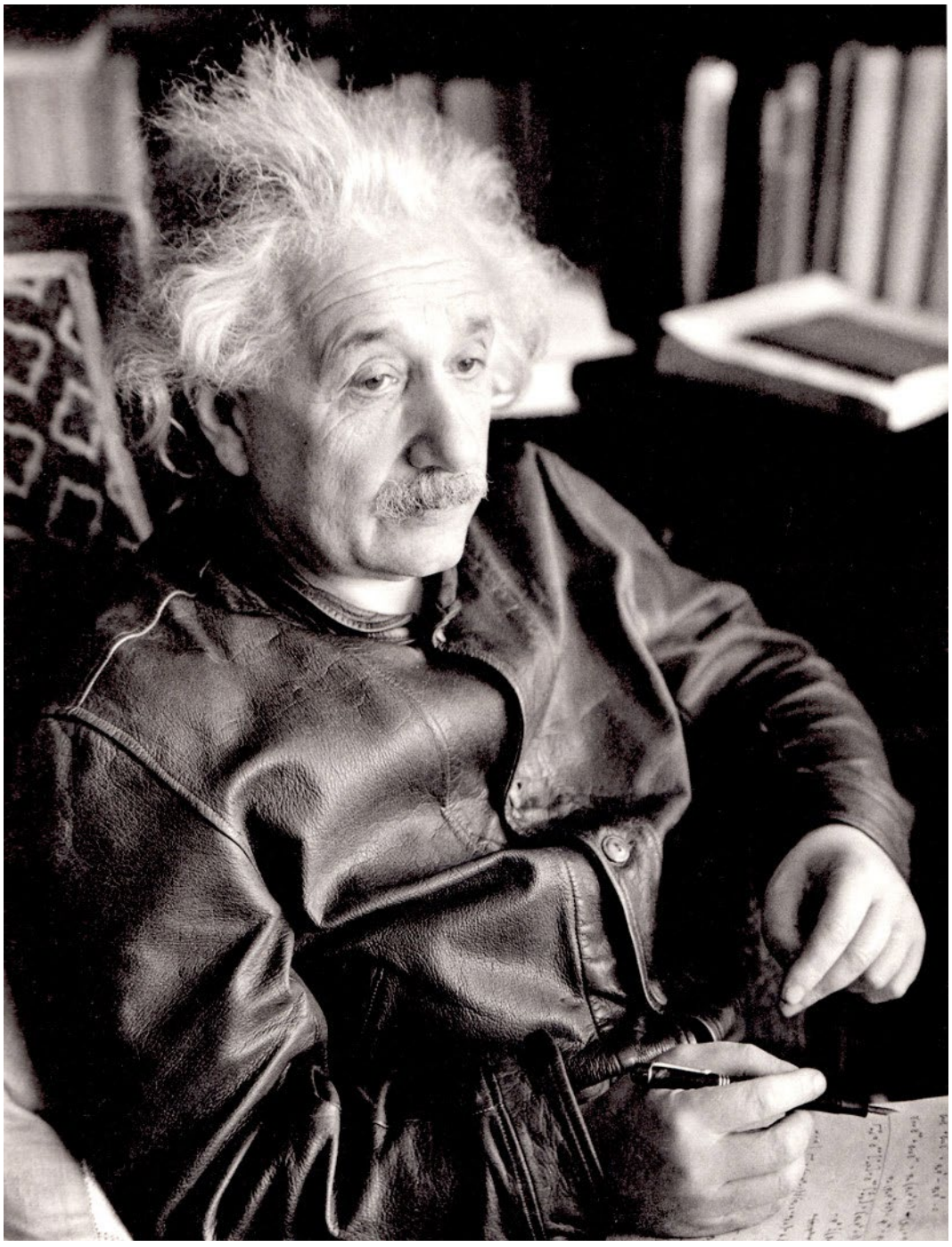


Abb. 136 Lotte Jacobi: Albert Einstein, Princeton, New Jersey, 1938. ©The Lotte Jacobi Collection, University of New Hampshire, USA

Neben den genannten Ausstellungen und Begleitkatalogen ist die von Marion Beckers und Elisabeth Moortgat 1988 veröffentlichte Dokumentation von Lotte Jacobis Fotoreise durch die ehemalige Sowjetunion zwischen August 1932 und Februar 1933 hervorzuheben.[70] 1997 würdigten Beckers und Moortgat das Werk der Fotografin mit dem umfassenden Ausstellungskatalog „Atelier Lotte Jacobi. Berlin – New York" sowie 2012 mit dem Katalog zur Ausstellung „Lotte Jacobi – Photographien" im Käthe Kollwitz Museum Köln.[71] Ute Eskildsen und Sally Stein besuchten Lotte Jacobi im Sommer 1977 in Deering im US-Bundesstaat New Hampshire, wo die Preisträgerin seit 1955 lebte. Das von ihnen geführte Interview gibt wichtige Hinweise zu Jacobis Arbeitsweise. Auszüge des Interviews sind in der Broschüre zur 1990 im Folkwang Museum Essen gezeigten Schau „Lotte Jacobi 1896–1990. Berlin – New York – Deering" abgedruckt.[72]

Lotte Jacobi gab ihren Nachlass der University of New Hampshire in Durham.[73] In der Dimond Library sind private Dokumente, Geschäftsbücher, Korrespondenzen und Bildmaterial (rund 47 000 Negative und mehrere hundert Fotoabzüge) der Fotografin in 72 Kisten verwahrt.[74] Darunter befinden sich auch Teile des Berliner Archivs von vor 1935, die Lotte Jacobi mit in die USA nahm. Der weit größere Teil des Berliner Archivs musste in Deutschland zurückgelassen werden und gilt als verschollen.[75] Lotte Jacobis drei Jahre jüngere Schwester Ruth Jacobi war ebenfalls Fotografin. Ihr Nachlass befindet sich seit 2005 im Jüdischen Museum Berlin.[76] 2020 wurden in Monschau und

70 Vgl. Marion Beckers / Elisabeth Moortgat (Hg.): Lotte Jacobi. Rußland 1932/33 Moskau, Tadschikistan, Usbekistan. Berlin 1988.

71 Atelier Lotte Jacobi. Berlin – New York. Ausst.Kat. Das Verborgene Museum Berlin, Suermondt Ludwig Museum Aachen, Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg. Berlin 1997; Kat. Köln 2012.

72 Lotte Jacobi / Ute Eskildsen / Sally Ann Stein: „Etwas, das herausfordert … wie ein Negativ". Auszüge aus einem Interview mit Lotte Jacobi am 22. Juli 1977 von Ute Eskildsen und Sally Ann Stein. In: Lotte Jacobi 1896–1990. Berlin – New York – Deering. Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen. Düsseldorf 1990, S. 6–15.

73 Im Spätsommer 2015 konnte ich dank der Förderung des Evangelischen Studienwerks e. V. Villigst mehrere Wochen in New York City, Cambridge und Durham forschen.

74 Neben dem Nachlass von Lotte Jacobi befinden sich noch zwei weitere Nachlässe deutscher Fotografinnen in der Sammlung der University of New Hampshire: Ursula Wolff (1906–1977) und Gerda Peterich (1906–1974). Sie erhielten ihre fotografische Ausbildung in Berlin und beide verließen Deutschland in den 1930er Jahren. Vgl. https://library.unh.edu/find/archives/collections/lotte-jacobi-papers-1898-2000 [15. 2. 2023].

75 Das umfangreiche Archiv des Berliner Ateliers Jacobi musste 1935 von Familie Jacobi zurückgelassen werden. Lotte Jacobi nahm einen Teil ihrer Aufnahmen (Positiv oder Negativ) mit in die USA wie sie in einem Interview mit Rolf Sachsse am 16. 9. 1983 Berlin berichtete. Vgl. Lotte Jacobi / Elisabeth Röttgers / Rolf Sachsse: Lotte Jacobi und Elisabeth Röttgers. Interview am 16. 9. 1983 Rolf Sachsse. [Transkription 1992 – erg. RS 2014-04-05. Unveröffentl. Dokument]. ullstein bild besitzt über 1000 Aufnahmen aus dem Atelier Jacobi Berlin. Die meisten dieser Aufnahmen sind mit „Atelier Jacobi" oder „Foto Jacobi" bezeichnet. Etwa sieben Prozent der Aufnahmen sind mit der Signatur von Lotte Jacobi versehen. Vgl. Aubrey Pomerance: Einleitung. In: Ruth Jacobi. Fotografien. Ausst.Kat. Jüdisches Museum Berlin. Berlin 2008, S. 6–18, hier S. 15.

76 Über den Antiquar Steven Schulyer, Massachusetts, konnte der Nachlass von Ruth Jacobi, der sich im Besitz einer Schwägerin der Fotografin in Kalifornien befand, 2005 an das Jüdische Museum Berlin übergehen. Der Nachlass umfasst ca. 700 Fotoabzüge und über 3 000 Negative. Vgl. Pomerance 2008.

Berlin erstmals Fotografien beider Schwestern gemeinsam in einer Ausstellung gezeigt.[77] Die in Kooperation mit dem Jüdischen Museum Berlin und der University of New Hampshire realisierte Schau vereinte zwar Lotte und Ruth Jacobi räumlich und brachte sie mit der Station in Berlin an einen bedeutenden Ort ihres Schaffens zurück, doch wurde das Potenzial dieser Zusammenführung nicht annähernd ausgeschöpft. Warum besuchten die Schwestern unterschiedliche Fotofachschulen? Wie konnten sie im Exil die fotografische Arbeit fortsetzen? Oder, inwiefern gibt es Parallelen oder Unterschiede im Werk der beiden Fotografinnen? Dies wären entscheidende Fragen gewesen, denen aber in der Ausstellung nicht nachgegangen wurde.[78]

Die Kindheit in Thorn und Posen

> „He was a photographer, so as my grandfather, and my great-grandfather. The rest of the family – nearly everybody was a photographer; my father and his two brothers were photographers, and three of his sisters married photographers."[79]

Johanna Alexandra Jacobi, genannt Lotte, wurde am 17. August 1896 im westpreußischen Thorn als älteste Tochter des Fotografen Sigismund Jacobi (1860–1935) und Mia Jacobi, geb. Lublinski (1872–1950), geboren.[80] 1898 zog die Familie nach Posen, um das Atelier des Schwagers Sandor Weiss zu übernehmen, der aufgrund politischer Bestimmungen das Atelier als ungarischer Jude nicht weiterführen durfte. Wegen Differenzen zwischen Mia Jacobi und der Schwiegermutter, Maria Jacobi, die seit dem Tod ihres Mannes im Oktober 1894 die Matriarchin im Haus Jacobi war, kam der Familie der Ortswechsel äußerst gelegen.[81] Knapp ein Jahr nach dem Umzug, am 15. Mai 1899, kam mit Ruth die zweite Tochter von Mia und Sigismund Jacobi zur Welt.

In ihren Erinnerungen an die Kindheit in Posen berichtet Ruth Jacobi von großer Freiheit und Freude, aber auch von einfachen Verhältnissen und fehlendem Schulgeld.[82] Spätestens mit der Geburt des dritten Kindes, Alexander, am 1. Juli 1902 war das Haus mit Glasatelier in der Friedrichstraße 25 zu eng für die Familie. 1905 konnten ein

77 Die von Nina Mika-Helfmeier kuratierte Ausstellung wurde 2020 im Fotografie Forum der StädteRegion Aachen in Monschau sowie von 26. September 2020 bis Anfang 2021 vom Freundeskreis Willy-Brandt-Haus e. V. in Berlin gezeigt.

78 In ihrer Rezension zur Berliner Ausstellung moniert die Historikerin Anne Vitten das Fehlen wichtiger Kontextinformationen, die Antworten auf diese Fragen hätten geben können oder zumindest für diese sensibilisiert hätten. Vgl. Anne Vitten: Ruth & Lotte Jacobi. Fotografien. Ausstellungsrezension. In: Visual History, 11. 1. 2021. https://visual-history.de/2021/01/11/ruth-lotte-jacobi-fotografien/ [17. 7. 2021].

79 Jacobi/Dorfman 1977, S. 16.

80 Die im Folgenden zusammengestellten Lebensdaten basieren auf den Darstellungen von Marion Beckers und Elisabeth Moortgart (1988, 1997, 2012), den von Ruth Jacobi verfassten Lebenserinnerungen (um 1970) sowie den mit Lotte Jacobi geführten Interviews von Elsa Dorfman (1977), Ute Eskildsen und Sally Ann Stein (1977) sowie Rolf Sachsse (1983).

81 Ruth Jacobi: Aufzeichnungen [um 1970]. In: Ruth Jacobi. Fotografien. Ausst.Kat. Jüdisches Museum Berlin, hg. von Aubrey Pomerance. Berlin 2008, S. 17–57, hier S. 22.

82 Zur Kindheit in Posen vgl. ebd., insbesondere S. 22–33.

Atelier (Abb. 137) in einem modernen Posener Stadtviertel und eine Privatwohnung in der Luisenstraße 18 bezogen werden. Um ihren Mann zu unterstützen, stieg Mia Jacobi in das Atelier mit ein. Sie übernahm die Arbeit am Empfang, pflegte die Kundenkontakte und reiste nach Berlin, um Materialien für das Geschäft einzukaufen. Während die Eltern im Atelier arbeiteten, kümmerte sich das Kindermädchen Valerka um die drei Geschwister und den Haushalt.

Abb. 137
Atelier S. Jacobi, Posen, um 1917. In: Kat. Essen 1990

Die Fotografie war im Hause Jacobi jederzeit präsent. Die Geschwister verbrachten viel Zeit im Atelier und lernten ganz nebenbei fotografische Techniken kennen. Neben der Fotografie interessierte sich Sigismund Jacobi für Kunst und Astronomie. Er sammelte Grafiken und Kupferstiche und lehrte die Kinder das Sehen. Mit der etwa elfjährigen Lotte baute er eine Lochkamera. Er wollte, dass sie das fotografische Prinzip versteht, bevor sie zu ihrem 13. Geburtstag ihre erste Kamera erhalten sollte.[83] Auch Ruth erinnerte sich an die „geheimnisvolle, schwarze Schachtel“[84], die Lotte nicht aus der Hand gab. Die jüngere Schwester eiferte der großen nach, sie wollte alles lernen, was Lotte schon konnte. Um einen Konflikt zu vermeiden, wie er häufiger zwischen den Schwestern entstand, bekam Ruth eine eigene Lochkamera.

83 Vgl. Jacobi/Eskildsen/Stein 1990 [1977], S. 6.
84 Jacobi 2008 [um 1970], S. 29.

Auf die Frage, welche Vorstellung sie als Kind von ihrem zukünftigen Leben hatte, antwortete Lotte Jacobi:

> „I knew I would get a profession. There was no doubt; I don't know where I got the idea … at that time in Germany it wasn't unusual for girls to have a profession. In school we girls spoke among ourselves about having a profession; there was nothing special about it. It never occurred to me not to have a profession. When people asked had I difficulties on account of being a woman, I said no. It was taken for granted that I'd have a profession, I never doubted it."[85]

Fotografin wollte sie, wie das Eingangszitat belegt, aber nicht werden. Vielmehr zog es sie zur Schauspielerei. Lotte Jacobi erhielt privaten Schauspielunterricht und studierte zwischen 1912 und 1916 Kunstgeschichte sowie Literatur an der Akademie in Posen.[86] Am 18. Mai 1916 heiratete sie den Holzhändler Fritz Honig. Im folgenden Jahr, am 26. März 1917, wurde der gemeinsame Sohn Jochen geboren. Etwa zu dieser Zeit schloss Ruth Jacobi das Lyzeum ab. Anstatt des von ihr favorisierten Chemiestudiums besuchte sie auf Wunsch der Eltern zunächst die Handelsschule in Posen. Sie erinnert sich, dass der Kriegsbeginn „einen unerhörten Aufschwung in das Atelier"[87] brachte. Nach Kriegsende verschlechterte sich die Situation für die Jacobis erheblich, denn Posen wurde polnische Provinz. Aufstände und ethnische Spannungen bewogen zwischen 1919 und 1923 mehr als 80 Prozent der deutschen Bevölkerung Posens zur Emigration. Auch Familie Jacobi wollte nach Deutschland auswandern.

Das Atelier Jacobi in Berlin

Um Fotografie zu studieren, aber auch um Posen verlassen zu können, schrieb sich Ruth Jacobi an der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins in Berlin ein. 1920 zog auch Lotte Jacobi gemeinsam mit Ehemann und Sohn nach Berlin. Die Eltern folgten im Februar 1921 und bezogen eine Wohnung mit Atelier in der ersten Etage der Joachimsthaler Straße 5, in der Nähe des Kurfürstendamms. Die Inflation erschwerte den Neustart in der Reichshauptstadt. Die finanziellen Schwierigkeiten veranlassten Sigismund und Mia Jacobi zu kreativen Maßnahmen: Sie nutzten die repräsentativen Atelierräume zwischenzeitlich als Modesalon und Galerie, bis hin zur nächtlichen Vermietung an einen Spielklubbetreiber, der genehmigte Glücksspiele organisierte.[88]

Ruth Jacobi berichtet von rassistischen und antisemitischen Tendenzen in der Schülerschaft am Lette-Verein, die zu zahlreichen vorzeitigen Abgängen führten. Ihre Eltern allerdings bestanden auf dem ordnungsgemäßen Abschluss, da sie das Diplom als

85 Lotte Jacobi, zitiert nach Jacobi/Dorfman 1977, S. 16.
86 Zur Biografie vgl. Beckers/Moortgat 1997.
87 Jacobi 2008 [um 1970], S. 32.
88 Ebd., S. 36f.

Abb. 138 Ruth Jacobi: Selbstporträt, um 1920. Inv.-Nr. 2005/32/53
©Jüdisches Museum Berlin, Schenkung von Verna S. Roberts

wichtige Basis für die qualifizierte Arbeit ansahen.[89] Nach Abschluss der fotografischen Ausbildung nahm Ruth Jacobi eine Stellung als Atelierleiterin in Hörde in Westfalen an. Der tödliche Badeunfall ihres Bruders im September 1922 holte sie zurück nach Berlin. Ab Jahresende arbeitete sie im Atelier der Eltern. Zu dieser Zeit trennte sich Lotte Jacobi von ihrem Mann und arbeitete ebenfalls im Atelier Jacobi.

Für Ruth Jacobi begann eine intensive Arbeitsphase, in der es ihr erschien, „als würde ich jetzt erst anfangen zu sehen“[90], wie sie später ausführte (Abb. 138). Geprägt vom ‚Neuen Sehen‘ fand sie zu einer moderneren Bildsprache. Fotografenmeister Sigismund Jacobi konnte dem ‚Neuen‘ in der Fotografie nicht viel abgewinnen, ließ seiner Tochter aber die Freiheit, ihren eigenen Stil im Atelier einzubringen. Mia Jacobi erkannte hingegen das Potenzial von Ruths Arbeit und förderte sie beispielsweise durch den Ausbau der Zusammenarbeit mit der Presse. Sie verabredete für Ruth Jacobi Termine mit Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, wie Albert Einstein und Marlene Dietrich. Die Konkurrenz in der Pressefotografie war groß, dennoch gelang es Ruth Jacobi, sich trotz ihres sehr jungen Alters und aufgrund ihrer zurückhaltenden Art und vor allem mit großer Professionalität einen festen Platz zu erarbeiten.

> „Ich kroch aus meiner Schale, ich verlor meine Schüchternheit. Ich erwarb die Kenntnis, in den Gesichtern der Menschen zu lesen. Ich suchte das Charakteristische, ihre

89 Vgl. ebd., S. 34 f.
90 Ebd., S. 40.

> Eigenarten zu finden, zu erfassen. Ich arbeitete ohne Unterbrechung. Ich war ausgefüllt und froh in meinem Beruf. […] Ich erkannte, dass die politischen Ereignisse mit meinem Leben in engem Zusammenhang standen."[91]

Nachdem Lotte Jacobis Ehe zu Fritz Honig geschieden worden war, verließ sie 1925 mit ihrem Sohn Berlin, um in München an der Bayerischen Staatslehranstalt für Lichtbildwesen zu studieren. München klang verlockend und Dozent:innen wie Hanna Seewald, Rudolf Müller-Schönhausen, Willy Zielke und Direktor Hans Spoerl versprachen eine fundierte Ausbildung mit künstlerischem Anspruch.[92] Im Interview mit Rolf Sachsse resümierte Jacobi über ihre Zeit an der Münchner Fotoschule, dass sie „über Photographie besser Bescheid wußte, als irgendein anderer"[93]. Dies würde erklären, warum sie nach einem Jahr den Fachbereich wechselte und ihr Studium 1927 an der Kinotechnischen Abteilung mit einem Film über den Maler Josef Scharl abschloss. Anders als in der fotografischen Abteilung, in der seit 1905 Frauen zugelassen und akzeptiert waren, gab es in der kinotechnischen Abteilung nur zwei Studentinnen, die sich gegen sexistische Kommentare des Abteilungsleiters behaupten mussten, wie Lotte Jacobi ausführt:

> „Nach einem Jahr langweilte ich mich zu Tode. Ich konnte es nicht mehr aushalten und, so beschloß ich, lieber ‚Film' zu studieren. Herr Koch war Leiter der Abteilung und es gab zwei Studentinnen. Koch mochte Frauen nicht und verbot deshalb den Kollegen, auch nur das geringste unserer Ausrüstung zu tragen. Wir mußten alles selber schleppen. Das sollte wohl so eine Art Strafe sein oder sonstwas … Ach und er stellt uns Frauen natürlich immer die kompliziertesten Aufgaben … die Jungen brachten das genausowenig fertig. Meine Kollegin gab irgendwann auf … sie hatte keine Kraft mehr zu kämpfen, sagte sie."[94]

Nach ihrem Abschluss wurde sie zurück nach Berlin gerufen, um das elterliche Atelier zu unterstützen. Mia Jacobi regelte das Geschäftliche, Sigismund Jacobi fotografierte im Atelier. Ruth Jacobi hatte im Juni 1926 den Kaufmann Hans Richter geheiratet. Richters Kontakte zur Berliner Theaterwelt brachten dem Atelier zwar neue Aufträge ein, jedoch gestaltete sich sein zeitweiser Einstieg in den Atelierbetrieb als schwierig. Die Konflikte zwischen Ruths Eltern und Hans Richter schienen unüberwindbar. Im Mai 1928 gingen Ruth und Hans Richter nach New York, um mit Abstand vom Berliner Umfeld einen Neubeginn zu wagen und ihre belastete Ehe zu retten. In New York suchte Ruth vergeblich eine feste Anstellung als Fotografin. Neben Gelegenheitsarbeiten war sie als selbstständige Fotografin tätig. Noch im selben Jahr entstand eine Serie mit eindrucksvollen Straßen- und Marktaufnahmen der Lower East Side, die die prekäre

91 Jacobi 2008 [um 1970], S. 43.
92 Zur Münchner Fotoschule vgl. Kat. München 2000.
93 Lotte Jacobi, zitiert nach Jacobi/Röttgers/Sachsse 1983.
94 Lotte Jacobi, zitiert nach Jacobi/Eskildsen/Stein 1990 [1977], S. 6.

Abb. 139 Michael Gold: Juden ohne Geld, Berlin 1931, Bucheinband gestaltet von John Heartfield mit Fotografien von Ruth Jacobi (1899–1995). Inv. Nr. JH 1601 © Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung / The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Situation jüdischer Straßenhändler zeigte. Zehn dieser Fotografien erschienen 1931 auf dem von John Heartfield gestalteten Schutzumschlag der deutschen Ausgabe von Michael Golds autobiografischem Roman „Juden ohne Geld" (Abb. 139).[95]

Neuorientierung im Atelier Jacobi

Unter Lotte Jacobis Leitung kam es in Berlin zu einer Neuorientierung des Ateliers: vom konventionellen Porträtatelier zum modernen Studio mit einem Department für Pressefotografie. Sie veränderte die Arbeitsstrukturen und delegierte die reine Studiofotografie und die Verwaltung. Lotte Jacobis Vorliebe für das Tanztheater schlug sich in den Fotografien nieder: Sie fotografierte zunehmend am Theater und belieferte die Presse mit ihren Aufnahmen.

„Mein Stil ist der Stil der Menschen, die ich fotografiere"[96], beschrieb Lotte Jacobi ihre fotografische Praxis und Haltung. Ein Beispiel dafür ist das im Sommer 1928 entstandene Porträt der österreichischen Schauspielerin und Sängerin Lotte Lenya (1898–1981) als Prostituierte Jenny (Abb. 140).[97] Entstanden ist das bekannte Bildnis während der Pressekonferenz zur Premiere der „Dreigroschenoper" von Bertolt Brecht im Theater am Schiffbauerdamm. Elisabeth Moortgat beschreibt die „faszinierende Wirkung

95 Die Originalversion von Michael Golds Roman „Jews Without Money" erschien 1930 und war ein Besteller. Vgl. Pomerance 2008, S. 8.

96 Lotte Jacobi, zitiert nach Beckers/Moortgat 2012, S. 32.

97 Elisabeth Moortgat: „Zur Fotografin geboren". In: Lotte Jacobi & Lotte Reiniger. Zwischen Erfolg und Exil. Ausst.Kat. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin. Berlin 2022, S. 19–25, hier 24 f.

Abb. 140 Lotte Jacobi: Lotte Lenya, Berlin 1928. © The Lotte Jacobi Collection, University of New Hampshire, USA

des Gesichts der Lenya" als Resultat „aus dem fesselnden Blick und der Lichtregie, die alles Verruchte der ‚Seeräuber-Jenny' harmonisiert".[98]

Das Porträt der ungarischen Schauspielerin Käthe von Nagy (1904–1973) entspricht hingegen gängigen Porträts, ihr freundlicher seitlich aus dem Bildfeld gerichteter Blick wirkt unschuldig (Abb. 141). Seit 1927 wirkte Käthe von Nagy an Berliner Filmproduktionen mit. Im Ross-Verlag erschienen wiederholt Fotopostkarten von ihr, wie jene mit dem um 1930 entstandenen Bildnis aus dem Atelier Jacobi.

Lotte Jacobi porträtierte um 1930 zahlreiche bekannte Persönlichkeiten wie die Tänzerinnen Claire Bauroff und Vera Skoronel, die Schauspieler Peter Lorre und Francis Lederer, den Komponisten Mischa Spoliansky, den Komiker und Autor Karl Valentin, den Künstler Georg Grosz und die Bildhauerin Renée Sintenis. Die Liste der Porträtierten ließe sich noch fortführen. Als „himmlische Bohème"[99] beschrieb Elisabeth Röttgers, die 1929 als Assistentin zum Atelier Jacobi kam, die Atmosphäre des Ateliers. Lotte Jacobi erinnerte sich: „Ich habe mich um nichts gekümmert, Konkurrenz oder nicht Konkurrenz, ich bin meinen Weg gegangen."[100] Sie beteiligte sich an bedeutenden Foto-Ausstellungen wie „Das Lichtbild" 1930 in München und ihre Tanzaufnahmen waren in der internationalen Fotoausstellung „La Danse et le Mouvement" 1933 in Paris zu sehen.[101]

Als Ruth Jacobi im Dezember 1930 nach gescheiterter Ehe mit Hans Richter von New York nach Berlin zurückkehrte, stieg auch sie wieder in den Familienbetrieb ein. Mutter Mia arbeitete am Empfang, Lotte leitete die Vorgänge im Arbeitszimmer und Labor,

98 Ebd.
99 Elisabeth Röttgers, zitiert nach Jacobi/Röttgers/Sachsse 1983.
100 Lotte Jacobi, zitiert nach Jacobi/Röttgers/Sachsse 1983.
101 Beide Kataloge mit Namensverzeichnis der Teilnehmer:innen befinden sich im Nachlass von Lotte Jacobi.

Ruth verantwortete das Büro mit der Verschickung der Fotografien; beide Schwestern fotografierten. Daneben gab es technische Angestellte und ein Lehrmädchen. Das Bildrepertoire wurde erweitert, neben Porträts und Theater- sowie Tanzfotografien entstanden zunehmend Mode- und Sachaufnahmen.

> „Meine Schwester fotografierte gerne Objekte und machte auch Modefotografien, was ich überhaupt nicht konnte. Ihr hat das sehr gefallen und wir konnten schließlich eine ganze Werbemappe zusammenstellen, die wir an Magazine und Zeitungen schickten."[102]

Die Jahre zwischen 1931 und 1933 waren für das Atelier Jacobi erfolgreich. Die Aufnahmen wurden in der illustrierten Presse veröffentlicht: Der Ullstein-Verlag druckte sie in den gehobenen Mode- und Gesellschaftsmagazinen wie „Die Dame" und „Uhu", aber auch in der „Berliner Illustrierten Zeitung" und „Die schaffende Frau" erschienen Aufnahmen aus dem Atelier Jacobi. Lotte Jacobi arbeitete viel außerhalb des Ateliers: Sie fotografierte am Theater oder porträtierte ihre Kunden bei sich zu Hause. „Ich habe die Kunden meistens gefragt, wo sie sich denn wohler fühlen würden"[103], erklärte Jacobi. Vater Sigismund Jacobi, der seinerseits ausschließlich im Studio porträtierte, würdigte: „Deine Portraits haben etwas Besonderes!"[104], was Lotte Jacobi in ihrer Arbeitsweise bestärkte.

Das Atelier Jacobi, das im Oktober 1932 von der Joachimsthaler Straße an den Kurfürstendamm 216 zog und ein Jahr später an den Kurfürstendamm 35, lag in der Nachbarschaft anderer erfolgreicher, vorwiegend deutsch-jüdischer Fotografinnen, die sich um 1930 im mondänen Neuen Westen Berlins zwischen Kurfürstendamm und Bahnhof Zoo niedergelassen hatten: Steffi Brandl (Kurfürstendamm 211), Frieda Riess (Kurfürstendamm 14/15), Suse Byk (Kurfürstendamm 230), Gerty Simon (Clausewitzstraße 2) und Else Neuländer mit dem Atelier Yva (Bleibtreustraße 17).

Abb. 141 Ansichtskarte Käthe v. Nagy, Aufnahme Atelier Jacobi, Berlin, „Ross" Verlag, um 1930, 8,7 × 13,7. Archiv der Autorin

Die Freundschaft mit den Linksintellektuellen Egon Erwin Kisch und Max Hoelz brachte Lotte Jacobi 1932 den Auftrag, den Politiker Ernst Thälmann (1886–1944) für seine

102 Lotte Jacobi, zitiert nach Jacobi/Eskildsen/Stein 1990 [1977], S. 7.
103 Ebd.
104 Ebd.

Abb. 142 Lotte Jacobi: Straßenszene, Moskau 1932. © The Lotte Jacobi Collection, University of New Hampshire, USA

KPD-Kandidatur für die Reichspräsidentenwahl zu porträtieren. Durch diesen Kontakt gelang es Jacobi, ein Visum für eine Reise in die Sowjetunion zu bekommen.[105] Unter der Protektion der Kommunistischen Partei Deutschlands reiste Lotte Jacobi im August 1932 nach Moskau. Sie blieb zwei Monate in Moskau, reiste dann neun Wochen durch die Sowjetrepubliken Tadschikistan und Usbekistan. Um fotografieren zu dürfen, musste sie der Moskauer Fotoagentur „Sojuz Foto" beitreten. Im Interview mit Ute Eskildsen und Sally Stein erinnerte sie sich:

> „Ich mußte Sojuz Foto beitreten, sonst hätte ich überhaupt nicht fotografieren dürfen. Es war ohnehin schwer genug. Sie wollten zum Beispiel nicht, daß wir nach Zentralasien gingen, aber gerade das hatte ich mir in den Kopf gesetzt … So habe ich alle meine Bekannten in Moskau abgeklappert und erzählte ihnen, daß ich unbedingt in Zentralasien fotografieren müßte. Kisch war dort gewesen und ich war fasziniert, von dem, was er erzählte."[106]

Lotte Jacobi stand unter ständiger Beobachtung der Sojuz. „Ich konnte nichts mit herausnehmen, was sie nicht gesehen hätten"[107], berichtete Jacobi, die sämtliche

105 Vgl. Beckers/Moortgat 1988 sowie Maria Gough: Portrait Under Construction: Lotte Jacobi in Soviet Russia and Central Asia. In: OCTOBER 173, Summer 2020, S. 65–117. Der Aufsatz ist Teil einer umfassenden Publikation zu „The Soviet Photographic Utopia of Radical Tourism".
106 Lotte Jacobi, zitiert in Jacobi/Eskildsen/Stein 1990 [1977], S. 8.
107 Ebd.

Aufnahmen in der Dunkelkammer der Bildagentur entwickeln musste. Auf der Reise entstanden rund 6000 Fotografien, die sie mit der Ermanox 9×12 und mit der 1929 gekauften Leica aufgenommen hatte. Wie ungewöhnlich die Fotoreise war, zeigt sich auch darin, dass Anfang der 1930er Jahre Lotte Jacobi und die amerikanische Fotografin Margret Bourke-White „die beiden einzigen [waren], die die Sowjetunion um eine Erlaubnis zum Fotografieren ersucht haben", wie Beckers und Moortgat betonen, und „in Zentralasien [war] Lotte Jacobi gar die erste, die ihre Eindrücke in Fotografien festhalten konnte" (Abb. 142 + 143).[108]

Als Lotte Jacobi im Februar 1933 nach Berlin zurückkehrte, hatten die Nationalsozialisten die Macht übernommen. Mit der Gleichschaltung der Presse wurde dem Atelier Jacobi offiziell die pressefotografische Arbeit untersagt. Die auf der Reise entstandenen Aufnahmen blieben, bis auf wenige Ausnahmen, weitgehend unveröffentlicht und wurden erst Ende der 1980er Jahre wiederentdeckt.[109]

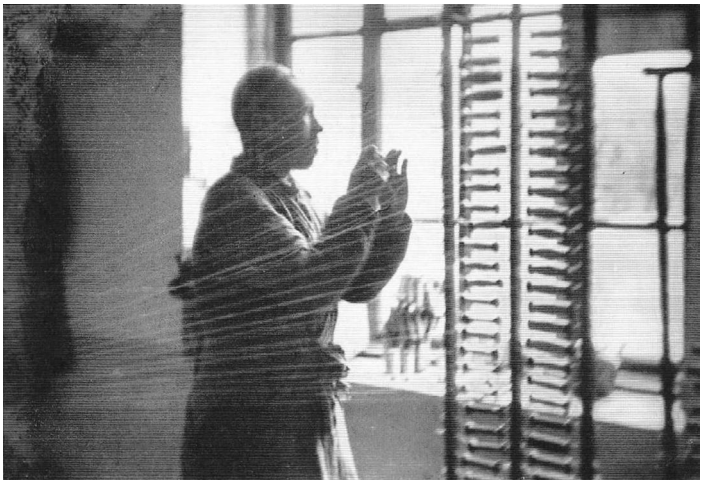


Abb. 143 Lotte Jacobi: Arbeiter in einer Seidenfabrik, Chodschent Dezember 1932. ©The Lotte Jacobi Collection, University of New Hampshire, USA

Berufsverbot, Widerstand und Emigration

Am 1. April 1933, dem sogenannten Boykotttag, stürmten um 10 Uhr morgens SA-Männer das Empfangszimmer des Ateliers. Sie diffamierten und bedrohten die Anwesenden und schlugen den Laboranten, weil dieser für eine jüdische Familie arbeitete.[110] Familienmitglieder, Freunde und Bekannte der Jacobis erfuhren die Gewalt des nationalsozialistischen Regimes. Auch Ruth Jacobis Lebensgefährte, der Mediziner Zsolt Roth, wurde in seiner Praxis mehrfach von SA-Offizieren aufgesucht. Ruth berichtete von mehreren Versuchen, ihn als „ausländischen Juden ins Gefängnis zu bringen"[111]. Um

108 Beckers/Moortgat 1988, S. 10.
109 Vgl. ebd.
110 Jacobi 2008 [um 1970], S. 50 f.
111 Ebd., S. 50.

Roth zu schützen, flüchtete sie mit ihm nach Budapest, wo sie heirateten. Ruth Jacobi kehrte aber zurück nach Berlin, um ihre Familie im Atelier zu unterstützen.

Mit dem Erlass des Schriftleitergesetzes vom 4. Oktober 1933 wurde den zahlreichen Fotograf:innen nichtarischer Abstammung respektive solchen, die mit nichtarischen Ehegatten verheiratet waren, die Berufsgrundlage entzogen.[112] Auch jene deutsch-jüdischen Fotograf:innen, die sich nicht auf die Belieferung der Presse spezialisiert hatten, wurden in ihrer Arbeit erheblich eingeschränkt. Für die unmittelbare Nachbarschaft des Ateliers Jacobi bedeutete das: Frieda Riess gab ihr Berliner Atelier bereits 1932 auf und siedelte nach Paris über. Gerty Simon emigrierte 1933 mit ihrem Sohn nach England, wo sie im Londoner Stadtteil Chelsea erneut ein Fotostudio eröffnete. Steffi Brandl emigrierte 1935 in die USA und eröffnete ein Fotoatelier in New York City. Suse Byk verkaufte ihr Atelier 1938 an ihre ehemalige Schülerin Liselotte Strelow und emigrierte mit ihrem Ehemann Helmuth Falkenberg über England in die USA. Die erfolgreiche Modefotografin Else Neuländer erfuhr im Sommer 1933 erste politische Sanktionen. Ihr Name wurde im Presseverzeichnis der Pressefotografen in der Rubrik „Ausländer und Juden" veröffentlicht. Um den Betrieb weiterzuführen, übereignete sie das Atelier der befreundeten Kunsthistorikerin Charlotte Weidler.[113] Die Geschäftsübergabe an eine vertrauensvolle Person, die den Voraussetzungen der nationalsozialistischen Gesetzgebung entsprach, ermöglichte es einigen Betrieben, weiter zu bestehen und teilweise verdeckt von den bisherigen Inhaber:innen weitergeführt zu werden. Neuländer arbeitete bis zum absoluten Berufsverbot für Juden und Jüdinnen weiter im Berliner Atelier. Die am 23. November 1938 vom Reichswirtschaftsminister und vom Reichsminister der Justiz verabschiedete „Verordnung zur Ausschaltung der Juden aus dem deutschen Wirtschaftsleben" legte in „Artikel II Handwerk. § 5" fest: „Jüdische Inhaber von Handwerksbetrieben sind zum 31. Dezember 1938 in der Handwerksrolle zu löschen: die Handwerkskarte ist einzuziehen."[114] Die Überführung „jüdischer Handwerksbetriebe in die Hand nichtjüdischer Erwerber"[115] wurde verschärft und die sogenannte freundschaftliche Arisierung unterdrückt. Else Neuländer wurde zur Zwangsarbeit verpflichtet, 1942 deportiert und im Konzentrationslager ermordet.

Der Entzug der Rechte zur Bildberichterstattung führte nach Ruth Jacobi zur Zerstörung des Atelierbetriebs:

> „Die Nazis begannen nun mit der völligen Zerstörung des photographischen Betriebs: Alle Rechte auf Bildberichterstattung wurden entzogen. Jegliche Arbeit mit der Presse wurde untersagt. Andererseits war die Entlassung von Angestellten verboten. Diese Bestimmungen bedeuteten den finanziellen Zusammenbruch des Betriebes. Lotte schrieb

112 Zum Schriftleitergesetz vgl. Kapitel III.5 „Die Reporterinnen".

113 Zur Fotografin Else Neuländer vgl. Yva. Photographien 1925–1938 / Photographies 1925–1938. Ausst. Kat. Das Verborgene Museum Berlin; Suermondt Ludwig Museum Aachen; Fotomuseum in Stadtmuseum München, hg. Marion Beckers und Elisabeth Moortgat für das Verborgene Museum. Berlin 2001.

114 O. V.: Die Ausschaltung der Juden aus dem Handwerk. In: Der Photograph, Jg. 48, Nr. 97, 1938, S. 388.

115 Ebd.

einen Brief an das zuständige Amt, sie bat um ihr Bilderstattungsrecht. Eine glatte Absage kam zurück. ‚Sie sind völlig ausgeschlossen.'"[116]

Um weiter in Berlin arbeiten zu können, engagierte Familie Jacobi mit Fred Koch einen arischen Bildberichterstatter, der Beziehungen zu Ernst Fuhrmann hatte, dem Leiter des „Folkwang-Verlags".[117] Zwischen Herbst 1933 und Mitte 1934 erschienen die Aufnahmen aus dem Atelier Jacobi unter dem Namen „folkwang-archiv". Anschließend übernahm Hans Behm die Position von Koch und die Aufnahmen erschienen unter „Behm's Bilderdienst". Lotte Jacobi erzählte später: „Wir stellten Behm ein, einen sehr netten Mann. Er suchte damals Arbeit und wir machten ihn zum Leiter des ‚Bilderdienst'. Die Bilder gingen dann unter diesem Titel raus."[118] In Ruth Jacobis Erinnerung hingegen hielt die Zusammenarbeit nur knapp zwei Monate, da Behm, der jegliche Geschäftskorrespondenz und Schecks unterzeichnete, eines Tages „mit dem Betrag, der auf dem Postscheckkonto war, verschwunden war"[119]. Bis zur Auflösung des Ateliers kollaborierte Familie Jacobi mit Alexander Bender und die Aufnahmen erschienen unter „Bender u. Jacobi".

Eine weitere Verbündete fanden die Jacobi-Schwestern in der Juristin Theanolte Bähnisch. Sie verabredete Termine mit Kund:innen und Ruth, die noch den Nachnamen Richter trug, fotografierte. „Mit meinem Namen Ruth Richter fiel keinerlei Verdacht auf mich, dass ich ein Jude war"[120], erinnerte sie sich später. Dennoch war die Arbeit in Berlin heikel und die Gefahr, aufzufliegen, allgegenwärtig.[121] Sigismund Jacobis schwere Erkrankung machte eine Flucht für ihn unmöglich. Die Familie blieb daher in Berlin.

Nachdem Sigismund Jacobi im März 1935 verstarb, wurden die Emigrationspläne umgesetzt. Am 26. Mai 1935 erreichten Ruth und ihr Mann Zsolt Roth New York. Bei einer Cousine von Roth fanden sie für die ersten drei Monate Zuflucht. Im September erhielt Ruth eine Anstellung als Fotografin. Lotte Jacobi floh Anfang September zunächst nach London, wo ihr Sohn John bei Bekannten untergebracht war. Am 29. September 1935 traf sie in New York ein.[122] Bereits im Oktober desselben Jahres eröffneten die beiden Schwestern ein gemeinsames Studio in New York City. Auch dieses Mal

116 Jacobi 2008 [um 1970], S. 51.

117 Fred Koch arbeitete ab etwa 1928 für Ernst Fuhrmann und den von ihm geleiteten Folkwang Auriga-Verlag. 1932 plante Fuhrmann sein Bildarchiv nach Berlin zu verlegen. Er fragte zu diesem Zeitpunkt bereits bei Lotte Jacobi an, ob eine Zusammenlegung der Archive und ein gemeinsamer Vertrieb für sie infrage käme. Ab 1933 sind Aufnahmen aus dem Atelier Jacobi bekannt, die mit dem Stempel des Folkwang-Archivs überstempelt sind. Zum Folkwang-Archiv vgl. Rainer Stamm: Der Folkwang Verlag – Auf dem Weg zu einem imaginären Museum. [Archiv für Geschichte des Buchwesens, Bd. 2] Frankfurt/Main 1999, S. 147, 152 ff.

118 Lotte Jacobi, zitiert nach Jacobi/Eskildsen/Stein 1990 [1977], S. 9.

119 Jacobi 2008 [um 1970], S. 51.

120 Ebd., S. 53.

121 Für einen langjährigen Kunden fotografierte Ruth Jacobi im Propagandaministerium. Der Name Ruth Richter ermöglichte es ihr hier, unerkannt als Jüdin zu arbeiten. Vgl. ebd., S. 53 f.

122 Selbstbildnisse von Lotte Jacobi (Abb. 267, 274, 276) werden in Kapitel IV.3 ausführlich besprochen.

dauerte die Zusammenarbeit von Lotte und Ruth nur wenige Monate. In einem Interview resümierte Lotte Jacobi, dass die gemeinsame Arbeit weder für ihre Schwester noch für sie positiv war.[123] Sie eröffnete am 19. September 1936 ihr erstes eigenes Atelier am Central Park in Manhattan. Mittlerweile waren auch Mia Jacobi und John F. Hunter, wie sich Lottes Sohn nach der Emigration in die USA nannte, in New York eingetroffen und auf Unterstützung angewiesen. Der Neustart in New York war schwer und von existenziellen Krisen markiert. In den US-amerikanischen Printmedien herrschte ein anderer Stil vor und Lotte Jacobi musste sich mit ungeliebten Aufträgen durchschlagen. Sie selbst sagte über sich: „Ich bin eine ganz schlechte kommerzielle Photographin; wenn man mir sagt, wie ich es zu tun habe, ist es mir unmöglich"[124]. Sie konnte das Studio nicht halten. Mehrere Wohnungswechsel standen an, die Dunkelkammer musste in den Kleiderschrank verlegt und das Eingangszimmer untervermietet werden.[125] Eine weitere Herausforderung bestand darin, dass sie alle Arbeitsschritte selbst durchführen musste, wo sie doch bisher auf Mitarbeitende zurückgreifen konnte.[126]

> „Wissen Sie es bedeutete eine unheimliche Arbeit für mich, die Abzüge von den Fotos selber zu machen. Ich hatte es ja früher nie gemacht. Hin und wieder vielleicht, … und es ist ja auch gelungen, aber nach einigen Abzügen habe ich die Arbeit an die anderen weitergegeben … und plötzlich mußte ich alles selber machen."[127]

Auch Ruth Jacobi-Roth eröffnete zunächst ein eigenes Studio, gab die gewerbliche Fotografie aber bald auf, um ihren Mann in seiner Praxis zu unterstützen.[128] Erst nach seinem Tod 1972 fand sie wieder zur Fotografie: Es entstanden Naturstudien und experimentelle Aufnahmen.[129]

„Komplizenschaft mit den Porträtierten"[130]

In den USA traf Lotte Jacobi auf viele Emigranten, die sie bereits aus Berlin kannte, wie Egon Erwin Kisch, Albert Einstein, Martin Buber oder die Geschwister Erika und Klaus Mann. Im Interview mit Ute Eskildsen und Sally Stein sagte sie: „Wir deutschen Flüchtlinge trafen uns alle vier Wochen. Wir waren nicht organisiert, aber trafen uns

123 Vgl. Jacobi/Eskildsen/Stein 1990 [1977], S. 11.
124 Lotte Jacobi, zitiert nach Beckers/Moortgat 2012, S. 61.
125 Ebd., S. 60–62.
126 In New York konnte sie lediglich das Retuschieren außer Haus vergeben. Vgl. Dokument im Nachlass Lotte Jacobi. Aus einem Brief von Arnold Kirchheimer an Lotte Jacobi vom 4. 11. 1937 geht hervor, dass Herr Kirchheimer seinen Stundensatz für das Ausflecken der Negative und weitere Retusche-Arbeiten anheben musste.
127 Lotte Jacobi, zitiert nach Jacobi/Eskildsen/Stein 1990 [1977], S. 10.
128 Ruth Jacobi fotografierte u. a. Vorher-nachher-Bilder für eine plastische Chirurgin, fertigte Objektfotografien für Künstler:innen und Kinderporträts an und bildete Schüler:innen in ihrem Atelier aus. Es reichte aber nicht aus, um die laufenden Kosten zu decken. Vgl. Jacobi 2008 [um 1970], S. 57.
129 Vgl. Pomerance 2008, S. 10.
130 Sykora 2000b, S. 16.

eben“[131]. In New York porträtierte sie europäische und amerikanische Intellektuelle und Kulturschaffende. Die Anerkennung ihrer Arbeit in den USA blieb aus – auch wenn sie gelegentlich Bilder veröffentlichte und auch noch alte Kontakte belieferte, reichte es nicht zum Leben. Sie musste immer wieder Kredite aufnehmen. Ihre Aufnahmen entsprachen nicht dem bevorzugten Stil in der Pressefotografie. Ein Beispiel dafür ist das bekannte Einstein-Porträt in Lederjacke, das Lotte Jacobi 1938 in Princeton, New Jersey, von dem Physiker machte.[132] Sowohl Ruth wie Lotte Jacobi hatten Albert Einstein (1879–1955) bereits in Berlin porträtiert. Lotte Jacobi besuchte Einstein auch in seinem Sommerhaus in Caputh und sie hegten Sympathien füreinander. Der Physiker vermittelte Lotte Jacobi den Auftrag einer exklusiven Homestory für die Illustrierte „Life“. Er ließe sich nur von „Madame Jacobi“ porträtieren, hatte er der Redaktion mitgeteilt, und diese beauftragte Jacobi. Von Konventionen und stereotypen Posen gelangweilt, wollte sie ihn so fotografieren, wie sie ihn sah: „He was sitting that way and I'd never ask him to change. I took over 100 pictures of him. That's the one he likes best.“[133] Einstein trägt eine schwarze Lederjacke, sein weißes Haar ist verwuschelt und er blickt ins Leere (Abb. 136). Der bekannte Nobelpreisträger wirkt nachdenklich und verletzlich. Die Life-Redaktion ließ keine der Aufnahmen abdrucken, da sie nicht ihren Erwartungen entsprachen. Die Zurückweisung einer der größten amerikanischen Illustrierten kommentierte Jacobi später mit einem Augenzwinkern: „Life—who's Life anyway? I don't care what anybody says. I mean, it didn't interest me. I had no money, but I went on just the same.“[134] Sie erklärte, dass sie sich für den Menschen interessiere und – fotografiere, was sie sehe.[135] Das berühmte Einstein-Porträt in Lederjacke wurde auf Initiative Edward Steichens 1942 in der „U. S. Camera“ veröffentlicht und später zu einem der bekanntesten Einstein-Porträts.[136] Die Kunsthistorikerin Katharina Sykora erkannte in Lotte Jacobis Arbeitsweise eine „emphatische Komplizenschaft mit den Porträtierten“[137]. Ihre Fotografien zeichnen sich weniger durch einen einheitlichen Stil aus als durch ihre Neugier für ihr Gegenüber und durch ihr Gespür, dessen Charakter mit der Kamera einzufangen.

Mit „Escape of Life – Deutsche Kultur im Exil“ veröffentlichten Erika und Klaus Mann im Auftrag des US-amerikanischen Verlags Houghton Mill Company 1939 Kurzbiografien exilierter Persönlichkeiten aus der Kunst, Musik, Literatur und Wissenschaft. In dem „Who's Who in Exile“ der Geschwister Mann fanden auch eine Fotografin und zwei Fotografen Erwähnung:

131 Lotte Jacobi, zitiert nach Jacobi/Eskildsen/Stein 1990 [1977], S. 10.
132 Vgl. Ellen S. Goldberg: Lotte Jacobi: Photographer. Bachelorarbeit New York 1982. New York 1982, S. 7 f.
133 Lotte Jacobi, zitiert nach Goldmann 1982, S. 8.
134 Ebd.
135 Vgl. ebd., S. 9.
136 Vgl. Beckers/Moortgat 2012c, S. 64.
137 Sykora 2000b, S. 16.

> „Besonders zu erwähnen sind noch einige Photographen: Eisenstaedt, regelmäßiger Mitarbeiter und Mit-Herausgeber der vorzüglichen Zeitschrift „Life"; Frau Jacobi, New York, eine photographische Portraitistin ersten Ranges, und der sehr begabte Munkácsi."[138]

Martin Munkácsi (1896–1963) und Alfred Eisenstaedt (1898–1995) arbeiteten beide ab Mitte/Ende der 1920er Jahre erfolgreich als Fotoreporter in Berlin. Beide hatten jüdische Wurzeln und konnten ab 1933 ihren Beruf in Deutschland nicht mehr ausüben. Munkácsi emigrierte 1934 und Eisenstaedt 1935 in die USA. Ihnen gelang es, in New York an ihren beruflichen Profilen anzuknüpfen und Anerkennung zu gewinnen.[139] Die von Erika und Klaus Mann als „Portraitistin ersten Ranges"[140] gewürdigte Fotografin Lotte Jacobi kannten sie noch aus Berlin, wo Jacobi die Geschwister 1929 fotografierte (Abb. 144).

Abb. 144 Lotte Jacobi: Erika und Klaus Mann, Berlin 1929.
© The Lotte Jacobi Collection, University of New Hampshire, USA

Über Egon Erwin Kisch lernte Lotte Jacobi den aus Berlin emigrierten jüdischen Verleger Erich Reiss[141] (1887–1951) kennen. Es begann eine produktive Zusammenarbeit zwischen

138 Erika und Klaus Mann: Escape of Life – Deutsche Kultur im Exil. Hamburg 1996, S. 255.

139 Vgl. Klaus Honnef: Fotografen im Exil. In: Film und Fotografie. [Exilforschung, ein internationales Jahrbuch, Bd. 21, hg. von Claus-Dieter Krohn, Erwin Rotermund, Lutz Winckler, Irmtrud Wojak und Wulf Koepke] München 2003, S. 170–182.

140 Mann/Mann 1996, S. 255.

141 Erich Reiss war erfolgreicher Verleger in Berlin mit jüdischen Wurzeln. Am 9. November 1938 wurde er in Berlin festgenommen und in das Konzentrationslager Sachsenhausen gebracht. Aufgrund einflussreicher Unterstützer:innen, nicht zuletzt des schwedischen Königs Gustav V., wurde er am 15. Dezember freigelassen und konnte im April 1939 nach Schweden einreisen. Im Sommer desselben Jahres erhielt er ein Visum für die USA. Vgl. Kat. Essen 1990.

Jacobi und Reiss, die sich bald zu einer tiefen Partnerschaft entwickelte. Am 7. Oktober 1940 heirateten sie. 1941 bezog das Paar eine Wohnung in der 52. Straße (46 West), zwischen der berühmten Fifth und der Sixth Avenue, im Herzen Manhattans.[142] Marion Beckers und Elisabeth Moortgat konstatieren einen „Rückzug aus der Öffentlichkeit"[143], den sie einerseits mit der veränderten Lebens- und Arbeitssituation der Fotografin erklären konnte sowie mit dem Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg 1941, der sich auf den Umgang mit Emigrant:innen auswirkte und sie von „‚Hitler's gift to USA' zum ‚enemy alien'"[144] machte. Die wirtschaftliche Lage des Paares war prekär.

1944 erhielt Lotte Jacobi die amerikanische Staatsbürgerschaft. Inspiriert durch den befreundeten Künstler Leo Katz experimentierte Lotte Jacobi mit Fotogrammen. Die „Photogenics", wie sie ihre freien Foto-Experimente nannte, wurden 1951 in einer Gruppenausstellung im Museum of Modern Art gezeigt. Lotte Jacobi selbst organisierte in ihren Atelierräumen Ausstellungen für Künstler:innen.

1955 zog Lotte Jacobi auf das Land nach Deering im US-Bundesstaat New Hampshire. Sie lebte hier mit ihrem Sohn John und ihrer Schwiegertochter Beatrice Trum Hunter. Ihre fotografische Arbeit setzte sie im eigenen Studio fort und widmete sich zudem der Gärtnerei und Imkerei. Knapp dreißig Jahre nach ihrer Flucht aus Deutschland besuchte sie zwischen 1962 und 1963 erstmals für sieben Monate Europa. 1974 wurde Lotte Jacobi die Ehrendoktorwürde der Universität New Hampshire verliehen und 1983 nahm sie in Berlin – gemeinsam mit Tim N. Gidal – den von der Deutschen Gesellschaft für Photographie verliehenen Erich Salomon-Preis entgegen. Nach dem Tod ihres Sohnes 1985 lebte sie im Altenheim Havenwood in Concord. Sie starb am 6. Mai 1990 und wurde auf dem Waldgrundstück Jacobi-Hunter in Deering beerdigt. Ihre Schwester Ruth Jacobi starb am 21. September 1995 in Kalifornien.

Escape of life

Lotte und Ruth Jacobi stammten aus einer Fotografenfamilie. Von klein auf war die Fotografie Teil ihres Lebens, doch für beide schien es nicht selbstverständlich, in die Fußstapfen des Vaters zu treten: Lotte zog es zur Schauspielerei und Ruth wollte Chemie studieren. Beide entschieden sich später dennoch für die Fotografie und absolvierten ihre Ausbildung an Fachschulen, eine in Berlin, die andere in München. 1935 emigrierten beide in die USA, wo sie für kurze Zeit in New York ein gemeinsames Atelier betrieben. Die Parallelen lassen eine enge Bindung beider Schwestern vermuten. Lotte Jacobis Schwiegertochter Beatrice Trum Hunter erlebte die Beziehung der Schwestern anders und schrieb in ihren Erinnerungen von der bereits früh manifestierten „Dominanz der Älteren"[145] und spürbaren Selbstzweifeln der Jüngeren.

142 Neslihan Aslan: Zwischen Erfolg und Exil. Lotte Jacobi und Lotte Reiniger. In: Lotte Jacobi & Lotte Reiniger. Zwischen Erfolg und Exil. Ausst.Kat. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin. Berlin 2022, S. 11–17.

143 Beckers/Moortgat 2012, S. 64.

144 Ebd.

145 Beatrice Trum Hunter: Erinnerungen an Ruth Jacobi-Roth. In: Ruth Jacobi. Fotografien. Ausst.Kat. Jüdisches Museum Berlin, Ruth Jacobi. Berlin 2008, S. 58–63, hier S. 60.

Wie viele andere jüdische Fotograf:innen waren Ruth und Lotte Jacobi nach 1933 gezwungen, Deutschland zu verlassen. Neben England und Frankreich als wichtige Exilländer der ersten Fluchtwelle waren die USA, vor allem New York, mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs Hauptziel der Emigration.[146] Im Interview mit Rolf Sachsse sagte Lotte Jacobi über Hitlers Machtübernahme, dass sie dachte, „der wird ja nicht lange dauern"[147]. Doch die zunehmende Zerstörung ihrer Arbeit in Berlin sowie die Bekämpfung alles Jüdischen wie politisch Oppositionellen zwangen sie in die Flucht. Lotte und Ruth Jacobi hatten bereits Anfang der 1920er Jahre ihre Heimat Posen verlassen, um in Berlin eine neue Heimat zu finden. Als junge Frauen wechselten sie in den 1920er Jahren mehrfach aus beruflichen oder privaten Gründen ihre Wohnorte, doch Berlin als Sitz der Eltern und des Ateliers Jacobi blieb Dreh- und Angelpunkt. Die Schwestern Jacobi prägten die Entwicklung des elterlichen Fotoateliers maßgeblich und bauten in Berlin ein bedeutendes Netzwerk zu Kulturschaffenden und zur Presse auf. Die Vertreibung aus Deutschland wird frühere Erfahrung wieder wachgerufen haben, aber auch das Wissen darum, sich auf neue Situationen einlassen und sich neuen Bedingungen anpassen zu können. Die Fotografie blieb – trotz sich ändernder politischer Systeme, wirtschaftlicher und sozialer Missstände sowie fototechnischer und stilistischer Veränderungen – in der Familie Jacobi ein Kontinuum.

In New York setzten Lotte und Ruth Jacobi ihre fotografische Arbeit fort und bestätigen damit die in der Exilforschung dargelegten medienspezifischen Zusammenhänge von Fotografie und Emigration.[148] Dazu gehöre „die relativ leichte Zugänglichkeit, Beweglichkeit und Experimentierfreudigkeit des ‚neuen' Mediums" sowie „die internationale Vernetzung der Fotoagenturen und -zeitschriften und die nicht zuletzt damit gegebene Bedeutung Frankreichs, Großbritanniens und der USA als Exil- und Aufnahmeländer"[149], wie im Vorwort zum 2003 erschienenen Band der Exilforschung

146 Der Germanist Alexander Stephan unterscheidet zwischen zwei Gruppen: (1) den politisch und/oder rassistisch verfolgten Intellektuellen und Kulturschaffenden, die sich selbst als Exilant:innen verstanden und den Aufenthalt im Ausland als Zwischenstation verstanden, doch die die Rückkehr nach Deutschland wünschten (2) und jenen, die mit den 1933 einsetzenden Judenboykotten in die Emigration getrieben wurden und die kaum Hoffnung auf eine Rückkehr hatten. Vgl. Alexander Stephan: Überwacht. Ausgebürgert. Exiliert. Schriftsteller und der Staat. Bielefeld 2007, S. 225.

147 Lotte Jacobi, zitiert nach Jacobi/Sachsse 1983.

148 Die Berufsfotografie rückte erst in den 1990er Jahren in die Wahrnehmung der Exilforschung. 1997 und 1998 fanden in Bonn und Wien zwei große Ausstellung zur Exilfotografie statt: Klaus Honnef und Frank Weyers verantworteten die Ausstellung „Und sie haben Deutschland verlassen … müssen" 1997 im Rheinischen Landesmuseum Bonn, Anna Auer die Ausstellung „Übersee. Flucht und Emigration österreichischer Fotografen 1920–1940" 1998 in der Kunsthalle Wien. Vgl. Und sie haben Deutschland verlassen … müssen. Fotografen und ihre Bilder 1928–1997. Ausst.Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn, hg. von Klaus Honnef und Frank Weyers. Köln 1997 sowie Übersee. Flucht und Emigration österreichischer Fotografen 1920–1940. Ausst.Kat. Kunsthalle Wien, hg. von Anna Auer und Kunsthalle Wien. Wien 1997.

149 O.V.: Vorwort. In: Film und Fotografie. [Exilforschung, ein internationales Jahrbuch, Bd. 21, hg. von Claus-Dieter Krohn, Erwin Rotermund, Lutz Winckler, Irmtrud Wojak und Wulf Koepke] München 2003, S. 7–15, hier S. 12.

mit Beiträgen von Klaus Honnef und Anna Auer zusammengefasst wird.[150] Auffallend ist die relativ hohe Zahl an Fotografinnen unter den bislang zusammengetragenen Namen von „Exilfotograf:innen". Irme Schaber hat sich dem Dreierkomplex „Frauen – Fotografie – Exil" zugewandt und die spezifisch weiblichen Lebensbedingungen in der Emigration untersucht.[151] Am Beispiel von Ilse Bing zeigt Schaber die prekäre Situation der Fotograf:innen auf, die sich „unter den schwierigen Lebensbedingungen des Exils, mit der Konkurrenz vieler Neuanfänger"[152] überwiegend als freie Mitarbeiter:innen durchschlugen und sehr schlecht bezahlt wurden. Ilse Bing verdiente ihren Lebensunterhalt mit Sprachunterricht und anderen Jobs.[153] Auch wenn einige der aus Deutschland geflüchteten Fotografinnen in Amerika große Anerkennung fanden, dazu gehörten nach Schaber beispielsweise Elli Marcus und Lotte Jacobi, „war dies nicht unbedingt mit geschäftlichem Erfolg verbunden"[154], wie sie weiter ausführt. Einige aber, wie auch Ruth Jacobi, gaben die gewerbliche Fotografie auf und widmeten sich anderen Aufgaben. Lotte Jacobi hingegen versuchte, auch in den USA mit der Fotografie ihren Lebensunterhalt zu sichern.

150 Vgl. Honnef 2003 sowie Anna Auer: Die Geschichte der österreichischen Exilfotografie. In: Film und Fotografie. [Exilforschung, ein internationales Jahrbuch, Bd. 21, hg. von Claus-Dieter Krohn, Erwin Rotermund, Lutz Winckler, Irmtrud Wojak und Wulf Koepke] München 2003, S. 183–206.

151 Irme Schaber: „Es war nicht einfach für mich, die in Berlin begonnene Arbeit fortzusetzen." Fotografinnen im Exil der NS-Zeit. In: Ursula Hudson-Wiedenmann / Beate Schmeichel-Falkenberg (Hg.): Grenzen Überschreiten. Frauen, Kunst und Exil. Würzburg 2005, S. 75–88.

152 Schaber 2005, S. 79.

153 Vgl. ebd.

154 Ebd., S. 84.

Abb. 145
Unbekannt: Ruth Hallensleben mit Waltraud Kreiensen bei der Arbeit (Ausschnitt), um 1958. Inv. Nr. H60017
© Fotoarchiv Ruhr Museum, Essen

5 Die Reporterinnen
Zwischen Anpassung und Widerstand

> „In einem solchen Beruf ist es von Vor- und Nachteil, eine Frau zu sein. Mein Erlebnis mit Eisenhower ist ein Beispiel. Es gelang mir auch ab und zu, dort Aufnahmen machen zu dürfen, wo meine männlichen Kollegen gescheitert waren; so bei Evita Perón und bei Schriftstellerinnen eines gewissen Alters, die männliches Unverständnis fürchteten. Nicht viele Frauen üben den Beruf eines Photoreporters aus, der eine absolute Gesundheit erfordert, Geduld, Neugier, eine offene Geisteshaltung, Geschicklichkeit und Mut in völlig unerwarteten Situationen: alles Fähigkeiten, die Frauen besitzen. Aber der Beruf fordert auch, daß man immer verfügbar ist, was sich nur schwer mit den Verpflichtungen eines Familienlebens vereinbaren läßt. Meine Ehe hat mich niemals daran gehindert, weite Reisen zu unternehmen, aber wäre es dasselbe gewesen, hätte ich Kinder gehabt?“[1]

Gisèle Freund beschreibt in ihren Erinnerungen die Herausforderung des von ihr gewählten Berufs der Fotoreporterin. Dass sie diesen Beruf als Frau ausübte, empfand sie nicht als Nachteil, vielmehr profitierte sie in bestimmten Kontexten davon. Im Gegensatz zu Atelierfotograf:innen, deren Hauptarbeitsplatz das eigene Studio darstellt, arbeiten Fotoreporter:innen an wechselnden Orten.[2] Je nach inhaltlicher Ausrichtung gehören Reisen – mitunter in ferne Länder oder gar Kriegs- und Krisengebiete – zum Berufsalltag. Freund unternahm zahlreiche Reisen. Sie betont, dass sie diesen Aspekt ihres Berufs wahrnehmen konnte, sah jedoch in dieser Anforderung speziell für Frauen die Schwierigkeit, berufliche und familiäre Verpflichtungen zu vereinbaren.

Unter dem Titel „Die Reporterinnen“ wird das weite Feld journalistischer wie dokumentarischer Bildproduktion zusammengefasst: von der Fotoreportage, Bildberichterstattung, Industriefotografie bis zur Kriegs- und Krisenfotografie. Das Spezifikum dieser Bilder liegt in ihrem Erscheinungskontext als Kommunikationsmittel in diversen

1 Gisèle Freund: Memoiren des Auges. Frankfurt/Main 1977, S. 28 f.

2 Zu den Spezifika der Studio- und Straßenfotografie vgl. Street & Studio. Eine urbane Geschichte der Fotografie. Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen, hg. von Ute Eskildsen, Florian Ebner und Bettina Kaufmann. Essen 2008.

Printmedien. Um 1900 hatten Frauen die Journalistik als ein geeignetes Metier für sich erkannt und arbeiteten als Journalistinnen, Korrespondentinnen oder Redakteurinnen, wie Eliza Ichenhaeuser in ihrer 1905 erschienenen Studie „Die Journalistik als Frauenberuf" herausstellt.[3] Die Presselandschaft hatte sich in dieser Zeit bereits stark ausgeweitet und erfuhr in den folgenden zwei Dekaden eine weitere Ausdifferenzierung. Die Erfindung der Autotypie eröffnete neue Möglichkeiten im Bilddruckverfahren und Fotografien fanden vermehrt Einzug in die illustrierte Presse. Mit dem Aufstieg illustrierter Zeitschriften in den 1920er- und 1930er-Jahren wuchs der Bedarf an Abbildungen, woraus sich ein neues Tätigkeitsfeld entwickelte: der Bildjournalismus.[4]

> „Die Bildberichterstattung durch die illustrierte Presse und selbst durch die Tageszeitungen beansprucht in immerhin recht zahlreichen Zeitschriften und Zeitungen einen sehr erheblichen Raum; und wer wollte bestreiten, daß gerade dieser Teil für die Mehrzahl der Leser von besonders hohem Interesse ist."[5]

Die Einschätzung eines als D. angegebenen Autors über die Expansion der Pressefotografie aus dem Jahr 1926 verdeutlicht den Wandel im Pressewesen von Text zu Bild. Die umfangreiche Nachfrage an Bildern spiegelt sich auch in der Etablierung zahlreicher Pressebildfirmen in Berlin in den 1920er Jahren wider, wie etwa die „Photothek Römer & Bernstein", die „Deutsche Presse-Photo-Zentrale" oder die „Presse-Photo-GmbH".[6] Das Pressebildgeschäft florierte und die Zahl der Fotoreporter:innen nahm stetig zu. Allein für Berlin veranschlagt Adelheid Rasche 1931 „80 Tageszeitungen, rund 50 Wochenzeitungen mit illustrierten Beilagen und mehr als 40 Mode- und Frauenzeitschriften"[7]. Das „Zeitalter des Bildes" wurde lautstark ausgerufen und László Moholy-Nagy prophezeite, „daß die kenntnis der fotografie ebenso wichtig ist, wie die kenntnis

3 Eliza Ichenhaeuser: Die Journalistik als Frauenberuf. Berlin, Leipzig 1905. Unter der redaktionellen Leitung von Kerstin Wolff und Ulla Wischermann erschien 2003 ein Sonderheft zum Beruf der Journalistin und die Bedeutung der Frauenpresse. Vgl. Ariadne. Forum für Frauen- und Geschlechtergeschichte, Heft 44, November 2003.

4 Über das Pressewesen, die Pressefotografie und die Entwicklung des modernen Bildjournalismus vgl. Diethart Kerbs / Walter Uka (Hg.): Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik. Bönen 2004; Annelie Ramsbrock / Annette Vowinckel / Malte Zierenberg (Hg.): Fotografien im 20. Jahrhundert. Verbreitung und Vermittlung. [Geschichte der Gegenwart, Bd. 6] Göttingen 2013; Ulrich Rüter (Hg.): „Think while you shoot". Martin Munkacsi und der moderne Bildjournalismus. Beiträge des Symposiums im Haus der Photographie Hamburg. Hamburg 2006; Irene Ziehe / Ulrich Hägele (Hg.): Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format. [Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Bd. 10] Münster 2015; Susann Trabert / Katja Leiskau / Patrick Rössler (Hg.): Deutsche illustrierte Presse. Journalismus und visuelle Kultur in der Weimarer Republik. [Mediengeschichte, Bd. 1] Baden-Baden 2016.

5 Vgl. D.: Die Bildberichterstattung oder die Pressefotografie. In: Der Photograph, Jg. 36, Nr. 41, 1926, S. 162–163, hier S. 162.

6 Vgl. Diethart Kerbs: Zur Geschichte der Berliner Pressefotografie im 1. Drittel des 20. Jahrhunderts. In: Ders. / Walter Uka (Hg.): Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik. Bönen 2004, S. 28–47, hier S. 34 f.

7 Adelheid Rasche: Elegante Welt. Mode, Presse, Fotografie – Berlin in den 1930er Jahren. In: Fotogeschichte, Jg. 28, Heft 107, 2008, S. 51–59, hier S. 52.

der schrift, so daß in der zukunft nicht nur der schrift-, sondern auch der fotounkundige als analfabet gelten wird“[8].

„[D]ie Zeitschrift [war] ein wichtiges Organ zur Distribution und Rezeption von Fotografien“[9],konstatiert der Kunsthistoriker Joachim Sieber und weist auf die spezifische Medialität des Printmediums hin. Die Fotografie wird innerhalb des Mediums in verschiedene Beziehungskontexte von Bild und Text gesetzt und in bestimmter Weise auf Einzel- und Doppelseiten montiert.[10] Dieses medienspezifische Geflecht gilt es, bei der Bewertung gedruckter Fotografien zu berücksichtigen.[11]

Die Pressefotografie galt als männliche Domäne, doch spätestens in den 1920er Jahren behaupteten sich auch erste Frauen in dem stark umkämpften Feld. Insbesondere für Fotografinnen bedeutete die Verlagerung des Arbeitsplatzes außerhalb des Studios eine ungewohnte Erweiterung des Wirkungskreises. Anfang des 20. Jahrhunderts war der öffentliche Raum noch weitgehend dem Mann vorbehalten, wohingegen sich der Handlungsrahmen der Frau auf die Sphären des Privaten konzentrierte. Selbst noch in den 1950er Jahren spielt eine Aufnahme der Fotografin Ruth Hallensleben auf einer Werksbrücke (Abb. 145) auf diesen Umstand mit Ironie an: Hallensleben steht mit ihrer Assistentin auf der Brücke und bereitet die Kamera für Aufnahmen vor, während das Schild hinter ihr die Verordnung des Betriebsführers anzeigt, dass die Brücke nur von einem Mann betreten werden darf.[12] Die 1957 entstandene Aufnahme verdeutlicht, dass Fotografinnen im Kontext ihrer Profession Räume betreten durften, die ihnen unter anderen Umständen verwehrt waren.

Eine grundlegende Zäsur des deutschen Pressewesens erfolgte mit der Machtübernahme des nationalsozialistischen Regimes, das die Presse – und eben auch die Fotografie – als wichtiges Propagandamittel erkannte und unter staatliche Kontrolle stellte.[13]

---

8 László Moholy-Nagy: fotografie: die objektive sehform unserer zeit. In: telehor, Sonderheft über Moholy-Nagy, 1936, S. 120 ff. Zitiert nach Bernd Stiegler: Der montierte Mensch. Eine Figur der Moderne. Paderborn 2016, S. 297.

9 Joachim Sieber: Fotografien in Zeitschriften. In. Fotogeschichte, Jg. 42, Heft 164, 2022, S. 3–4, hier S. 3.

10 Ebd.

11 Für die Erforschung gedruckter Fotografien gilt es u. a., technische Voraussetzungen, Veröffentlichungskontexte, Auftragssituation, Intention und Gebrauch zu beachten. Vgl. Ulrich Hägele / Irene Ziehe: Fotografie gedruckt. In: Dies. (Hg.): Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format. [Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Bd. 10] Münster 2015, S. 9–12; Francesca Falk: Öffentliche Bilder analysieren. In: Christine Bischoff / Karoline Oehme-Jüngling / Walter Leimgruber (Hg.): Methoden der Kulturanthropologie. Stuttgart 2014, S. 212–222 sowie Kapitel I „Gegen die Unsichtbarkeit: Quellen, Methoden und Aufbau“.

12 Die Fotografie von Ruth Hallenleben von 1957 war die Ausfertigung einer Hausaufgabe, die Otto Steinert im selben Jahr seinen Kolleg:innen aus der Gesellschaft Deutscher Lichtbildner gestellte hatte. Für diesen Hinweis danke ich Rolf Sachsse. Zur Fotografin Ruth Hallensleben vgl. Ursula Peters (Hg.): Ruth Hallensleben. Frauenarbeit in der Industrie. Fotografien aus den Jahren 1938–1967. Berlin 1985 sowie Bilder im Auftrag. Fotografien von Ruth Hallensleben 1931–1973. Ausst.Kat. Ruhr-Museum Essen, hg. von Heinrich Theodor Grütter nd Stefanie Grebe. Essen 2025.

13 Zur kriegerischen Bildpolitik im Zweiten Weltkrieg vgl. Rainer Rother / Judith Prokasky (Hg.): Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges. München 2010. Zur Vieldeutigkeit der Fotografie und kriegerische Bildpolitik vgl. Kapitel IV.3 „Die Kamera als Waffe“.

Der Geschäftsführer des Reichsverbandes Deutscher Bildberichterstatter, Karl Seidel, hob die politische Bedeutung der Bildberichterstattung hervor, die das am 4. Oktober 1933 verabschiedete Schriftleiter-Gesetz offiziell manifestierte:

> „Mit der Schaffung des Schriftleiter-Gesetzes ist ein großer Schritt zur Neuordnung eines für das öffentliche Leben besonders wichtigen Berufsstandes im Sinne des ständischen Neuaufbaues des Reiches getan. Es ist nunmehr durch das Gesetz klar herausgestellt, daß die Angehörigen des Schriftleiterberufs eine öffentliche Aufgabe erfüllen."[14]

In § 4 des Schriftleiter-Gesetzes war festgelegt, dass nur jene Personen zur Bildberichterstattung zugelassen waren, die „die deutsche Reichsangehörigkeit besitzen", „arischer Abstammung" und nicht „mit einer Person von nichtarischer Abstammung verheiratet" sind.[15]

Die Arbeitssituation des gesamten Berufsstandes veränderte sich grundlegend. Voraussetzung für das weitere Ausüben des Berufs war die Mitgliedschaft im Reichsinnungsverband des deutschen Photographenhandwerks, die nur mit dem Nachweis arischer Abstammung und politischer Konformität erfolgen konnte. Fotografinnen wie Ellen Auerbach, Grete Stern, Else Neuländer und Lotte Jacobi, die in der Weimarer Republik bekannt geworden waren und deren Aufnahmen in der illustrierten Presse erschienen, wurden wegen ihrer jüdischen Herkunft vom Berufsverband ausgeschlossen. Berufsverbote, Repressionen, Verfolgungen und Deportationen zwangen viele von ihnen ins Exil. Sie verließen Deutschland, um ihr Leben zu retten.[16] Auch für die Fotografinnen, die in Deutschland blieben, veränderte die nationalsozialistische Herrschaft die Lebens- und Arbeitsbedingungen drastisch: Die einen waren „Nutznießerinnen" der ideologischen Gleichschaltung der Bildpresse und erhielten mehr Aufträge, andere, deren politische oder künstlerische Haltung nicht als ‚regimekonform' galt, wurden in ihrer Berufsausübung erheblich eingeschränkt.

Fotografinnen wie Elisabeth Hase, Lala Aufsberg, Ruth Hallensleben, Erna Lendvai-Dircksen, Erika Schmachtenberger und Liselotte Purper erfüllten die Anforderungen des Propagandaministeriums und der Reichskulturkammer.[17] Mit ihrer Arbeit nahmen sie teil „an der umfassenden Ästhetisierung aller Lebensbereiche des privaten wie politischen Alltags und formten so das Selbstverständnis der nationalsozialistischen Volksgemeinschaft im Allgemeinen wie das des NS-Frauenbildes im

14 Karl Seidel: Schriftleiter-Gesetz und Bild-Berichterstattung. In: Der Photograph, Jg. 43, Nr. 88, 1933, S. 350–351, hier S. 350.

15 Ebd., S. 351.

16 Diethart Kerbs mahnt an, dass in der Forschung zur gleichgeschalteten Fotografie der Jahre 1933 bis 1939 oft vergessen wird, dass „in Deutschland insgesamt rund 800.000 Menschen getötet, verjagt oder verhaftet und eingesperrt wurden". Vgl. Kerbs 2004, S. 40.

17 Zur Tätigkeit von Fotografinnen zur Zeit des Nationalsozialismus vgl. Claudia Gabriele Philipp: Erna Lendvai-Dircksen (1883–1962). Verschiedene Möglichkeiten, eine Fotografin zu rezipieren. In: Fotogeschichte, Jg. 3, Heft 7, 1983, S. 39–56; Protte 1997; Lohmann 2002.

Besonderen“[18], wie der Fotohistoriker Enno Kaufhold in seiner Rezension zur Ausstellung über Fotografinnen der 1940er- und 1950er-Jahre 2001 in Bonn herausstellt. Die Mitverantwortung von Fotografinnen an der Visualisierung und Ästhetisierung nationalsozialistischer Ideologie soll in keiner Weise verharmlost oder ignoriert werden, doch mit Detlev Hoffmann soll es hier nicht um die Frage nach Schuld gehen, sondern um die Lebens- und Arbeitszusammenhänge von Fotografinnen während des Nationalsozialismus.

> „Wenn es uns gelänge, erst einmal aus methodischen Gründen, die Frage nach der Schuld (wenn sie denn überhaupt eine vernünftige Frage sein sollte) hintan zu stellen, und uns die Phänomene mit kaltem Blick anzuschauen, dann müßten wir feststellen, daß viele Fotos (Bilder, Architekturen, Gebrauchsgegenstände) in der Zeit des Dritten Reiches so aussehen, wie vor und nach dem Dritten Reich.“[19]

Hoffmanns Diktum entspricht den Erkenntnissen der Faschismusforschung, dass weder in der Fotografie noch in anderen bildnerischen Bereichen originäre Leistungen des NS-Regimes nachzuweisen sind. Eine ‚nationalsozialistische‘ Fotografie im Sinne eines einheitlichen Stils hat es nicht gegeben. „‚Nationalsozialistisch‘ war der Gebrauch der propagierten und projektierten Bilder, ihre Indienstnahme für propagandistische Zwecke“[20], wie die Kunsthistorikerin Gabriele Lohmann konstatiert.

Im Folgenden werden exemplarisch zwei Fotografinnen vorgestellt, deren Arbeitsschwerpunkte außerhalb des Studios lagen und deren Aufnahmen die visuelle Kultur ihrer Zeit prägten. Liselotte Purper (1918–2002) gehörte zu den führenden Bildberichterstatterinnen im Dritten Reich. Bereits kurz nach ihrem Abschluss an der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins Berlin bewarb sie sich Mitte der 1930er Jahre um die Aufnahme in den Reichsverband der Deutschen Presse. Die Aufnahme war Voraussetzung, um als Bildberichterstatterin tätig zu sein. In Dr. Hanna Holzwart, Chefredakteurin der Zeitschrift „Frauenkultur“ des Deutschen Frauenwerks, fand Purper eine wichtige Fürsprecherin, die der jungen Fotografin den Kontakt zur Presse- und Propagandaabteilung der Reichsfrauenführung vermittelte. In den folgenden Jahren erhielt sie regelmäßig Foto-Aufträge von der Reichsfrauenführung und dem Reichsarbeitsdienst. Anne Winterer (1894–1938) kam im Sommer 1915 nach Düsseldorf, nachdem sie zuvor ihre Lehre in Konstanz absolviert hatte. Im Atelier von Emil Lichtenberg spezialisierte sie sich auf Industrie- und Architekturfotografie. Mitte der 1920er Jahre gründete sie mit Erna Hehmke die „Lichtbildwerkstatt Hehmke-Winterer“ in Düsseldorf. Neben der Studiofotografie nahmen die beiden Fotografinnen Aufträge zur Dokumentation von

---

18 Enno Kaufhold: Deutschland 1940 bis 1950 im Blick der Fotografinnen. Eine Ausstellung im Bonner Haus der Geschichte. In: Photonews. Zeitung für Photographie, Jg. 13, Heft 7/8, Juli/August 2001, S. 6–7, hier S. 6.

19 Detlev Hoffmann: „Auch in der Nazizeit war Spargelzeit“. Die Vielfalt der Bilder und der Primat der Rassenpolitik. In: Fotogeschichte, Jg. 17, Heft 63, 1997, S. 57–68, hier S. 57.

20 Lohmann 2002, S. 113.

Industriebetrieben an. 1935 verließ Winterer Düsseldorf und das gemeinsame Studio. Bis zu ihrem Tod 1938 fertigte sie zahlreiche Werkfotos an, die in Werkzeitschriften wie auch in Firmenfestschriften veröffentlicht wurden.

Bilder des ‚Volkes': Die Bildberichterstatterin Liselotte Purper

> „Weisst Du, ich bin jetzt immerhin in einer Höhe, in der viele Neider an meinem Ast sägen. Und es sägen alle, die nach mir kommen. Die Zahl vermehrt sich mit jedem Tag! Kleine, anmutige, treffsichere Intrigen sind ständig am Werk. An diesen Tätigkeiten hat auch der Krieg nichts geändert. Nun mache ich von mir so wenig Aufhebens, daß man schlecht mit mir was Anfangen kann, aber so manches Mal … Gott sei Dank, hat mich der Himmel vor Einbildung und Konkurrenzneid bewahrt."[21]

In einem Brief an ihren an der Ostfront stationierten zukünftigen Ehemann Kurt Orgel berichtete die Bildberichterstatterin Liselotte Purper im Dezember 1942 von ihrem beruflichen Erfolg und der harten Konkurrenz. Im Jahr zuvor war Liselotte Purper als Stellvertreterin für den Berufszweig der Bildberichterstatterin in der Ausstellung „Frauenschaffen in Deutschland" im Rijksmuseum Amsterdam mit mehreren Fotografien vertreten.[22] Die von der Reichsfrauenführung veranstaltete Ausstellung eröffnete Anfang Oktober 1941 in Amsterdam, anschließend wurde sie bis Sommer 1942 an weiteren Standorten wie Den Haag, Utrecht, Maastricht und Arnheim gezeigt. In der Ausstellung wurde die „Frau als Mutter, Hausfrau, Landfrau und Berufstätige, als Künstlerin und Wissenschaftlerin"[23] präsentiert. Neben Liselotte Purper als Bildberichterstatterin wurden zwei weitere Fotografinnen in der Ausstellung gewürdigt und stellvertretend für ihr fotografisches Genre gezeigt: Erna Lendvai-Dircksen für die Porträt- und Landschaftsfotografie sowie Rosemarie Clausen für die Theaterfotografie. Die Präsentation dreier Berufsfotografinnen zeigt, dass auch im Nationalsozialismus die Fotografie als ein für Frauen geeigneter Beruf galt. Obgleich die Mutter und Hausfrau als das Frauenideal im NS-Staat galt und medial propagiert wurde, waren nach Miriam Y. Arani berufstätige Frauen akzeptiert, solange ihre Arbeit „als Einsatz für die ‚Volksgemeinschaft' verstanden werden konnte[…]"[24]. Das Porträt von Liselotte Purper, lässig an einer Mauer angelehnt, mit fesch ins Gesicht gezogener Hutkrempe und selbstbewusstem Blick ist während des Aufenthaltes in den Niederlanden zum Ausstellungsbesuch

21 Liselotte Purper: Brief an Kurt Orgel, Berlin 16. 12. 1942 [DHM].
22 Zur Ausstellung „Frauenschaffen in Deutschland" vgl. Protte 1997, S. 6 f.
23 Ebd., S. 58.
24 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. 131.

Abb. 146 Unbekannt: Liselotte Purper mit ihrer Rolleiflex, Niederlande 1941. Medien-ID: 70182887© bpk / Liselotte Purper (Orgel-Köhne)

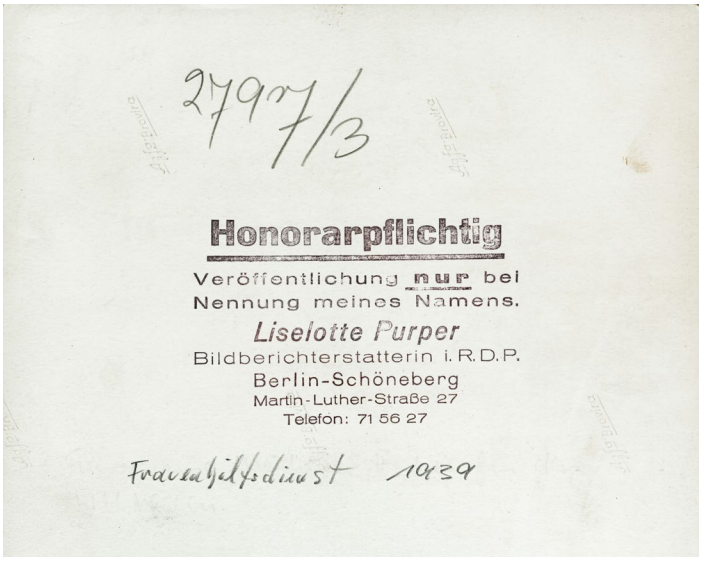


Abb. 147 Stempel von Liselotte Purper, 1939, Rückseite zu „Frauenhilfsdienst - Einkochen fürs Winterhilfswerk". Medien-ID: 70711650 © bpk / Liselotte Purper (Orgel-Köhne)

entstanden (Abb. 146). Vor ihrem Bauch hängt die an einem Lederband befestigte Rolleiflex 6 × 6; jene Mittelformatkamera, mit der die Fotografin vorwiegend arbeitete.

Liselotte Purper begann ihre fotografische Laufbahn in den 1930er Jahren. Nach Anstellungen in renommierten Fotoateliers in Berlin und Braunschweig machte sie sich in der Reichshauptstadt als Bildjournalistin selbstständig. Ab 1938 wurde sie als Bildberichterstatterin im Reichsverband der Deutschen Presse geführt.[25] Purper verkaufte ihre Aufnahmen direkt an Redaktionen oder bot sie der Reichsfrauenführung und dem Reichsarbeitsdienst an, die ihrerseits die Presse mit Fotografien versorgten oder die Bilder für Bildbände oder Ausstellungen nutzten.[26] Im Auftrag der Reichsfrauenführung und dem Reichsarbeitsdienst, die Purper zunehmend zur Mitarbeit heranzogen, reiste sie durch das ganze Reichsgebiet.[27] „Das ganze ‚Großdeutsche Reich' wirbt für alle möglichen sozialen Einrichtungen, und ich bin eine der wenigen, die Bildmaterial über diese Themen hat"[28], schrieb Liselotte Purper 1941 selbstbewusst. „Die Firma", wie

25 Zur Gleichschaltung der Presse und Presselenkung vgl. Bernd Weise: Pressefotografie als Medium der Propaganda im Presselenkungssystem des Dritten Reichs. In: Diethart Kerbs / Walter Uka / Brigitte Walz-Richter (Hg.): Die Gleichschaltung der Bilder. Pressefotografie 1930–36. Berlin 1983, S. 141–155; Rolf Sachsse: Fotografie als NS-Staatsdesign. Ein Medium und sein Mißbrauch durch Macht. In: Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970. Ausst.Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn. Bonn 1997, S. 118–134 sowie Rolf Sachsse: Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat. Dresden 2003.

26 Vgl. Protte 1997, S. 20.

27 Zu den Reiseaufträgen vgl. ebd., S. 9–19.

28 Liselotte Purper: Tagebucheintrag, Böhmisch Leipa, 9. 2. 1941. In: Purper 1995, S. 41.

Liselotte Purper ihren Betrieb nannte, arbeitete aus der elterlichen Wohnung in der Martin-Luther-Straße 27 in Berlin-Schöneberg (Abb. 147). Anfang der 1940er Jahre beschäftigte Purper bis zu vier Mitarbeiterinnen und konnte „Spitzeneinnahmen von 3.000 bis 4.000 RM im Monat“[29] verzeichnen.

Biografische Notizen

Liselotte Purper wurde vermutlich 1918[30] in Straßburg als zweites Kind des Juristen Karl Christian Purper (1879–1961) und seiner Frau Anna Maria Babette Aloyse Purper (1884–1976) geboren.[31] Ihre Mutter, eine geborene Klingler, stammte aus einer bekannten Musikerfamilie: Ihr Vater, Theodor Klingler, war Bratschist und unterrichtete am Straßburger Konservatorium, ihr Bruder, der Violinist Karl Klingler (1879–1971), erhielt 1910 eine Professur an der Königlichen Akademischen Hochschule für ausübende Tonkunst in Berlin. Als Elsass-Lothringen nach dem Ersten Weltkrieg wieder an Frankreich fiel, zog Familie Purper mit den beiden Kindern nach Berlin-Schöneberg. Nach eigenen Angaben erweckte die Lektüre des Romans „Hertas Beruf“ von Ilse-Dore Tanner bei der etwa 10-Jährigen den Wunsch, Fotografin zu werden.[32] Zu Weihnachten erhielt sie eine Agfa Billy. Die ambitionierte Amateurin schickte ihre Aufnahmen bei einem Fotowettbewerb des „Filmkuriers“ ein und erhielt einen Preis für die Aufnahme ihrer Nenntante Lenchen Bouchholtz auf dem Markt im oberschlesischen Neisse (Abb. 148). Der Berufswunsch reifte weiter und nach der Schule wollte Liselotte Purper, wie ihre Romanheldin Herta, die Photographische Lehranstalt in Berlin besuchen und sich zur Fotografin ausbilden lassen.[33] Ihr Vater aber, der bereits das Jurastudium ihres Bruders finanzierte, sah keine Notwendigkeit in der Berufsausbildung für die Tochter und lehnte es ab, das Schulgeld von rund 250 RM pro Halbjahr zu übernehmen. Unterstützt wurde Liselotte Purper von ihrer Tante Margarethe Klingler. Die Ehefrau ihres Onkels Karl Klingler stammte aus einer Frankfurter Bankiersfamilie. Ihre Mutter Anna Emilie Speyer war Enkelin des einstigen Gründers des deutsch-jüdischen Bankhauses Lazard Speyer-Ellissen in Frankfurt am Main. Ihr Vater Arthur von Gwinner absolvierte eine Banklehre in Frankfurt und war von 1910 bis 1919 Vorstandsvorsitzender der Deutschen Bank in

29 Protte 1997, S. 20.

30 Das Geburtsjahr variiert in den Beiträgen zu Liselotte Purper, vorwiegend werden die Jahre 1912 und 1918 genannt. Katja Protte verzichtet auf Wunsch von Liselotte Orgel-Köhne, geb. Purper, auf die Angabe des Geburtsdatums. Vgl. Protte 1997, S. 57.

31 Die im Folgenden vorgetragenen Lebensdaten basieren, soweit nicht anders vermerkt, auf der Darstellung von Katja Protte, die 1996 Liselotte Orgel-Köhne, geb. Purper, interviewte und die Ausstellung zur Bildberichterstatterin Liselotte Purper 1997 im DHM Berlin maßgeblich verantwortete, vgl. Protte 1997. Des Weiteren stammen die Informationen aus den überlieferten Tagebüchern und Briefen aus den Jahren 1939 bis 1944, die im Archiv des DHM in Berlin aufbewahrt sind, sowie aus dem Beitrag von Miriam Y. Arani zu berufstätigen Frauen im „Dritten Reich“, vgl. Arani 2000.

32 Vgl. Liselotte Purper: Mein Weg zur Bildberichterstatterin. In: Frauenkultur, Februar 1943, S. 11.

33 In Ilse-Dore Tannes Roman besucht Herta die Photographische Lehranstalt am Augustahaus in Berlin. Die Beschreibung des Unterrichtes ist am Lehrplan der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein in Berlin angelehnt. Zum Roman „Hertas Beruf“ vgl. Kapitel IV.1 „Der Fotografinnenroman“.

Abb. 148
Liselotte Purper: Lenchen Bouchholtz auf dem Markt im oberschlesischen Neisse, um 1928. In: Protte 1997, S. 3

Berlin. Die gebildete und kunstaffine Margarethe Klingler übernahm das Schulgeld für ihre Nichte, die mit 17 Jahren ihre Ausbildung an der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein Berlin begann.[34]

Nach zweijähriger schulischer Ausbildung, die sie mit der Note „sehr gut" abschloss, volontierte sie zunächst im Atelier Yva der deutsch-jüdischen Fotografin Else Neuländer auf der Bleibtreustraße in Charlottenburg. Die Aufnahmen der auf Modefotografie spezialisierten Fotografin erschienen ab Ende der 1920er Jahre regelmäßig in Magazinen wie „Die Dame", „Elegante Welt" und „Uhu".[35] Anschließend nahm Purper eine Stellung bei dem Fotografen Ewald Hoinkis in Berlin an, der ebenfalls auf Modefotografie spezialisiert war. Beide Stationen waren fordernd, da sie ihr Können erst unter Beweis stellen musste und erst allmählich „Einblick in die Leitung eines Betriebes, die Aufnahmetechnik, die Kundenbehandlung"[36] erhielt, wie Purper in einem Artikel über

34 Zur Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein Berlin und die Ausbildung in der Fachfotografie vgl. Kapitel II.2.

35 Zu Else Neuländer und dem Atelier Yva vgl. Yva. Photographien 1925–1938 / Photographies 1925–1938. Ausst.Kat. Das Verborgene Museum Berlin; Suermondt Ludwig Museum Aachen; Fotomuseum in Stadtmuseum München, hg. v. Marion Beckers und Elisabeth Moortgat für das Verborgene Museum. Berlin 2001.

36 Purper 1943.

ihren Werdegang 1943 in der Zeitschrift „Frauenkultur“ ausführt (Abb. 149). Die dritte berufliche Station bei der Fotografin Hilde Brinckmann-Schröder in Braunschweig beschrieb Liselotte Purper als intensivste, lehrreichste und prägendste: „Hier war es, wo ich erst richtig sehen lernte – sehen mit aller Ehrfurcht vor dem Wunder des Lebens“.[37] Nach der Zeit in Braunschweig kehrte Purper nach Berlin zurück mit dem Plan, als freie Fotografin für die Presse zu arbeiten. Sich in diesem Metier durchzusetzen, war schwierig. Sie schlug sich zunächst mit Gelegenheitsjobs durch.

> „[I]ch bewarb mich um die Aufnahme als Bildberichterstatterin im Reichsverband der deutschen Presse. Bis diese nach Ablauf von 1 ½ Jahren erfolgte, verschaffte ich mir manchen Verdienst durch die Herstellung von Vergrößerungen für Fachleute oder zur Errichtung von Archiven aus vorhandenen Plattenbeständen.“[38]

In der vom Deutschen Frauenwerk herausgegebenen Zeitschrift „Frauenkultur“ wurden ab 1936 regelmäßig Aufnahmen von Liselotte Purper veröffentlicht. In Dr. Hanna Holzwald, Chefredakteurin der „Frauenkultur“, fand Purper eine wichtige Mentorin, die die junge Fotografin förderte und ihr den Kontakt zu Presse- und Propagandaabteilungen der Reichsfrauenführung vermittelte.[39] Purper selbst betonte rückblickend die Vielseitigkeit ihrer Arbeit, die ihr die Aufträge der Reichsfrauenführung und des Reichsarbeitsdienstes eröffneten:

> „Dann wurde ich von der Reichsfrauenführung und dem Reichsarbeitsdienst zur Mitarbeit herangezogen. Durch beide Organisationen ist mir ein reiches Betätigungsfeld eröffnet worden, das mir ermöglichte, durch höchste Anforderungen meine Leistungen zu steigern.“

Zum Berufsalltag der Bildberichterstatterin gehörten ab 1938 Reisen quer durch das Deutsche Reich. Im Auftrag des Reichsarbeiterdienstes fotografierte sie in diesem Jahr beispielsweise in Dresden, Freudenberg, Königsberg und auf Rügen. 1939 und 1940 fing sie mit der Kamera die groß angelegten Umsiedlungsaktionen von „Volksdeutschen“ aus den Gebieten Rumäniens und der Sowjetunion ein. 1941 fotografierte sie Jugendgruppen der Nationalsozialistischen Frauenschaft in Böhmisch-Leipa sowie im Elsass und reiste im Auftrag der Reichsfrauenführung nach Amsterdam, Brüssel und Paris. In der Frauenkultur schrieb Purper: „Fünf Jahre haben mich Reisen durch das ganze Deutsche Reich gebracht, haben mich nach Holland, Belgien, Paris, Jugoslawien, Rumänien, nach Bulgarien und zuletzt nach Rußland geführt“[40]. In ihren Reisetagebüchern hielt sie die gesammelten Eindrücke fest. Ab 1943 wurde das Reisen durch das Kriegsgeschehen

37 Ebd.
38 Ebd.
39 Vgl. Protte 1997, S. 4.
40 Purper 1943.

Mein Weg zur Bildberichterstatterin

Von Liselotte Purper

Mit 10 Jahren kam mir einmal ein Buch in die Hand, in dem die Geschichte eines jungen Mädchens stand, das Fotografin geworden war. Da wußte ich plötzlich, was ich werden mußte, und es ist nie ein Zweifel an diesem Entschluß in mir aufgetaucht. Während meiner Ausbildung galt ich als die „geborene Fotografin", weil ich die einzige war, die nicht vor einer Berufswahl gestanden hatte.

Selbstverständlich war der nächste Weihnachtswunsch eine kleine bescheidene Kamera. Die Fotografie hatte eine geheimnisvolle Anziehungskraft. War man doch einem Zauberer gleich, der in dunklem Raum bei magischem Licht, umgeben von blitzenden Gefäßen, Gläsern und Flaschen, durch das Hantieren mit Flüssigkeiten, die schwer auszusprechende Namen hatten, aus nichts etwas schuf. Atemlos starrte ich auf die weiße Papierfläche, wenn wie ein Wunder die ersten Bildspuren auftauchten. — Seitdem sind viele Jahre der Arbeit vergangen, aber das Wunder der Fotografie berührt mich heute noch genau so spannend wie in den Kindertagen.

Nach Ablauf der Schulzeit bezog ich die Photographische Lehranstalt des Lettevereins in Berlin. Als die Zeit des Lernens — vier Semester Chemie, Optik, Retusche, anatomisches Zeichnen, Schriftkunde, Kunstgeschichte usw. — um war und wir ein bestandenes Abschlußexamen in der Tasche hatten, glaubten wir uns bereits sehr fertig. Doch wie den meisten anderen erging es auch mir: wir hatten zuerst eine Volontärzeit durchzumachen, ehe wir in bezahlte Stellungen aufrücken konnten, und ich fiel aus allen Wolken, als ich in einem Atelier für Modefotografie antrat. Mein neuerworbenes „großes Können" fand keinerlei Beachtung, sondern ich hatte zunächst alle Arbeiten zu erledigen, die den anderen unangenehm waren. Erst allmählich bekam ich Einblick in die Leitung eines Betriebes, die Aufnahmetechnik, die Kundenbehandlung.

Die erste Anstellung erhielt ich bei einem Bildberichterstatter als einzige Hilfe. Da konnte ich mich über zu wenig Arbeit nicht beklagen. Ich mußte mich gewaltig anstrengen, denn die Beherrschung aller vorkommenden Arbeiten wurde von mir als selbstverständlich verlangt. Aber es ist schon so, daß die Leistung mit der Anforderung wächst. Es gab Überstunden, doch stieg meine Fertigkeit und damit meine Freude am Gelingen.

Der nächste Arbeitsplatz war in Braunschweig in einem alten Fachwerkhaus mit dem Blick über Giebel und Dächer bei einer temperamentvollen, liebenswerten Meisterin. Hier war es, wo ich erst richtig sehen lernte — sehen mit aller Ehrfurcht vor dem Wunder des Lebens. Sind wir nicht so an das Sehen gewöhnt, daß wir vieles nicht mehr wahrnehmen? Man muß wieder so sehen lernen, als sähe man täglich alles neu und zum erstenmal. Die Fotografie soll dazu dienen, das Geschaute Millionen von Menschen nahezubringen. Diese Aufgabe erfordert eine hohe Verantwortung. Wenn wir berufen sind, für alle mitzusehen, so müssen wir auch mehr sehen können als die anderen. Wir müssen aufnahmebereit sein, nicht nur mit der Kamera, sondern mit dem Auge, dem Kopf und nicht zuletzt mit dem Herzen.

In Braunschweig lernte ich noch etwas sehr Wichtiges: die gute Vergrößerung. Ich meine damit nicht den einwandfreien, richtig belichteten und ausentwickelten Druck, sondern vielmehr das Eingehen auf das Motiv des Bildes während des Vergrößerns. Die Tonwerte mußten dem Inhalt entsprechend abgestimmt werden. Ein Porträt mußte ein Porträt sein, mit aller Einfühlung in den Ausdruck des Gesichtes — kein gedankenloser Abzug. Meine Meisterin verstand es, die von ihr aufgenommenen Menschen so deutlich zu charakterisieren, daß sie mir noch heute, nachdem ich selbst mit Hunderten von Menschen zu tun hatte, klar vor Augen stehen.

Nach der schönen Braunschweiger Zeit nahm ich keine feste Stellung mehr an. Wohl half ich da und dort aus und lernte vielerlei Arbeitsweisen kennen. Das war interessant und der Gewinn durch die verschiedenen Einblicke nicht zu unterschätzen, doch ging es oft wenig um künstlerisches Streben. Ich habe aber nicht beobachten können, daß der Erfolg dem treu bleibt, der über dem Verdienst die Güte der Arbeit zurückstellt.

Dann wurden einige meiner Bilder und Berichte in der Presse veröffentlicht, und ich bewarb mich um die Aufnahme als Bildberichterstatterin im Reichsverband der deutschen Presse. Bis diese nach Ablauf von 1½ Jahren erfolgte, verschaffte ich mir manchen Verdienst durch die Herstellung von Vergrößerungen für Fachleute oder zur Errichtung von Archiven aus vorhandenen Plattenbeständen.

In die Presse hineinzukommen, war schwer. Überall zeigte man Wohlwollen, Aufmunterung, weissagte man Erfolg — jedoch wer wollte für einen namenlosen Anfänger das Risiko übernehmen? Schließlich erhielt ich den ersten Auftrag für einen Bildbericht von der „Frauenkultur". Von da an ging es Schritt für Schritt voran. Ein halbes Jahr später kam der erste Reiseauftrag, und seitdem folgten viele Reisen. Ein Jahr nach meiner Aufnahme im Reichsverband hatte ich bereits so viel zu tun, daß ich eine Mitarbeiterin beschäftigen konnte. Dann wurde ich von der Reichsfrauenführung und dem Reichsarbeitsdienst zur Mitarbeit herangezogen. Durch beide Organisationen ist mir ein reiches Betätigungsfeld eröffnet worden, das mir ermöglichte, durch höchste Anforderungen meine Leistungen zu steigern. — Daneben macht mir das schöne brillante Materialfoto wie das gute Bildnis von Erwachsenen und Kindern viel Freude.

Fünf Jahre lang haben mich Reisen durch das ganze Deutsche Reich gebracht, haben mich nach Holland, Belgien, Paris, Jugoslawien, Rumänien, nach Bulgarien und zuletzt nach Rußland geführt. Große Strapazen aller Art sind auf diesen Fahrten zu bestehen, und man denke sie sich nicht zu leicht. Eine tadellose Gesundheit ist bei der Ausübung dieses anstrengenden Berufes unbedingt erforderlich. Zu jeder Stunde des Tages und der Nacht muß man mit der Kamera bereit sein, die immer neu sich auftürmenden Schwierigkeiten überwinden können, um die gestellte Aufgabe mit vollem Erfolg durchzuführen. Der Beruf der Bildberichterstatterin ist schwer und verlangt den ganzen Menschen. Er verschlingt den Besessenen mit Haut und Haaren — aber er ist ganz gewiß einer der schönsten Berufe, die es gibt.

11

Abb. 149 Liselotte Purper: Mein Weg zur Bildberichterstatterin. In: Frauenkultur, Februar 1943, S. 11. In: Protte 1997, S. 8

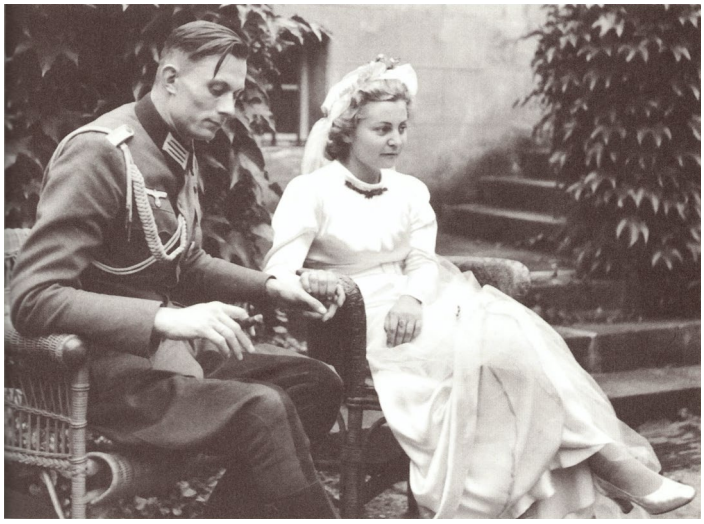


Abb. 150
Unbekannt: Hochzeit auf Schloss Krumke, September 1943. In: Purper 1995, S. 95

eingeschränkt. In diesem Jahr fotografierte sie noch in Polen und in Norwegen sowie Anfang 1944 in Österreich, Böhmen und Luxemburg. Nach dem Sommer 1944 nahm sie keine größeren Reisaufträge mehr an.[41]

Anfang September 1939, kurz nach ihrem Geburtstag, schrieb Liselotte Purper an ihren Freund, den Hamburger Juristen Kurt Orgel, einen Kommilitonen ihres Bruders Heinz, wie sie den Kriegsbeginn erlebte:

> „Am 1. September, ich war gerade auf höchster Leitersprosse beim Annageln von Dunkelpapier an den Fenstern, gingen die Sirenen los, Fliegeralarm! Unser Keller, ein Loch, dumpf, mit einer tiefgezogenen Decke, von der man den Eindruck hat, daß sie sich in Kürze erdrückend über einen legen wird. In diesem Haus-Luft-Schutzkeller fanden sich alle Bewohner zusammen, mit mehr oder weniger verweintem Gesicht."[42]

Die Liebesbeziehung zwischen Liselotte Purper und ihrem „Kuddel", wie sie Kurt Orgel nannte, ist in Hunderten Briefen überliefert, die sich das Paar in den Jahren zwischen 1939 und 1945 schrieb. Kurt Orgel war als Offizier an der Ostfront stationiert. Bei einem seiner Heimaturlaube, am 25. September 1943, heirateten Liselotte Purper und Kurt Orgel auf Schloss Krumke in der Altmark (Abb. 150).[43] Der Schritt in die Ehe war für Liselotte Purper kein einfacher: Im Februar 1943 schrieb sie ihrem Zukünftigen, dass das Wort heiraten für sie noch immer ein „BESITZERGREIFEN meiner Person"[44] bedeute, ihr

41 Vgl. Protte 1997, S. 9.
42 Liselotte Purper: Brief an Kurt Orgel, Berlin 4. 9. 1939. In: Purper 1995, S. 23.
43 Lieselotte Purper nahm nach der Eheschließung den Doppelnamen Orgel-Purper an, unter dem sie fortan auch ihre Aufnahme veröffentlichte. Als sie 1949 ein zweites Mal heiratete, legte sie ihren Mädchennamen ab und nahm den Namen Orgel-Köhne an.
44 Liselotte Purper: Brief an Kurt Orgel, Berlin 22. 2. 1943. In: ebd., S. 68.

Freiheitsdrang groß sei und sie sich sorge: „Wird Kuddel die Großzügigkeit besitzen, die mein Beruf verlangt? Wird Kuddel imstande sein, auch mal auf eigene Bequemlichkeit zu verzichten?“[45]. Berufstätigkeit und Autonomie waren für Purper wichtige Errungenschaften, die sie nicht für die Ehe aufgeben wollte. Mit Kurt Orgel aber hatte sie das Gefühl, „mehr zu leben“[46] und frei zu sein, wie sie in einem anderen Brief schrieb.

In dem Brief, in dem sie über das Warten im Luftschutzkeller berichtet, schrieb Liselotte Purper, dass das Geschäft seit Kriegsbeginn „wie abgeschnitten“ sei, ihre „männlichen Kollegen […] meist zur Front kommandiert“ wurden und für sie „wohl das Hinterland“ infrage käme.[47] Die folgenden vier Jahre sollten für Purper allerdings die arbeitsintensivsten und erfolgreichsten werden. Bereits ein Jahr nach ihrer Aufnahme als Bildberichterstatterin im Reichsverband der Deutschen Presse war die Auftragslage so groß, dass sie eine Mitarbeiterin beschäftigen konnte.[48] 1939 stellte Liselotte Purper als erste Assistentin Olga Eichengrün, geborene Richter, ein. Im März 1941 erweiterte Roselotte Simon das Team. Mit Liselotte Purpers Zulassung als Ausbilderin für angehende Bildberichterstatterinnen kamen 1942 die beiden Bildberichterstatterinnen in Ausbildung, Margit Noske und Tiegs, dazu (Abb. 151).[49]

„Warum brüllt hier nicht mal einer!“[50], fragte Liselotte Purper in ihrem Brief vom 7. Oktober 1942. Schmerzliche Verluste brachte der Krieg auch über Familie Purper: Im Juni 1942 fiel Liselotte Purpers Bruder Heinz auf der Krim. Die Familie versuchte, Trauer und Schmerz zu überspielen, durch Arbeitsalltag zu überdecken, doch die Grausamkeit und Absurdität des Krieges wurde ihnen zunehmend bewusst.

> „Warum gehen sie hier alle so tapfer, so in sich hineinfressend herum, als wäre nichts geschehen! Wenn alle brüllen würden, die da bis ins Tiefste getroffen sind, würde der Schrei nicht alle Schlachten übertönen, daß die Menschen entsetzt über ihr Tun innehielten?“[51]

Am 23. November 1943 schrieb Liselotte Purper: „Furchtbarste Nacht, wir haben alles verloren außer unser Leben.“[52] Bombardierungen hatten in dieser Nacht zahlreiche Berliner Häuser zerstört und Menschenleben verletzt oder getötet. Auch die Berliner Wohnung der Familie Purper brannte aus und damit „6 000 Archivbilder, sämtliche Kontakte von sieben Jahren! Meine Arbeit von diesem Jahr […]“[53], wie Purper an Kurt Orgel schrieb. Liselotte Purper und ihre Eltern zogen zu Verwandten nach Schloss Krumke. Im nahe gelegenen Osterburg mietete sie die Dunkelkammer des Fotohauses

45 Ebd.
46 Liselotte Purper: Brief an Kurt Orgel, Berlin 16. 12. 1942 [DHM].
47 Ebd.
48 Vgl. Purper 1943.
49 Vgl. Protte 1997, S. 20.
50 Liselotte Purper: Brief an Kurt Orgel, Berlin 7. 10. 1942. In: Purper 1995, S. 65.
51 Ebd.
52 Liselotte Purper: Brief an Kurt Orgel, Berlin, 23. 11. 1943. In: Purper 1995, S. 108.
53 Liselotte Purper: Brief an Kurt Orgel, Krumke, 25. 11. 1943. In: Ebd., S. 108–113, hier S. 111.

Abb. 151 Margot Noske: Tiegs, Roselotte Simon, Liselotte Orgel-Purper, Olga Eichgrün, Osterburg / Altmark, September 1944. Inv. Nr. Oh 2023/482 © Deutsches Historisches Museum, Berlin

Hillger an, dessen Inhaber im Krieg war. Sie fand eine Wohnung in der Gartenstraße 11 und auch ihre Mitarbeiterinnen fanden Zimmer in Osterburg, sodass die Arbeit allmählich wieder aufgenommen werden konnte. Im April 1944 berichtete Purper von zahlreichen Bildbestellungen und Auftragsanfragen und davon, dass die Reichsfrauenführung für September eine Ausstellung mit dem Titel „Die deutsche Frau als Lichtbildnerin und Bildberichterstatterin" plane, zu der eine Großaufnahme von ihr bei der Arbeit gezeigt werden solle.[54]

Am 19. Februar 1945 starb Kurt Orgel an den Folgen einer Kriegsverletzung. Zwei Monate später, am 13. April 1945, endete der Krieg für den Kreis Osterburg. Zunächst kamen amerikanische Besatzungstruppen, dann englische und schließlich sowjetische. Liselotte Purper vergrub ihre Kamera wasserdicht verpackt im Krumker Schlossgarten. Um „die Besatzungstruppen nicht auf ihre bisherige Tätigkeit als ‚Bildberichterstatterin' aufmerksam" zu machen, „verdingte sie sich beim Obergärtner des Schlosses" wie Katja Protte schreibt.[55] Anschließend arbeitete Purper als Assistentin für einen Zahnarzt. Nach eigenen Angaben wurde sie zweimal wegen propagandistischer Tätigkeit in der NS-Zeit angezeigt, doch beide Anzeigen wurden niedergeschlagen.[56] Unterstützt

54 Liselotte Purper: Brief an Kurt Orgel, Krumke, 11. 4. 1944. In: Ebd., S. 138–143, hier S. 143. Die geplante Ausstellung wurde wegen des Kriegsverlaufs abgesagt; vgl. Protte 1997, S. 7.

55 Protte 1997, S. 26.

56 Vgl. ebd.

von Ruth Sassmannshausen begann Liselotte Purper 1946 wieder als Fotografin für die Presse zu arbeiten. Sassmannshausen, die in der Presse- und Propagandaabteilung der Reichsfrauenführung gearbeitet hatte, stellte Kontakte zu Berliner Redaktionen her. Im Mittelpunkt von Purpers Arbeit nach 1945 stand die Dokumentation der Kriegsfolgen. Ende der 1940er Jahre lernte sie den Volkslehrer Armin Köhne kennen. Sie heiraten 1949 und verließen im darauffolgenden Jahr illegal die sowjetische Besatzungszone, um sich in West-Berlin niederzulassen. Im selben Jahr kam die gemeinsame Tochter Annette zur Welt. Armin Köhne wandte sich der Fotografie zu; unter dem Namen Orgel-Köhne arbeiteten Armin und Liselotte Orgel-Köhne gemeinsam im Bildjournalismus. Sie veröffentlichten zahlreiche Bildreportagen sowie rund 40 Bildbände, darunter „Tiergarten Berlin – Geschichte und Gegenwart" im Jahr 1985.[57]

1991 gab Liselotte Orgel-Köhne rund 600 Negative aus der Zeit vor 1945 als Vorlass an das Deutsche Historische Museum in Berlin.[58] Wenig später folgte der ausführliche Schriftwechsel von Liselotte Purper und dem an der Ostfront stationierten Kurt Orgel aus den Jahren 1939 bis 1945 sowie die Reisetagebücher der Fotografin aus dieser Zeit. Die Briefe sind wichtige Zeitdokumente und geben Hinweise zu Liselotte Purpers Leben und Werk sowie zu dem zeithistorischen Geschehen.[59] Das übrige Negativarchiv der Fotografin und ihres späteren Ehemanns Armin Orgel-Köhne befindet sich seit 1994 im Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz.

Unter dem Titel „Bildberichterstatterin im Dritten Reich" zeigte das Deutsche Historische Museum in Berlin 1997 eine Schau mit rund 160 Aufnahmen von Liselotte Purper aus den Jahren 1937 bis 1944. Die Historikerin Katja Protte legte in dem begleitenden Ausstellungsmagazin erste Grundlagenarbeit zum Beruf der Bildberichterstatterin im „Dritten Reich" im Allgemeinen sowie speziell zu Liselotte Purper vor.[60] Liselotte Orgel-Köhne starb 2002 in Berlin.

Bemerkungen zur Rezeption

In einem Brief an Dieter Vorsteher, Leiter des Deutschen Historischen Museums Berlin, bat Liselotte Orgel-Köhne darum, ihren Bildnachlass und Briefverkehr erst nach ihrem Tod öffentlich zu machen. Die Ausstellung über ihre Arbeit als „Bildberichterstatterin im Dritten Reich" 1997 in der Fotogalerie des Deutschen Historischen Museums wurde in der Presse kontrovers besprochen und brachte Orgel-Köhne „bittere[…] Pillen […] aus längst vergangenen Zeiten"[61] ein. Die Journalistin Brigitte Werneburg schrieb in der TAZ:

---

57 Vgl. Liselotte Orgel-Köhne / Armin Orgel-Köhne (Hg.): Tiergarten Berlin – Geschichte und Gegenwart. Berlin 1985.

58 Zum Vorlass der Fotografin Liselotte Orgel-Köhne, geb. Purper vgl. Protte 1997, S. 57.

59 Unter dem Titel „Willst Du meine Witwe werden?" erschien 1995 eine Auswahl von Briefauszügen und Fotografien von Liselotte Purper und Kurt Orgel. Vgl. Purper 1995.

60 Vgl. Protte 1997.

61 Liselotte Purper: Brief an Dr. Dieter Vorsteher, 15. 12. 1997 [DHM].

> „Wer wie Liselotte Purper im Auftrag des Reichsarbeitsdienstes durch die deutschen Gaue samt dem neugeschaffenen ‚Reichsgau Wartheland' reiste oder im Auftrag der Reichsfrauenführung in Rumänien die Aktion ‚Heim ins Reich' ins rechte Licht setzte, also die Aussiedlung der sogenannten Volksdeutschen, bevor sich die Sowjetunion im Einvernehmen mit dem Deutschen Reich das Land unter den Nagel riß, der war kein Opfer der Verhältnisse, der sah sie eher besser als viele andere. Weil er sie besser sah, wie etwa Purpers Aufnahmen aus dem Ghetto in Strykow belegen, möchte man natürlich meinen, hätte er sie besser verstehen müssen. Der hätte erkennen müssen, daß er mit seiner Arbeit Einverständnis mit einem kriminellen Regime signalisiert und damit potentiell zum Täter wurde. Doch solche Einsicht war bei Liselotte Purper nicht gegeben. Es ist noch nicht einmal ausgemacht, ob es nur die wunderbare Karriere war, die jedwede Bedenken in den Hintergrund drängte. Eher scheint es, daß es solche Bedenken gar nicht gab. Denn auch heute darf man von der jugendlich wirkenden, tatsächlich aber etwa 90jährigen Dame keine großartigen Bekenntnisse eines politischen und moralischen Versagens erwarten."[62]

Werneburg kritisiert die Haltung von Liselotte Orgel-Köhne und sieht sie als Mittäterin des NS-Regimes. Die Journalistin erkennt bei Orgel-Köhne weder Reue noch Einsicht über das „politische[…] und moralische[…] Versagen"[63]. Indirekt kritisiert Werneburg aber auch den musealen Umgang mit dem NS-ideologisch durchzogenen Bildmaterial. Die Frage nach dem ‚richtigen' Umgang mit nationalsozialistischer Bildpropaganda erinnert an die Kontroverse um die Ausstellung „Hoffmann & Hitler – Fotografie als Medium des Führer-Mythos", die 1994 im Fotomuseum des Münchner Stadtmuseums gezeigt wurde.[64] Die von Rudolf Herz und Dirk Halfbrodt kuratierte Ausstellung stellte die Ergebnisse einer medienanalytischen Betrachtung der Fotografie als Medium des Führer-Mythos dar.[65] Nach München sollte die Ausstellung im Deutschen Historischen Museum in Berlin sowie im Historischen Museum Saar in Saarbrücken gezeigt werden, doch die Museumsleitungen beider Häuser sagten die Präsentation ab. In der 2020 erschienenen Studie über die Bildstrategien Heinrich Hoffmanns erläutert die Kunst- und Medienwissenschaftlerin Christina Irrgang die Gründe der Absage im Jahr 1994: Mit Bekanntgabe des Ausstellungsprogramms erfuhr das Deutsche Historische Museum eine Welle an Kritik.[66] Etwa die Jüdische Gemeinde Berlin, die Humanistische Union und der Bund der Antifaschisten richteten ihre Bedenken zu einer Exposition mit Hitler-Porträts an Christoph Stölzl, den damaligen Generaldirektor des Deutschen Historischen

62 Brigitte Werneburg: Exemplarische Dienstleisterin. In: TAZ, 11. 8. 1997. https://taz.de/!1387563/ [20. 2. 2023].

63 Ebd.

64 Zur Kontroverse um die Ausstellung „Hoffmann & Hitler – Fotografie als Medium des Führer-Mythos" 1994 im Fotomuseum des Münchner Stadtmuseums vgl. Christina Irrgang: Hitlers Fotograf. Heinrich Hoffmann und die nationalsozialistische Bildpolitik. Bielefeld 2020, S. 17–31, insbesondere S. 17–21.

65 Die Ausstellung und der dazugehörige Katalog basieren auf Rudolf Herz' Dissertation. Vgl. Hoffmann & Hitler – Fotografie als Medium des Führer-Mythos. Ausst.Kat. Münchener Stadtmuseum, hg. von Rudolf Herz. München 1994.

66 Irrgang 2000, S. 18–21.

Museums. Neben der Befürchtung, die Ausstellung könnte zum Anziehungspunkt für Rechtsradikale werden, war es vor allem die Sorge, mit der Ausstellung die Gefühle jüdischer Menschen zu verletzen, die zur Absage führte. Die Politik- und Medienwissenschaftlerin Marion G. Müller wertete die Absage hingegen als „falsches Signal" und „Angriff auf die Erklärungskraft historischer Bildwissenschaft".[67] Nach Müller sei der Rückzieher des Museums „der Aufklärung und der Entlarvung des Hitler-Mythos abträglich"[68] und auch Ulrich Pohlmann, damaliger Leiter des Fotomuseums München, sah darin den „Abbruch eines möglichen Dialogs"[69].

Doch was zeichnet einen angemessenen Umgang mit nationalsozialistischer Bildpropaganda respektive regimekonformen Bildern aus?[70] Am Beispiel der Fotografin Erna Lendvai-Dircksen, die wie Liselotte Purper zu den erfolgreichen Fotografinnen im Dritten Reich gehörte, legt Claudia Gabriele Philipp dar, dass in zahlreichen Veröffentlichungen über Lendvai-Dircksen die Zeit zwischen 1933 und 1945 ausgeklammert und ihre politische Vergangenheit bewusst verschleiert wird.[71] Die Verdrängung oder Tabuisierung der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft verhindert aber nicht nur eine kritische Auseinandersetzung und Würdigung der Fotografin, wie Philipp für Erna Lendavai-Dircksen einfordert, sondern verstellt auch den Blick für ideologische Vorläufer sowie stilistische Kontinuitäten, und führe nach Sonja Weishaupt zu einer „Isolierung der Zeit 1933–45, als wäre das Böse unvermittelt über Deutschland ausgebrochen und ebenso unvermittelt mit dessen Besiegung wieder verschwunden"[72]. In Bezug auf die Rezeption des fotografischen Werks von Erich Retzlaff, ebenfalls bedeutender Fotograf im Dritten Reich, plädiert Rolf Sachsse:

> „Es kann auch nicht darum gehen, eine historische Periode aus unserem Weltbild einfach auszuklammern, wie es die meisten Fotohistoriker bisher getan haben. Es kann schon gar nicht angehen, Werturteile oder gar Verurteilungen über Bilder und ihren Autor auszusprechen, weil diese zu einer Zeit für eine Ideologie und ihre Propaganda brauchbar

67 Brief vom 4. 4. 1994. In: DHM, GD Stölzl, Ausstellungen, abgelehnte Sonderausstellungen, Hoffmann & Hitler, 1994. Zitiert nach Irrgang 2020, S. 19.

68 Ebd.

69 Ulrich Pohlmann: Zwischen Aufklärung und zutiefst verletzten Gefühlen. In: Badische Neueste Nachrichten, 5. 5. 1994. Zitiert nach Irrgang 2020, S. 20.

70 Zum musealen Umgang mit Künstler:innen, die zur Zeit des Nationalsozialismus erfolgreich waren vgl. Sonja Weishaupt: Nazikunst im Museum? Zum Umgang mit NS-Künstlern in deutschen Ausstellungen. In: Falk Blask / Thomas Friedrich (Hg.): Menschenbild und Volksgesicht. Positionen zur Porträtfotografie im Nationalsozialismus. Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge, 36/2005, Sonderhelft. Münster 2005, S. 32–37.

71 Am Beispiel der Fotografin Erna Lendvai-Dircksen zeigt Claudia Gabriele Philipp, wie unterschiedlich und gar widersprüchlich die Rezeption ausfallen kann. Stilistisch wird Lendvai-Dircksens Werk mal der künstlerischen Fotografie mit Ansätzen neusachlicher Gestaltungmodi zugeordnet, mal wird es in die Tradition der Volkstumsfotografie gestellt. Auch die politische Auffassung der Fotografin „oszillier[e]", so Philipp weiter, „in der vorliegenden Literatur von bürgerlich-humanistisch bis pro faschistisch", vgl. Philipp 1983, S. 42.

72 Weishaupt 2005, S. 32.

> waren. Bleibt nur die Möglichkeit, diese Bilder in ihrem Gebrauch selbst als historisch zu erkennen, diese historische Erkenntnis für sich selbst nutzbar zu machen und festzustellen, daß der Kontext eines Bildes ungeachtet seiner stilistischen oder sonstigen Qualität so weitgehend die Rezeption des Bildes mitbestimmt, daß wohl erst dieser jeweilige Kontext verändert werden muß, um Zugang zum Bild zu schaffen […].“[73]

Sachsse betont die Bedeutung des historischen Kontextes für die Rezeption eines Bildes. Dieser spezifische Kontext kann aber auch den Blick auf die Fotografie an sich verstellen, wie der Fotohistoriker konstatiert. Der nationalsozialistische Veröffentlichungskontext respektive die Indienstnahme der Fotografie für nationalsozialistische Propaganda beeinflusst maßgeblich die Beurteilung eines Bildes. Ebenfalls am Beispiel von Erna Lendvai-Dircksen und ihren weitverbreiteten Bildbänden „Das Deutsche Volksgesicht“ wurde in einem Studienprojekt untersucht, „was […] aus den fotografischen Aufnahmen [wird], je nachdem, welcher textlich-ideologische ‚Mantel‘ ihnen übergeworfen, ja übergestülpt wird“[74]. Es konnte gezeigt werden, dass Lendvai-Dircksens Porträts losgelöst von ihrem ursprünglichen Erscheinungskontext nicht „rassen-ideologisch“ gelesen wurden.[75] Erst die Bildunterschriften veränderten die Leserichtung der Bilder und damit ihre Bewertung.[76] Auch der Kulturwissenschaftler Ulrich Hägele konstatiert, dass eine Charakterisierung der NS-Fotografie im Sinne einer stilistischen Einheit nicht möglich ist.[77] Vielmehr wurde auf diverse fotografische Darstellungsmodi und Sujets zurückgegriffen und diese in den Dienst nationalsozialistischer Bildpolitik gestellt.[78] Folglich sollte nicht von nationalsozialistischer Fotografie gesprochen werden, sondern von ihrem nationalsozialistischen Gebrauch.[79]

Vor diesem Hintergrund sollen am Beispiel von Liselotte Purper drei Aspekte der Bildberichterstattung im Nationalsozialismus in den Blick genommen werden: das

---

73 Rolf Sachsse: Skizze zu Erich Retzlaff. In: Fotografie, Jg. 4, Heft 12, 1980, S. 48–51, hier S. 51.

74 Zwischen 2003 und 2004 forschten Studierende der Europäischen Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin in einem dreisemestrigen Studienprojekt zum Thema „Menschenbild und Volksgesicht – Porträtfotografie/Volkskunde/Nationalsozialismus“ am Beispiel der weitverbreiteten Bildbände der Fotografin Erna Lendvai-Dircksen. Vgl. Falk Blask / Thomas Friedrich: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Menschenbild und Volksgesicht. Positionen zur Porträtfotografie im Nationalsozialismus. Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge, 36/2005, Sonderheft. Münster 2005, S. 8–10, hier S. 8.

75 Vgl. Sandra Kramer: Wir sind die Letzten. Überlebende des Holocausts und die Aufnahmen von Erna Lendvai-Dircksen. 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. 224–235.

76 Zur Vieldeutigkeit der Fotografie vgl. Kapitel IV.3 zur „Kamera als Waffe“.

77 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. 79.

78 Vgl. ebd. sowie Rolf Sachsse: Kontinuitäten, Brüche und Mißverständnisse. Bauhaus-Photographie in den dreißiger Jahren. In: Nerdinger, Winfried (Hg.): Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung. München 1993, S. 64–84.

79 Vgl. Lohmann 2002, S. 113.

Frauenbild, die Bildzensur sowie der Beruf der Bildberichterstatterin. Dabei geht es nicht um eine umfassende Darstellung der drei Themenfelder, sondern um Annäherungen auf Basis von Liselotte Purpers Bildberichterstattungen und ihren in Briefen und Tagebüchern überlieferten Selbstaussagen.

Die Volksgenossin

Um 1940 erschien im Berliner Verlag Junge Generation das Propagandabuch „Das ist der weibliche Arbeitsdienst!" (Abb. 152 a–g).[80] Die Texte stammen von Gertrud Schwerdtfeger-Zypries und die rund 70 Fotografien von Liselotte Purper. Das Buch wurde mehrfach in zehntausend und zwanzigtausend Exemplaren aufgelegt.

Das Buch ist in drei aufeinander aufbauende Abschnitte geteilt. Im ersten Teil werden unter der Überschrift „Ein Mädchen wird Arbeitsmaid" am Beispiel der 17-jährigen Gisela Winter der Weg von der freiwilligen Meldung zum Reichsarbeitsdienst über die Musterung beim zuständigen Gesundheitsamt, die Einberufung, der Abschied von der Familie und schließlich die Einkleidung im Lager beschrieben. In der Kleiderkammer erhielt Gisela Winter, die sie als Arbeitsmaid ausweisende Arbeitskleidung: ein erdbrauner Rock, eine weiße Bluse, passende Strümpfe, braune Halbschuhe, eine Jacke mit dunkelbraunem Aufschlag und einen Filzhut (Abb. 152 c).[81] Im zweiten Teil folgt unter der Überschrift „Von den Arbeitsmaiden" der Einblick in den streng reglementierten Tagesablauf im Lager: Vom Frühsport über Fahnenappell und Einteilung zum Innen- oder Außendienst im Lager bis hin zu den organisierten Freizeitaktivitäten (Abb. 152 d). Die Arbeitsmaiden unterstützen beispielsweise Bäuerinnen bei der Ernte, bei der Wäsche und der Kinderbetreuung. „Am allerschönsten aber waren die Stunden der Leibeserziehung", heißt es bei Gertrud Schwerdtfeger-Zypries (Abb. 152 e).[82] Unter der Überschrift „Arbeitsmaiden werden Führerinnen" werden im dritten Teil verschiedene Führerinnenlaufbahnen vorgestellt: die Lagerführerin Inge, die Verwalterin Anneliese sowie die Arbeitsdienstärztin Annemarie (Abb. 152 f–g).

„Die von der Bildberichterstatterin Liselotte Purper eigens für das Werk aufgenommenen Bilder stammen aus allen Teilen des Reiches und bilden für die lebendigen Schilderungen eine vortreffliche Ergänzung"[83], heißt es im Klappentext des Verlags. Purpers Fotografien sind keine spontanen Momentaufnahmen, sondern sorgfältig komponierte Bilder. In der bewussten Anordnung der Fotografien, begleitet von Schwerdtfeger-Zypries Text und mit erklärenden Bildunterschriften versehen, folgt das Werk einem bestimmten Narrativ von Freude, Gesundheit, Tugend, Fleiß und Gemeinschaft, das junge Frauen im Dienst des Reichsarbeitsdiensts für die weibliche Jugend finden.

80 Gertrud Schwerdtfeger-Zypries / Liselotte Purper: Das ist der weibliche Arbeitsdienst! Berlin o. J. [um 1940].
81 Vgl. ebd., S. 24.
82 Ebd., S. 67.
83 Ebd., Klappentext vom Verlag.

Abb. 152 a–g Ausgewählte Seiten aus Gertrud Schwerdtfeger-Zypries' und Liselotte Purpers „Das ist der weibliche Arbeitsdienst!", Berlin o. J. [um 1940]. Archiv der Autorin

152a – g

Die Gedichte sind mit freundlicher Genehmigung dem Büchchen: „Wege der Liebe", herausgegeben von Dr. Hanne Hatzmann, entnommen im Reclam-Verlag, Leipzig.

Alle Rechte, auch der Bilder, beim Verlag
C. — 14. Tausend
Der Schutzumschlag wurde von F. Klingler entworfen,
unter Verwendung eines Bildes von Lilolotte Purper
Die Bilder stellte her: Lilolotte Purper, Berlin-Grunewald
Junge Generation Verlagsgesellschaft Reinel, Berlin-Lichterfelde, Drakestr. 17

Das ist der weibliche Arbeitsdienst!

Texte von Gertrud Schwerdtfeger-Typries

Bilder von Lilolotte Purper

Junge Generation Verlag · Berlin

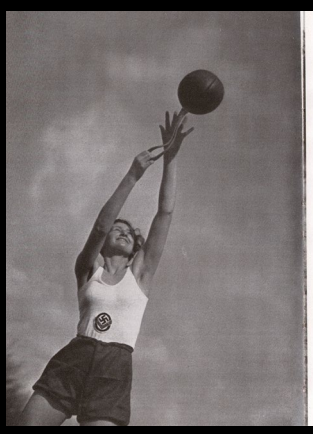
großen Raumes standen Regale mit gestapelten Kleidungsstücken und Wäsche, und auf einer Seite stand ein großer Ständer, über dem schwarze und braune Schuhe in allen Größen hingen. Hintereinander traten sie an und bekamen jede den Arm voll Kleidungsstücke gepackt. Die Gehilfin schien sich gut mit den Größen auszukennen. „Hier einmal Größe 44 — Sie brauchen wohl nur 42 — diesmal scheinen alle Schuhgröße 38 zu haben —"

Gisela bekam den Rock angehalten, zog die Jacke über. Da hing ein Spiegel, davor wurde der Hut aufprobiert. Saß gut. So, nun die Schuhe. Dann wurden noch weiße Blusen, blaue Arbeitskleider und rote Kopftücher verteilt. Nun noch etwas warme Unterwäsche.

Herrje, das konnte man ja kaum wegschleppen. Und das sollte alles ordentlich in den Spind passen? Die Tracht auf Bügel, die Wäsche schön gefaltet und gestapelt. Gut, daß von Zeit zu Zeit ein Mädel kam, die sahen in Tracht war — eine Kameradschaftsälteste, wie sie sagte — und hier und da eingriff. Sie half auch, als es nachher ans Bettenbauen ging. Schön glatt die Decken einziehen und die Strohsäcke ganz gleichmäßig, scharfe Kanten oben an den Längsseiten und die Wolldecke tiptopp zusammengelegt. Es war gar nicht so leicht, Arbeitsmaid zu werden. Aber Gisela war ja nicht allein, und dadurch wurde alles ganz einfach.

Und nun das Umziehen. Den erdbraunen Rock, die weiße Bluse, passende Strümpfe und braune Halbschuhe. Die Jacke mit dem dunkelbraunen Aufschlag, den Filzhut.

Es war mehr als Umziehen, viel mehr. Gisela spürte es, und wenn sie auch noch nicht weiter nachdachte darüber, so war sie doch glücklich.



Zweimal in der Woche werden im Lesezimmer Bücher ausgegeben. Die reichhaltige Lagerbibliothek gibt stete Anregungen, und für manche tut sich hier etwas ganz Neues auf

Überhaupt, wenn man später darüber nachdachte, dann erkannte man noch vieles andere. Daß nämlich eigentlich alles im Lager von Einfluß auf einen gewesen war — man hatte es bloß nie gemerkt. Zum Beispiel die Stunden im Lesezimmer. Da wurden zweimal in der Woche Bücher ausgegeben, jede konnte wählen, was sie wollte. Und doch, hatte man sich nicht sehr oft beeinflussen lassen von einem Wink oder Hinweis der Führerin, der oft nur nebenbei gesagt schien? Es war man auf manches Buch gestoßen, das gerade in jener Zeit von Einfluß wurde und Antwort gab auf unausgesprochene Fragen. Aus diesem Lesezimmer hatte man manches mit hinausgenommen.

Einen Monat später wird Inge zur Kameradschaftsälteste ernannt und gleichzeitig in ein anderes Lager versetzt. Die Trennung vom liebgewordenen Lager fällt schwer, und im neuen Lager ist alles so fremd.

Aber dann kommen am ersten Oktober die Neuen, und Inges Pflicht beginnt. Den Neuen bei Bettenbau und Spindordnung zu helfen, sie mit einzuführen in die Lagerordnung, das sind Inges Aufgaben. Zwar hat sie nur für die elf Arbeitsmaiden ihrer Kameradschaft zu sorgen, aber Inge nimmt alles sehr ernst. Auch bei der praktischen Arbeit gilt es immer: Hilfestellung leisten. Da zeigt sie einer im Vorübergehen einen praktischen Handgriff beim Hausputz, dort kommt in ihre Arbeitsgruppe eine andere nicht mit den Nähten im Verband zurecht. Auch im Dorf muß Inge einspringen. Da ist eine Bäuerin mit fünf Kindern sehr krank geworden; die Lagerführerin ist froh, Inge an Stelle einer Arbeitsmaid an diesen schweren Platz zu stellen. Und bei all diesem „Hilfestellung leisten" lernt Inge dazu. Sie wird auch immer sicherer in allem, und als eines Tages die Einberufung zur Lagerschule erfolgt, fühlt Inge, daß sie es dort schaffen wird.

Auf der Lagerschule wird ernst gearbeitet. Es sind viele praktische Arbeitsgebiete, die die Führeranwärterinnen in drei Monaten beherr-

Verbindung mit dem Reichsarbeitsdienst. Wer weiß, vielleicht kommen Sie einer Lager grad in unser Lager hier?" — Fast lachend hatte es die Lagerführerin gesagt. Aber für Annemarie wurde es eine Stunde

ernster Überlegung. Hatte sie sich nicht für ihre spätere Tätigkeit immer eine so lebendige Arbeit gewünscht? Als Annemarie dann im Herbst als stud. med. die Universität bezog, stand ihr Plan fest.

Nun ist sie bald mit den vorklinischen Examen fertig. Noch drei Jahre, und sie hat es geschafft. Vielleicht steht sie dann als Bezirksärztin im Reichsarbeitsdienst, vielleicht betreut sie die Lager einer Gruppe. Auf der Hochschule wird Annemarie auch Kameraden anderer Fakultäten treffen, die später einmal wieder zum Arbeitsdienst gehen wollen. Da ist eine Juristin, die dort Aufgaben finden wird, eine Volkswirtin, die in die organisatorische Arbeit hinein möchte. Und vor allem Philologinnen mit den Fächern Geschichte, Deutsch und Sport. Sie alle erarbeiten sich gründliches Wissen auf ihrem Gebiet und werden später damit dem Arbeitsdienst dienen. Denn der braucht als Kraftquelle das gründliche Wissen ebenso wie das Erlebnis.

Das Ziel der Bildpropaganda des Reichsarbeitsdiensts für die weibliche Jugend war die Eingliederung von Mädchen in die „Volksgemeinschaft". „Die ständige Präsentation fröhlicher, gesunder Arbeitsmaiden in schönen und stilvoll eingerichteten Lagergebäuden" war nach Katja Protte „nicht nur Teil der Kulturpropaganda des Deutschen Reichs im In- und Ausland, sondern sollte vor allem auch die eigene Position innerhalb des Machtgefüges des NS-Staates stärken und skeptische Eltern überzeugen".[84] Das Propagandabuch „Das ist der weibliche Arbeitsdienst!" richtete sich an Mädchen und junge Frauen, die sich mit den positiven Frauenbildern identifizieren und in den Reichsarbeitsdienst eintreten sollten.

Bilder von jungen Frauen in ländlicher Umgebung wie die Arbeitsmaid, die im Ruderboot einen Fluss überquert oder die drei Arbeitsmaiden, deren Arbeitsweg durch eine sommerliche Berglandschaft führt (Abb. 152 d), stillten die Sehnsucht nach einer heilen Welt und Gemeinschaft. Das Bild der beim Wurf aufgenommenen jungen Frau versprüht Fröhlichkeit, Dynamik und Kraft. Die starke Untersicht lässt den Boden verschwinden, sodass der lang gestreckte Körper vor dem nur mit leichten Schleierwolken gedeckten Himmel als Diagonale erscheint (Abb. 152 e). Nach Stephanie Jacobs widmeten sich gerade Fotografinnen der Dokumentation des Alltags.[85] Fotografien einer heilen Welt und der Gemeinschaft beschwören, so Jacobs weiter, „den Mythos der ‚Volksgemeinschaft' als verheißungsvolles Gegenbild zur Zerrissenheit des Weimarer ‚Systems'".[86] Nach Protte war die Einbindung der Frau in die Volksgemeinschaft „von Anfang an auf Krieg ausgerichtet"[87]. Mit zunehmendem Kriegsverlauf traten vermehrt Frauen in den Kriegsdienst und der Slogan „Frauen helfen siegen" wurde tatkräftig umgesetzt. Im Aprilheft der NS-Frauenwarte 1942 wurde über die Verpflichtung von rund 130 000 Arbeitsmaiden zum Kriegsdienst berichtet.[88] Die Redaktion griff auf Aufnahmen von Liselotte Purper zurück, die beispielsweise eine technische Zeichnerin zeigen, die im Kriegshilfsdienst im Reichsluftfahrtministerium eingesetzt wurde, sowie eine angehende Medizinerin, die einen sechsmonatigen Kriegshilfsdienst leistet (Abb. 153).

Die Bildberichterstattung von Frauen und Aktivitäten von Frauenorganisationen bildet einen Arbeitsschwerpunkt von Liselotte Purper. Sie fotografierte die Mutterkreuzträgerin, die Bäuerin, die Handwerkerin und die Arbeiterin ebenso wie die Ärztin und Wissenschaftlerin. Im Mai 1944 wurde Liselotte Orgel-Purper beauftragt, Wissenschaftlerinnen zu porträtieren. Ein Brief an Kurt Orgel lässt erkennen, dass der als „kriegswichtig" eingestufte Auftrag des Reichsarbeitsdiensts für Purper mehr als ein Auftrag war. Sie verfolgte das Thema schon länger und Katja Protte bezeichnet es als „ein Lieblingsprojekt von Liselotte Purper"[89].

---

84 Protte 1997, S. 36.

85 Stephanie Jacobs: Zwischen Alltag und Propaganda. In: frauenobjektiv. Fotografinnen 1940 bis 1950. Ausst.Kat. Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn. Köln 2001, S. 27–28, hier S. 27.

86 Ebd., S. 28.

87 Protte 1997, S. 28.

88 Vgl. L. H.: Arbeitsmaiden zum Kriegsdienst verpflichtet. In: NS-Frauenwarte, April 1942, S. 260–261.

89 Protte 1997, 23.

Arbeitsmaiden
zum Kriegshilfsdienst verpflichtet

Mit Aufnahmen von Purper

Für die verantwortlichen Führerinnen des RAD. für die weibliche Jugend war es nicht so leicht, innerhalb von 5 Wochen nahezu 130000 Arbeitsmaiden im Kriegshilfsdienst einzusetzen. Daß der Einsatz gelang und sich so vielversprechend anläßt, ist das Verdienst einmal der Führerinnen, die sich mit viel Überlegung und Verständnis für praktische Menschenführung an die Sache heranmachten, und zum andern das Ergebnis der einhalbjährigen Erziehung im Arbeitsdienst.

Jede Lagerführerin hatte eine Liste angefertigt, die über Berufsausbildung, Vorbildung, Neigung und Eignung der Maiden und ihre Leistung während der Dienstzeit im Lager Auskunft gab. Die Maiden konnten auch selbst einen Wunsch über ihren Einsatz äußern. Wenn die Selbsteinschätzung und das Urteil der Lagerführerin übereinstimmte, wurde in den Bezirksleitungen, denen diese Unterlagen für ihren Verteilungsplan dienten, auch entsprechend entschieden.

Gemeinsam mit den Einsatzstellen wurden die Unterkünfte beschafft und große Privatwohnungen, Gaststättenräume, Schulen, Kasernen, neu erstellte Wehrmachtsbaracken eingerichtet. Vor allem die Wehrmacht hat die Maiden fast durchweg gut, schön und wohnlich untergebracht. Führerinnen oder Kameradschaftsälteste stehen den Gruppen, je nach ihrer Größe, vor. Die straffe Zusammenfassung der Mädel erleichtert die sehr schwierige Umstellung von der Land- zur Stadtarbeit und den Aufenthalt in den Großstädten.

Die Erfahrungen dieses ersten Einsatzes, die im großen ganzen sehr zufriedenstellend sind, sind nun dem nächsten zugute gekommen. Der nächste Einsatz ist in aller Ruhe vorbereitet worden, die Einsatzstellen wurden genau ausgewählt, und die Maiden sind sorgfältig verteilt worden, so daß sie ohne Ausnahme an kriegswichtigen Posten stehen, wie es dem Sinn des Kriegshilfsdienstes entspricht.

L. H.

Oben links:
Wenn man im Zivilberuf technische Zeichnerin ist, braucht man sich über seinen KHD.-Einsatz keine großen Gedanken zu machen: Man bleibt in seinem Beruf. Diese Kameradin wurde im Reichsluftfahrtministerium eingesetzt und wird wohl während der Kriegsdauer dort bleiben. Sie ist mit 200 Kameradinnen, die in anderen Dienststellen der Luftwaffe arbeiten, in einer neu eingerichteten früheren Schule untergebracht.

Oben Mitte:
An der Fahrkartenausgabe der Reichsbahn heißt es aufpassen. Gewandtheit und schnelle Auffassungsgabe gehört zum Schalterdienst. Der Einsatz ist besonders wichtig, weil viele Beamte der Reichsbahn in den neu gewonnenen Ostgebieten gebraucht werden, und je mehr von ihnen durch die Verpflichtung der Maiden vom Heimatdienst frei werden, um so besser wird der Sinn des KHD. erfüllt.

Oben rechts:
Eine zukünftige Medizinerin bei der Versorgung eines Kranken. Ihr wird dieser sechsmonatige Kriegshilfsdienst auf ihr späteres Praktikum angerechnet. Alle Medizinerinnen leisten mit wenig Ausnahmen ihren KHD. in Krankenhäusern ab; eine Folge der sorgfältigen Auswahl und des sinnvollen Einsatzes der Arbeitsmaiden von seiten der Bezirksleitungen des RAD. für die weibl. Jugend. — Die KHD.-Verpflichteten, die Krankenschwester werden wollen, melden sich zum Dienst im Krankenhaus, wo sie sofort als Vorschülerinnen eingesetzt werden. — Bei Angehörigen des Deutschen Roten Kreuzes gilt der Krankenhauseinsatz als Praktikum für ihren späteren Einsatz als DRK.-Helferin.

Links:
Wie sie als Arbeitsmaiden schnell das Vertrauen der Bauernkinder erworben haben, so wissen die Mädchen als KHD.-Verpflichtete gut mit Stadtkindern in den Tagesstätten der NSV. umzugehen. Wenn auch Wehrmacht und Behörden die meisten Verpflichteten zugeteilt bekamen gemäß dem Sinn des KHD., so gewinnen auch die sozialen Pflegestätten und manche kinderreiche Familie zeitweilige Unterstützung. An vielen Stellen arbeiten die früheren Arbeitsmaiden in Küche und Haus. Wo sie aber auch stehen, das Urteil der Einsatzstellen lautet durchweg: wir sind sehr zufrieden. Ihre Haltung, ihr Interesse, ihre Arbeitsfreude wird gelobt, und diese Anerkennung gilt letzten Endes auch der einhalbjährigen Erziehung im RAD. und ist als großer Erfolg zu buchen.

Abb. 153 NS-Frauenwarte, April 1942, S. 260. In: Protte 1997, S. 50

„Ich bin beauftragt, bestimmte Wissenschaftlerinnen aufzunehmen. Ich bin seit längerem als einzige Bildberichterin hinter diesem Thema her. Mein Material liefert die Unterlagen zu einem beabsichtigten Film. Meine Bilder sollen für einen dringend erwünschten Nachwuchs werben. Insbesondere jetzt für Ingenieurinnen u. Architektinnen. […]“[90]

Bereits im Novemberheft der NS-Frauenwarte 1943 informierte ein Artikel über den „Kriegsbeitrag unserer Wissenschaftlerinnen“.[91] Der vielseitige Kriegseinsatz von

90 Liselotte Purper: Brief an Kurt Orgel, 18. 5. 1944, zitiert nach Protte 1997, S. 23.

91 Vgl. L. H.: Der Kriegsbeitrag unserer Wissenschaftlerinnen. In: NS-Frauenwarte, November 1943, S. 30 und 3. Umschlagseite.

Prof. Dr. Lotte Möller. Meereskundliche Gutachtertätigkeit beim OKH. Aufnahme: Hoffmann

Prof. Dr. Charl. Lorenz. Staatswissenschaften und Statistik an der Berliner Universität. Aufnahme: Liselotte Strelow

Dr. Elisabeth Dane. Konservator an der Universität München. Aufnahme: Liselotte Purper

Der Kriegsbeitrag unserer Wissenschaftlerinnen

Im Wintersemester 1918/19 habilitierte sich die erste deutsche Dozentin. Seither sind 25 Jahre vergangen. Auf allen Gebieten der Wissenschaft, auf Lehrstühlen der Universitäten, in Laboratorien und wissenschaftlichen Instituten arbeitet seither eine immer wachsende Zahl von Wissenschaftlerinnen. Die deutschen Dozentinnen haben den Nachweis ihrer Leistungsfähigkeit erbracht. Alle Diskussionen über Wert und Unwert ihres Könnens sind im Sande verlaufen, nicht zuletzt seit sie in der Kriegsarbeit stehen, eingezogene Kollegen vertreten, Forschungsaufträge durchführen oder durch Rückkehr in die praktische Arbeit wertvolle Dienste leisten.

Jeder Wissenszweig bietet seine eigenen Beispiele. Frau Prof. Lotte Möller, im In- und Ausland bekannt durch ihre meereskundlichen Forschungen, wurde mit Kriegsbeginn vom Oberkommando der Kriegsmarine verpflichtet und übt dort eine Gutachtertätigkeit aus. Ein Sonderauftrag des Generalinspekteurs für Wasser und Energie führte sie mit 6 Mitarbeitern im Winter 1941 lange Zeit an Weichsel und Dnepr. Vom Eis aus wurden Untersuchungen über die Zuflußverhältnisse des ganzen Gebiets gemacht. Eine interessante, aber in der Durchführung oft schwierige Arbeit mit dem Ziel, ein großes Staubecken zu bauen. Außerdem ist Prof. Möller als ständige Sachverständige bei der Reichswasserstraßenverwaltung tätig. Fragen aus der Praxis, die Versorgung der Wasserstraßen, dann die Bearbeitung von laufend eingesandten Untersuchungsproben sind zu erledigen und geben ihrer Arbeit die Verbindung zur Praxis.

Besonders vielseitig ist der Einsatz der Chemikerinnen für Kriegsarbeiten. Ob die Forschungsarbeiten der Rüstung dient, ob sie der Versorgung der Zivilbevölkerung dienen, immer sind die von ausschlaggebender Bedeutung. So arbeitet Professor Dr. Elisabeth Dane, beamteter Konservator der Universität München, neben anderen kriegswichtigen Aufgaben an einer Verbesserung der Waschmittel. — Die Dozentin für organische Chemie an der Universität Freiburg i. Br., Dr. Huisemann, führt Untersuchungen an natürlichen und synthetischen Salzen mit Hilfe des Übermikroskops durch, mit dem Ziel, die Qualität der Zellwolle und Kunstseide hochzüchtenden. Sie erarbeitete eine neue Methode der Holzanalyse, durch deren Ergebnisse es möglich werden soll, Holzarten mit hohem Zellulosegehalt zu züchten und damit die Rohstoffbasis für Textilien zu erweitern.

Ergänzt man das Forschungsgebiet der Chemie auf den umfassenderen Kreis der Naturwissenschaften, so wächst die Zahl der Forscherinnen rasch an. Als außerplanmäßiger Professor an der Technischen Hochschule Prag arbeitet Dr. Anna Nierthammer. Ihr Schaffensgebiet ist die mikrobiologische Verwertung von Abfallstoffen. Sie ist mit tätig an einem Forschungsauftrag über gärungstechnische Fragen, der dem Institut für Biochemie und Nahrungsmittelchemie in Prag zugewiesen wurde. — Die Dozentin für Pharmakologie der Universität Hamburg, Professor Dr. Klothilde Gollwitzer-Meier, ist Leiterin des Balneologischen Institutes dieser Universität in Bad Oeynhausen und führt im Auftrag des Reichsluftfahrtministeriums diagnostische Untersuchungen an Verwundeten und Kranken durch. — Arzneimittelkunde ist das Forschungsgebiet der Botanikerin Professor Dr. Ilse Esdorn, die Versuche durchführt, um heimische Austauschdrogen für ausländische Arzneimittel zu erhalten. Auch die Anbaufähigkeit fremder Arzneipflanzen wird überprüft. — Wenn noch kurz auf die Forschungen der Mineralogin Prof. Dr. Doris Schachner, Prag, die eine Lagerstättenkarte eines besetzten Gebiets, und auf die Botanikerin Prof. Dr. Hofmann, die an einem Auftrag der Hermann-Göring-Werke arbeitet, hingewiesen wird, so ist die Weite der naturwissenschaftlichen Forschungsgebiete auch für den Laien umrissen.

Die Medizin ist das beliebteste Frauenstudium. Entsprechend ist die Zahl der wissenschaftlich arbeitenden Medizinerinnen nicht klein. Trotzdem haben viele von ihnen im Krieg ihre eigene wissenschaftliche Arbeit aufgegeben und sich der Praxis zugewandt. Zu ihnen gehört Frau Dr. Soeden. Seit vielen Jahren arbeitete sie am Kaiser-Wilhelm-Institut für Gehirnforschung und hatte seit 1935 die Leitung der dortigen Forschungsklinik inne. Mit Kriegsausbruch übergab sie das Institut mit sämtlichen Einrichtungen an die Wehrmacht und richtete im Auftrag der Stadt Berlin eine Kinderklinik in Berlin-Buch ein. Innerhalb von 1½ Jahren wuchs die Klinik auf 700 Betten. Infektionskrankheiten und, von ihrer wissenschaftlichen Arbeit her bestimmt, neurologische Erkrankungen gehören in ihr besonderes Arbeitsgebiet. Fünf Assistenten arbeiten unter ihr. Ein Säuglingsheim mit 150 Betten, eine Säuglingsfürsorgestelle und eine Säuglingspflegeschule werden nebenher von ihr betreut. Auch die Privatpraxis läuft weiter. Die Auswertung wissenschaftlicher Untersuchungen müssen vorerst zurückgestellt werden, aber Erfahrungen und Ergebnisse aus der Praxis werden weiter gesammelt und neue Heilmittel erprobt.

Das Beispiel Dr. Soedens kann für viele Medizinerinnen stehen. Eine kleine Zahl mit besonders kriegswichtigen Aufgaben arbeitet wissenschaftlich weiter. So die Kieferorthopädin Prof. Dr. Elsbeth von Schnizer, Heidelberg, die Befunderhebungen an Schulkindern im Auftrag der Reichsjugendärzteführung durchführt. — Eine interessante Gutachtertätigkeit für Arbeitsdienst und Wehrmacht übt die Dozentin für gerichtliche Medizin in Berlin, Dr. E. Rau, aus. Auch die Forschungen der Dozentin für Sportmedizin, Berlin, Dr. Auguste Hoffmann, gehen weiter; sie arbeitet über Leistungsfähigkeit und Leistungsbeanspruchung bei Jugendlichen.

Der Kriegseinsatz der Geisteswissenschaftlerinnen entspricht ihren jeweiligen Arbeitsgebieten. Die Sprachwissenschaftlerin Dr. Annemarie von Gabain, Berlin, verfaßte eine Usbekische Grammatik in deutscher Sprache, die für die Verständigung mit den Usbeken, einen auf deutscher Seite kämpfenden Stamm der Turkvölker der Sowjetunion, von großer Bedeutung ist. — Professor Dr. Ubisch aus Graz, Dozentin für mittelalterliche Geschichte, arbeitet an einer Spezialaufgabe über Ostfragen, und Dr. Hedwig Fleischhacker ist vom Auswärtigen Amt mit Forschungen über gegenwartswichtige osteuropäische Fragen betraut.

Die Arbeit der Wirtschaftswissenschaftlerinnen erscheint auch dem Laien ohne weiteres kriegswichtig, denn eine gute Verteilung und Lenkung der vorhandenen Rohstoffe und Konsumgüter, der Planung und Einsetzung der Arbeitskräfte und -reserven sind im Krieg von ausschlaggebender Bedeutung. Ohne wissenschaftliche

(Fortsetzung S. Umschlagseite)

Prof. Charlotte von Reichenau liest über Hauswirtschafts-Wissenschaft. Aufn.: Liselotte Strehlow

Frau Dr. Hainroth, Zoologin. Aufnahme: Liselotte Purper

Prof. Dr. Annemarie von Gabain, die Verfasserin der usbekisch-deutschen Grammatik. Aufn.: L. Strelow

48

Abb. 154 NS-Frauenwarte, November 1943, S. 30. In: Protte 1997, S. 48

Wissenschaftlerinnen unterschiedlicher Disziplinen wurde dargestellt und Porträts der Frauen bei ihrer Arbeit abgedruckt. Zwei der Bildnisse stammen von Liselotte Purper: Eines zeigt die Zoologin Dr. Katharina Hainroth und ein weiteres Bild die Chemikerin Dr. Elisabeth Dane, die als Konservatorin an der Universität München „neben anderen kriegswichtigen Aufgaben an der Verbesserung der Waschmittel“[92] forschte, wie es in dem Artikel heißt (Abb. 154).

In einem Brief vom 11. April 1944 schrieb Purper voller Freude und Stolz, dass die Zeitschrift „Berlin, Rom, Tokio – Monatsschrift für die Vertiefung der kulturellen

92 Ebd., S. 30.

Beziehungen der Völker des weltpolitischen Dreiecks“ ihre Aufnahmen von Wissenschaftlerinnen bringt.[93]

Die Bilder – insbesondere die Frauenbilder – von Liselotte Purper mögen zunächst verwundern, da sie ein anderes Bild vom Leben im „Dritten Reich“ zeigen als die weit verbreiteten und vielfach reproduzierten Abbildungen von Massenveranstaltungen, Uniformierung und Porträts des Reichsführers.

Liselotte Purpers Aufnahmen zeigen Frauen innerhalb des Konzepts der NS-Frauenorganisationen und vermitteln ein Bild davon, „wie die in Frauenorganisationen und im publizistischen Bereich aktiven ‚Volksgenossinnen‘ sich selbst sehen wollten“[94]. Miriam Y. Arani konstatiert, dass die Fotografien von Purper „solche Idealbilder von Frauen im NS-Staat [vermitteln], die speziell von den NS-Frauenorganisationen propagiert wurden und gelegentlich auch von der Parteilinie abwichen“[95]. Diese Frauenbilder waren jedoch akzeptiert, wenn sie im Dienste der Volksgemeinschaft und Opferbereitschaft verstanden werden konnten.

„Wir werden nur hören, was wir hören sollen!“[96]

> „Denke nicht, daß Deine Kriegsberichte mich mehr beunruhigen, als es der Krieg allgemein tut. Ich habe keine Illusionen über die Härte des Kampfes im Osten. Die Wochenschauen sind nicht zartfühlend, und ich kenne genügend Berichte und auch Bilder, die so grauenvoll sind, daß sie nicht veröffentlicht werden, obwohl es für Schwätzer notwendig wäre, daß sie die brutale Wirklichkeit einmal vor Augen gehalten bekämen.“[97]

Das Zitat von Liselotte Purper weist auf zwei Aspekte der gleichgeschalteten Bildberichterstattung hin: einerseits auf die kriegerische Bildpolitik der NS-Regierung, die darauf abzielte, den Kampfwillen aufrechtzuerhalten und die feindliche Armee sowie die Bevölkerung zu beeinflussen.[98] Anderseits auf die gezielte Zensur, die eben solche Bilder, die Zweifel hätten entfachen können, eliminierte, und nur jene verbreitete, die die Glaubenssätze des Regimes stärkten. Die Medienhistorikerin Miriam Y. Arani betont, dass die in der Presse veröffentlichten Bilder weniger die Lebenswirklichkeit wiedergeben als die „Ziele der Pressepropaganda“ und führt aus:

---

93 Vgl. Liselotte Purper: Brief an Kurt Orgel, Krumke, 11. 4. 1944. In: Purper 1995, S. 138–143, hier S. 139.
94 Protte 1997, S. 28.
95 Arani 2000, S. 136.
96 Liselotte Purper: Brief an Kurt Orgel, Berlin, 16. 12. 1942 [DHM].
97 Liselotte Purper: Brief an Kurt Orgel, Prag, 15. 10. 1941. In: Purper 1995, S. 46.
98 Zur Kriegsfotografie und zu Propagandabildern vgl. Kapitel IV.3 zur „Kamera als Waffe“ sowie Rainer Rother / Judith Prokasky (Hg.): Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges. München 2010; Bernd Hüppauf: Fotografie im Krieg. Paderborn 2015; Miriam Y. Arani: Fotografische Selbst- und Fremdbilder von Deutschen und Polen im Reichsgau Wartheland 1939–45. Unter besonderer Berücksichtigung der Region Wielkopolska. Dissertation Berlin 2008. [In zwei Bänden, Schriften zur Medienwissenschaft, Bd. 19] Hamburg 2008.

Abb. 155
Liselotte Purper: Durch Luftangriff zerstörtes Wohnhaus, Berlin 1943. Medien-ID: 70711646 © bpk / Liselotte Purper (Orgel-Köhne)

> „Die Ausschnitte sichtbarer Wirklichkeit, die deutsche Pressefotografie aus der NS-Zeit zeigen, geben eher Auskunft über die Ziele der Pressepropaganda als über die damalige Lebenswirklichkeit. Da von Seiten des NS-Regimes über verschiedene Lenkungsinstrumente ein erheblicher Einfluß auf die Berufsgruppe der Pressefotografen und die Fotopublizistik ausgeübt wurde, ist davon auszugehen, daß Pressefotografien – in vielfältigen Variationen – nur solche Teilbereiche der Wirklichkeit zeigen, die der NS-Ideologie in ihren zeitspezifischen Ausformungen und den Anweisungen des Propagandaministeriums entsprechen."[99]

Neben den Zensurmaßnahmen durch die Presselenkung gab es auch Einschränkungen der Privatfotografie. Beispielsweise durften ab Mitte 1942 die kriegszerstörten Städte nicht eigenmächtig fotografiert werden. Die „gesetzliche Grundlage solcher Verbote" ist nach Katja Protte „schwer zu fassen" und auch der Umgang mit Verstößen nicht einheitlich geregelt.[100] Überwältigt von dem Ausmaß der Zerstörungen der eigenen Stadt, griff Liselotte Purper zur Kamera, um das Unbegreifliche festzuhalten und Kurt Orgel zeigen zu können (Abb. 155). In ihrem Brief an ihn heißt es:

99 Arani 2000, S. 106.
100 Protte 1997, S. 22.

> „In der letzten Nacht brummten feindliche Flieger über den Harz in Richtung Berlin. Und richtig: wieder Großangriff auf Berlin! Wir haben Aufnahmen von den grauenhaften Zerstörungen in Berlin gemacht, ich wollte sie Dir zeigen. Unsere Eigenmächtigkeit endete auf der Polizei, aber wir sind noch davongekommen, mit Kamera und Filmen."[101]

Da Purper die Zerstörungen der Reichshauptstadt eigenmächtig fotografiert hatte, musste sie sich vor der Polizei erklären und glaubhaft machen, dass sie mit dem Bildmaterial keine staatsfeindlichen Absichten verfolge. Das Verbot, Bombenschäden ohne behördliche Befugnis zu fotografieren, lässt sich auf die zunehmenden Kriegszerstörungen zurückzuführen, deren visuelle Verbreitung, so befürchtete das Reichspropagandaministerium, bei der Bevölkerung Zweifel am „Endsieg" hätte schüren können. Das Bild, das von Berlin gezeigt werden sollte, war ein anderes: Noch 1943 zeigten Spielfilme wie Wolfgang Liebeneiners „Grosstadtmelodie" ein intaktes Berlin mit reichem Kulturprogramm.[102]

Ein weiteres Moment der Presselenkung geht aus Liselotte Purpers Brief vom 16. Dezember 1942 hervor, in dem sie von dem Anruf aus dem Amt Roschenberg des Hauptschriftleiters der NSDAP berichtet:

> „Ich glaube nicht recht zu hören! Keine ‚nordischen Gesichter' mehr! Keine schmalen, blonden Köpfe. Bevorzugt ist die bewegliche und intelligente Rasse, die Slavische! Die meisten deutschen Menschen haben einen slavischen Einschlag: hohe Jochbeine u. s. w.! Wahrscheinlich wollen wir den Osten germanisieren! Das die nordischen Typen fast samt und samt besonders keine große Begabungen hervorrufen, weiß man schon länger, deshalb machte man daraus, was alle erwerben können: ‚die nordische Gesinnung, die nordische Geisteshaltung.' Ich bin gespannt, was den Rassefassungen noch alles herauskommen wird. Ich zweifele an den durchbrechenden Sieg der wissenschaftlichen Erkenntnisse. Wir werden nur hören, was wir hören sollen!"[103]

Liselotte Purper zeigte sich entrüstet von den neuen Vorgaben und den „rassenideologischen" Auffassungen, die der NS-Ideologie zugrunde lagen. Polemisch schrieb sie, dass sie gespannt sei, welche Erkenntnisse als Nächstes verbreitet werden sollen und fast ernüchtert resümiert sie, dass nur das bekannt gemacht werden würde, was den Überlegenheitsansprüchen des Deutschen Reiches dienlich sei.

Propaganda als Beruf

Liselotte Purpers Fotografien waren regimekonform und sie war weder durch ihre Herkunft noch durch ihre politische Auffassung von beruflichen Einschränkungen oder politischer Verfolgung im NS-Staat betroffen.[104] Vielmehr noch, wie Ulrich Hägele für

101 Liselotte Purper: Brief an Kurt Orgel, Braunlage, 31. 3. 1943. In: Purper 1995, S. 71.
102 Zum Spielfilm „Grosstadtmelodie" vgl. Kapitel IV.1.
103 Liselotte Purper: Brief an Kurt Orgel, Berlin, 16. 12. 1942 [DHM].
104 Vgl. Arani 2000, S. 132.

Erna Lendvai-Dircksen konstatiert, profitierten Liselotte Purper wie auch „Hans Retzlaff, Erich Retzlaff, Wolf Stache, Paul Wolff und Erika Groth-Schmachtenberger […] vom großen Exodus der deutschen Fotografen, der mit Hitlers Machtergreifung eingesetzt hatte“[105]. Zahlreiche erfolgreiche Fotograf:innen konnten ihre Arbeit in Deutschland nicht fortführen, sie mussten Deutschland verlassen oder zunehmende Einschränkungen – bis hin zur Verfolgung, Deportation und Ermordung – hinnehmen.[106]

Unter der Protektion der NS-Frauenorganisationen konnte sich Liselotte Purper beruflich relativ frei entwickeln und sich in einem Bereich der Fotografie etablieren, der zuvor Männern vorbehalten war.[107] Als Bildberichterstatterin, die vorwiegend im Auftrag der Reichsfrauenführung und des Reichsarbeitsdienstes die Aktivitäten von Frauenorganisationen fotografierte, hatte sie nach Katja Protte „eine Nische gefunden, in der Frau zu sein kein Handicap war, sondern ein Vorteil“[108].

Liselotte Purper war geschäftig, ehrgeizig und mutig. Sie selbst beschrieb den Beruf der Bildberichterstatterin als schwer und fordernd, als „den Besessenen mit Haut und Haaren“ verschlingend, aber auch als einen „der schönsten Berufe, die es gibt“.[109] Die Arbeit ließ Purper immer wieder über sich hinauswachsen, wie sie mehrfach in Briefen darlegt: „[I]ch vergaß mich mit allen Wehwehs. Ich war auf der Jagd mit aller Spannung auf gute Beute und kannte keine Furcht. Es gab nur den Augenblick und der gehörte mir.“[110]

Da die Pressearbeit als kriegswichtig eingestuft wurde, konnte Liselotte Purper einer Dienstverpflichtung entgehen. Der anhaltende Um- und Abbau der Presse besorgte sie dennoch. Im März 1943 schrieb sie in einem Brief, dass ihr vermutlich im kommenden Monat die Meldung beim Arbeitsamt bevorstünde. Sie wollte einer Festanstellung beim Reichsarbeitsdienst oder der Gestapo entgehen. „Dort könnte ich nicht gedeihen“, schrieb Purper und erklärte:

> „Ich möchte etwas tun, was taugt. Hanna Reitsch begleiten, wichtige Aufnahmen machen. Oder in die Abteilung für Farbversuche im Luftfahrtministerium. Etwas Selbständiges und etwas, bei dem sich der Einsatz lohnt und wertvoll ist. Fingerabdrücke bei der Gestapo machen, halte ich für völlig verfehlt.“[111]

---

105 Hägele 2003, S. 79.

106 Nach Katja Protte und Miriam Y. Arani waren die Einschränkungen, denen Menschen aufgrund ihrer jüdischen Herkunft oder ihrer politischen Auffassung im NS-Staat unterworfen waren, für jene, die als regimekonform galten, kaum spürbar. Vgl. Protte 1997, S. 6 sowie Arani 2000, S. 132. Jedoch muss Liselotte Purper während ihres Volontariats bei Else Neuländer im Atelier Yva von den zunehmenden Einschränkungen mitbekommen haben, die die deutsch-jüdische Fotografin in ihrer Arbeit behinderten. Um 1938 wurde Else Neuländer zur Zwangsarbeit verpflichtet und 1942 deportiert und vermutlich 1944 im Konzentrationslager ermordet. Vgl. Kat. Berlin/Aachen/München 2001.

107 Vgl. Arani 2000, S. 132.

108 Protte 1997, S. 7.

109 Purper 1943.

110 Liselotte Purper: Brief an Kurt Orgel, Essen, 13. 11. 1941 [DHM].

111 Liselotte Purper: Brief an Kurt Orgel, Berlin, 22. 3. 1943. In: Purper 1995, S. 69–71, hier S. 70.

Bilder der Moderne: Industriefotografie von Anne Winterer

Abb. 156 Lichtbildwerkstatt Hehmke-Winterer, Düsseldorf: Himmeltürmer (Ausschnitt), um 1935. In: Winschuh 1935a, S. 18

„Den Anforderungen von ‚Atlantis' an das Bildmaterial entsprechend, wurde einer [sic] unserer hervorragendsten, ständigen photographischen Mitarbeiter, Hehmke-Winterer in Düsseldorf, mit der Herstellung eines Bildberichtes von der Arbeit an der Saar beauftragt […]."[112]

112 Martin Hürlimann: Beiträge über das Saargebiet. In: Atlantis, Jg. 6, Heft 9, 1934, S. 513.

Der Schweizer Verleger Martin Hürlimann (1897–1984) gründete 1929 die Kulturzeitschrift „Atlantis" in Berlin und im folgenden Jahr den gleichnamigen Verlag. Der promovierte Historiker bediente mit der Zeitschrift ein breites Themenspektrum von Kultur, Reisen und Geschichte. Ab 1936 gab es eine Zweitniederlassung des Verlags in Zürich, wohin 1939 der Hauptsitz kriegsbedingt verlegt wurde.

Das neunte Heft 1934 von Atlantis war dem Saargebiet gewidmet. Hürlimann selbst erklärte in einer editorischen Notiz, dass die Entscheidung, den Blick auf ein Gebiet zu richten, „auf das heute aller Blicke gerichtet sind", keine „propagandistische Absicht" zugrunde läge und versicherte, die „unpolitische Haltung der Zeitschrift" nicht durchbrechen zu wollen.[113] „[I]n der besonderen Art von ‚Atlantis'", damit meinte Hürlimann das Zusammenwirken von Textbeiträgen und umfangreichen Fotoreportagen, sollte hier der Blick auf „Vergangenes und Gegenwärtiges" dieser Region gerichtet werden. Den Auftrag für den Bildbericht erhielt die „Lichtbildwerkstatt Hehmke-Winterer", eine von zwei Fotografinnen, Anne Winterer und Erna Hehmke, geführte Lichtbildwerkstatt in Düsseldorf. Der Beitrag über „Industrie und Handwerk" beginnt mit einem doppelseitigen Text von Arnold Nagel, der die Bedeutung und Struktur des „Saarreviers" als „eines der größten Industriegebiete Europas" erläutert (Abb. 157 a).[114] Die rund 50 abgedruckten Aufnahmen von Winterer verteilen sich auf den 40-seitigen Beitrag; die Doppelseiten zeigen jeweils zwei bis vier zusammengehörige Aufnahmen, die in unterschiedlichen Größen und Anordnungen auf dem Blatt verteilt sind und von Bildunterschriften und kurzen Beschreibungstexten begleitet werden (Abb. 157 b–d). Die Aufnahmen führen den Lesenden regelrecht durch das Werk: Außenaufnahmen vom Gelände und einzelner Werkgebäude werden mit Aufnahmen aus dem Inneren kombiniert, die spezifische Arbeitsabläufe wiedergeben. Aus einer Wandplattenfabrik in Mettlach zeigt Winterer die Arbeit der Frauen, wie sie die Platten sortieren und die gestanzten Platten in Schamottekapseln legen, damit sie gebrannt werden können (Abb. 157 b). Auf der gegenüberliegenden Seite werden die gelagerten Tonröhren gezeigt, die in ihrer horizontalen Aufhäufung eine Art Wall bilden, über dem die rauchenden Kamine hoch emporragen. Eine weitere Aufnahme zeigt eine Arbeiterin, die ein Waschbecken von Hand glasiert. Winterer fing auch Momente außerhalb des Industriebetriebs ein, wie den Sonnenuntergang im Hafen von Saarbrücken, den Heimweg von Müttern mit ihren Kindern entlang einer Industriestraße oder eine Ansicht der Alten Brücke über die Saar (Abb. 157 c). Über mehrere Seiten erstrecken sich Aufnahmen aus dem Kohlebergbau und der Eisenindustrie. Die Landschaft von Neunkirchen wird von sogenannten Winderhitzern beherrscht, wie es in der Bildunterschrift heißt. Darunter zeigt ein Bild, wie ein Arbeiter für die Bindung der Schlacke benötigten Kalk auslädt. Auf der rechten Seite ist ein aus Untersicht aufgenommener Benzolwäscher abgebildet sowie der ‚Mischer', in dem das Roheisen zur Stahlerzeugung mit Brennmaterial gemischt wird (Abb. 157 d).

113 Ebd.

114 Vgl. Arnold Nagel: Industrie und Handwerk an der Saar. In: Atlantis, Jg. 6, Heft 9, 1934, S. 514–544, hier S. 514.

Ein Kunst-Handwerker einer Terrakottafabrik in Merzig

Industrie und Handwerk an der Saar

Von ARNOLD NAGEL, Saarbrücken

Lange schon kannte man weit über Deutschlands Grenzen hinaus das „Saarrevier" als eines der großen Industriegebiete Europas. Man wußte von den reichen Kohlenschätzen an der Saar, aber auch von den Eisenhütten des Freiherrn von Stumm und der Familie Röchling und hatte wohl noch außerdem dieses oder jenes gehört.

Das in Versailles für fünfzehn Jahre geschaffene „Saargebiet" umfaßt allerdings einen größeren Landkomplex als das eigentliche Industrierevier und dehnt sich – aus verschiedenen Gründen – nach Norden, Osten und Westen weiter aus. Trotzdem ist der industrielle Kern so stark, daß auch mit dem ländlichen Zuwachs das „Saargebiet" ein ausgesprochenes Industriegebiet geblieben ist. Rund 60 v. H. der Bevölkerung leben von Industrie und Handwerk (gegen 41,3 v. H. im übrigen Deutschland) und nur 8,5 v. H. (gegen 23 v. H.) von Landund Forstwirtschaft. Das Saarland ist ein Arbeiterland.

Mit Recht denkt man hier zuerst an den Kohlenbergbau, dem auch eine Sonderbetrachtung in diesem Hefte gilt. Aber ehe es an der Saar Kohlenschächte gab, hat man schon vor zweitausend Jahren Eisen gewonnen; es gab damals noch kleine Brenneisenerzlager, und viel Holz gibt es immer noch. Die eisenschaffende Industrie folgt heute hinter dem Bergbau an zweiter Stelle, freilich mit knapp halb so viel Arbeitern. Dem Besucher des Saargebiets aber fallen die riesigen Hüttenwerke mehr auf als die Kohlenschächte, die meist im Walde liegen. Unmittelbar bei Saarbrücken breitet sich die Burbacher Hütte (Arbed) und die frühere Stummsche Brebacher Hütte aus, deren Feuerschein zum Nachthimmel unserer Stadt gehört. Nicht weit saarabwärts durchfährt man das ausgedehnte Gebiet der Völklinger Hütte (Röchling), während Neunkirchen auf dem Wege nach dem Nahetal mit seinem großen, vom Freiherrn von Stumm begründeten Eisenwerk die zweitgrößte Industriestadt bildet. Die fünfte Hütte, die Dillinger, die auch früher schon in französischem

514

a

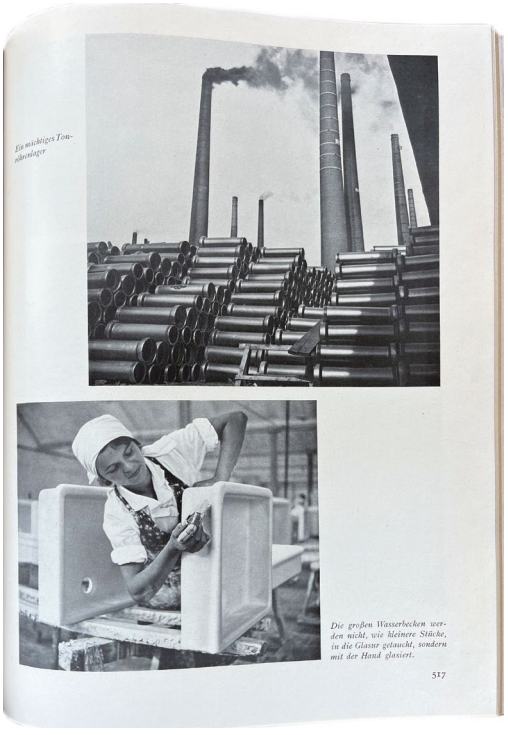
AUS EINER WANDPLATTEN-FABRIK IN METTLACH

Das Sortieren der Platten

Die gestanzten Platten werden in Schamotte gebrannt zu werden.

516

b

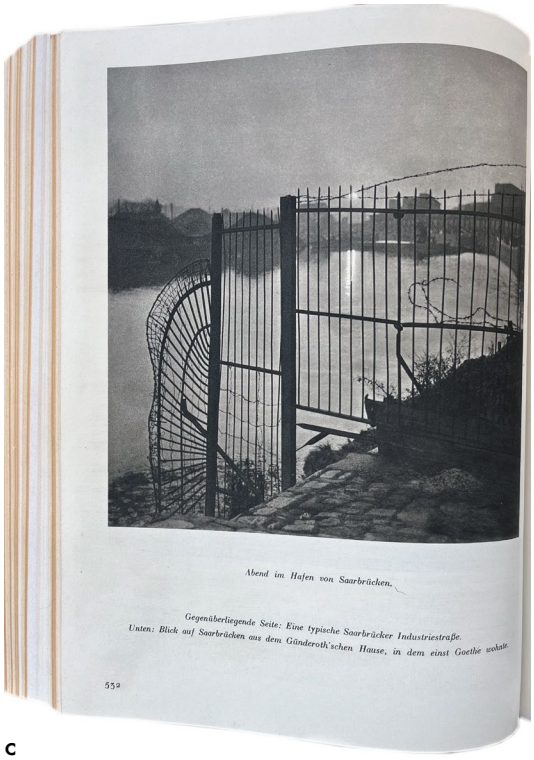


Ein wichtiges Tonerdelager

Die großen Wasserbecken werden nicht, wie kleinere Stücke, in die Glasur getaucht, sondern mit der Hand glasiert.

517

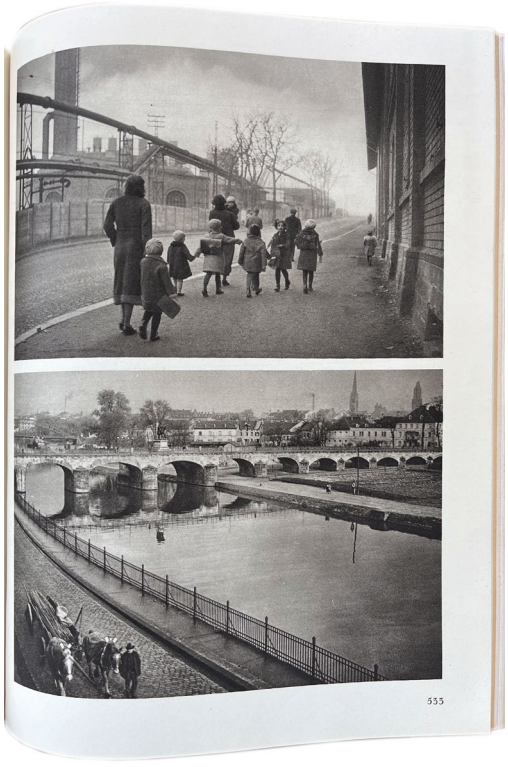
Abb. 157 a–d
Aus dem Beitrag „Industrie und Handwerk an der Saar" von Arnold Nagel mit Fotografien von Anne Winterer. In: Atlantis, Jg. 6, Heft 9, 1934, S. 514–544



Abend im Hafen von Saarbrücken.

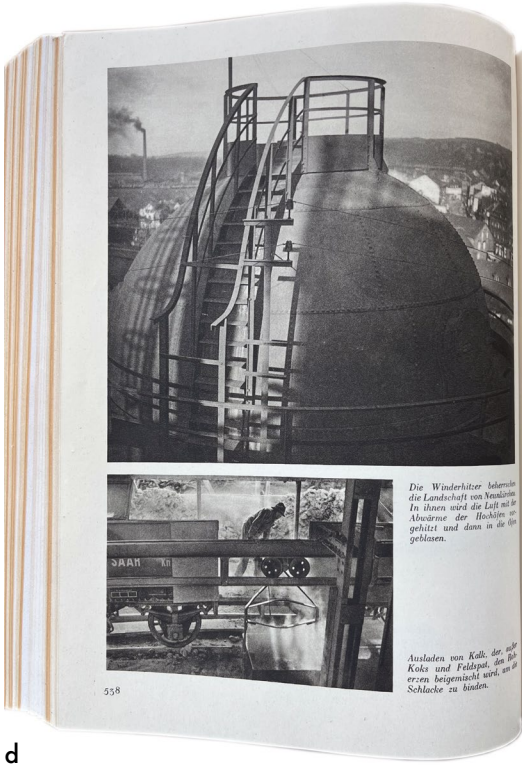
Gegenüberliegende Seite: Eine typische Saarbrücker Industriestraße.
Unten: Blick auf Saarbrücken aus dem Günderoth'schen Hause, in dem einst Goethe wohnte.

532



533

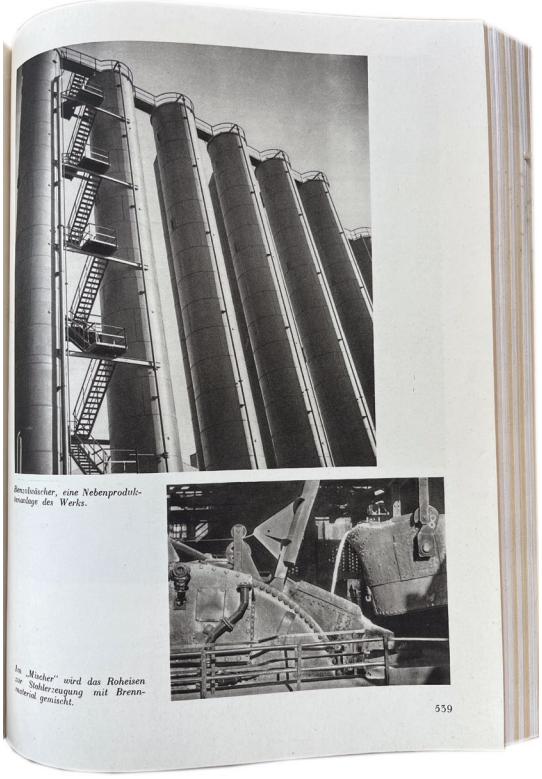
c



Die Winderhitzer beherrschen die Landschaft von Neunkirchen. In ihnen wird die Luft mit der Abwärme der Hochöfen vorgeheizt und dann in die Öfen geblasen.

Auslaufen von Kalk, der mit Koks und Feldspat, den Erzen beigemischt wird, um die Schlacke zu binden.

538



Benzolwäscher, eine Nebenproduktenanlage des Werks.

Im „Mischer" wird das Roheisen zur Stahlerzeugung mit Brennmaterial gemischt.

539

d

a

b

c

Abb. 158 a–c Aus dem Beitrag „Fastnacht in Elzach, Villingen und Überlingen" von Hermann Eris Busse mit Fotografien von Anne Winterer, Atlantis, Jg. 4, Heft 2, 1932

Anne Winterer und Erna Hehmke waren zu diesem Zeitpunkt bereits erfahrene Bildreporterinnen, die regelmäßig im Auftrag von Firmen und Verlagen größere Bilddokumentationen ausführten. Sie unternahmen aber auch eigenmotivierte Fotoreisen in die Eifel und an den Niederrhein sowie an den Bodensee und in den Schwarzwald.

Bereits im zweiten Heft des Kulturmagazins Atlantis 1932 begleiteten mit Hehmke-Winterer signierte Fotografien einen Beitrag des badischen Heimatforschers Hermann Eris Busse[115] über die Fastnachtsumzüge in Elzach, Villingen und Überlingen.[116] Für Winterer, die in Konstanz am Bodensee aufgewachsen war, führte der Fotoauftrag in bekannte Gefilde. Das Titelblatt ziert eine Aufnahme von „Villingerinnen in alter Bürgertracht mit der prägnanten Radhaube und den eigenartigen ‚Schemmen'"[117] (Abb. 158 a). Kenntnisreich beschreibt Busse das Fastnachtgeschehen und führt die Spezifika der unterschiedlichen Kostüme aus: der Villinger Hansele und Narro, der karbatschende Hänsele in Überlingen und der Elzacher Schuddig (Abb. 158 c).

Biografische Notizen

Anne Winterer wurde am 21. September 1894 in Konstanz geboren.[118] Sie wuchs auf als drittes von fünf Kindern des Kunstgärtners Heinrich Winterer mit eigenem Betrieb am Bodensee und Anna Rosina Winterer, geborene Reiser. Über ihre Kindheit und Jugend ist wenig bekannt. 1912 begann sie ihre Lehre zur Fotografin bei dem Konstanzer Fotografen Franz Hübner in der Hüetlinstraße 21. Ihre Gesellenprüfung legte sie am 14. April 1915 erfolgreich ab. Anschließend übernahm sie in Furtwangen die Leitung des „Ateliers für moderne Photographie!" von Albert Ziegler. Der Fotograf war im Ersten Weltkrieg gefallen und seine Ehefrau engagierte vorübergehend Anne Winterer. Noch im August desselben Jahres zog Winterer nach Düsseldorf. Sie arbeitete im „Atelier für photographische Bildnisse" von Emil Lichtenberg. Bei Lichtenberg, der seit 1912 ein Atelier am Schadowplatz 3 betrieb, lernte sie die Bereiche der Technik-, Industrie- und Architekturfotografie kennen. 1917 wechselte Winterer in das „Photographische Atelier Constantin Luck" in der Victoriastraße 16. Hier lag ihr Fokus auf der Porträtfotografie. Luck betonte in seinem Zeugnis für Winterer, dass sie sämtliche Porträts im Atelier durchführte, und hob die von ihr gemachten Kinderfotografien speziell hervor.

---

115 Der Volkskundler und Heimatforscher Hermann Eris Busse (1891–1947) war Mitglied der NSDAP und stand der völkischen Bewegung nahe.

116 Vgl. Hermann Eris Busse: Fastnacht in Elzach, Villingen und Überlingen. In: Atlantis, Jg. 4, Heft 2, 1932, S. 75–84.

117 Ebd., S. 81.

118 Die im Folgenden vorgestellten Lebensdaten basieren auf der Darstellung von Matthias Dudde: Eine vergessene Fotografin neu entdecken. Der Nachlass von Anne Winterer (1894–1938). In: Industrie-Kultur, Jg. 13, Heft 1, 2007, S. 38–39 sowie ders.: Die Fotografin Anne Winterer (1894–1938). Von Düsseldorf an den Bodensee. In: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung, Heft 135, 2017, S. 237–257. Ergänzungen konnten historischen Quellen sowie Dokumenten aus dem Nachlass Winterer im LVR-Industriemuseum in Oberhausen entnommen werden.

Lichtbildwerkstatt Hehmke-Winterer

An der Ostsee lernte Anne Winterer 1924 Erna Hehmke (1905–1992) kennen.[119] Die elf Jahre jüngere Hehmke hatte kurz vorher ihr Abitur am Augusta-Gymnasium in Breslau beendet und studierte Fotochemie an der dortigen Universität. Nach zwei Semestern brach Hehmke das Studium ab, um 1925 nach Düsseldorf zu gehen und gemeinsam mit Anne Winterer die „Lichtbildwerkstatt Hehmke-Winterer" auf der Bismarckstraße 53 zu gründen. Erna Hehmke erhielt von der bereits berufserfahrenen Mitinhaberin eine einjährige Ausbildung, die sie mit der Gesellenprüfung mit Auszeichnung abschloss. Im selben Jahr zogen die beiden Fotografinnen mit ihrem Atelier auf die Breite Straße. Ebenfalls 1926 wurden Aufnahmen aus der Lichtbildwerkstatt Hehmke-Winterer im Rahmen der „Großen Ausstellung für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen" (GeSoLei) in Düsseldorf ausgestellt. Erna Hehmke und Anne Winterer erhielten für ihre Fotografien in der Kategorie wissenschaftliche Aussteller eine goldene Medaille der Stadt Düsseldorf.[120]

Hehmke besuchte Fortbildungen an der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins Berlin und ging zu Studienzwecken für ein halbes Jahr nach Paris. Im „Studio Lorelle" auf dem Boulevard Berthier erlernte sie die Technik des Kolorierens. Zurück in Düsseldorf arbeiteten Winterer und Hehmke gleichberechtigt im Atelier. Der überlieferte Bildbestand weist darauf hin, dass aus der Lichtbildwerkstatt weniger klassische Porträtaufnahmen vor der Studiokulisse hervorgingen, sondern dass die beiden Fotografinnen vorwiegend außerhalb der Lichtbildwerkstatt journalistische und dokumentarische Aufnahmen fertigten. Sie pflegten Kontakte zu Unternehmen des Ruhrgebiets und des Rheinlands. Die Aufträge zur Dokumentation der Abraumhalden im Ruhrgebiet, von Kokereien, Webereien oder von Bergwerken erhielten sie entweder von den Firmen direkt oder von Verlagen. Die Aufnahmen waren überwiegend für die Veröffentlichung in Zeitschriften oder Jubiläumsschriften der Firmen bestimmt und dienten gleichermaßen der Dokumentation wie dem Marketing. Bei den Auftragsarbeiten lagen den beiden Fotografinnen fast immer klare Vorgaben vor.

Die Arbeitsstrukturen und Aufgabenverteilung in der Lichtbildwerkstatt sind nicht überliefert. Zudem sind sämtliche Aufnahmen aus dieser Zeit mit „Lichtbildwerkstatt Hehmke-Winterer" gekennzeichnet und damit nicht einer der beiden eindeutig zuordenbar. Hürlimanns einleitend zitierte Begründung der Beauftragung der Lichtbildwerkstatt Hehmke-Winterer verdeutlicht ein interessantes Phänomen: Hinter der Signatur „Lichtbildwerkstatt Hehmke-Winterer" bleibt nicht nur die einzelne Bildautorin verborgen, das Weglassen der Vornamen kaschiert auch die Geschlechtsidentität. Als Auftraggeber wird Hürlimann gewusst haben, dass es sich bei Hehmke-Winterer um eine von zwei Frauen geführte Lichtbildwerkstatt handelte. Spätere Leser:innen konnten

119 Zur Biografie von Erna Wagner-Hehmke vgl. Erna Wagner-Hehmke. Industriefotografien der 30er bis 50er Jahre. Ausst.Kat. Kulturbahnhof Eller Düsseldorf. Düsseldorf 1989 sowie Kat. Bonn 2001, S. 144–145.

120 Vgl. Dudde 2007, S. 38.

Abb. 159 a+b Pressekarte für Anna Winterer, 24. 5. 1933, 11,70 × 8,50 cm. Inv. Nr. rz 04/370 © LVR-Industriemuseum Oberhausen

die Identität hinter dem Doppelnamen nicht mehr auflösen und bis in die 1980er Jahre wurde in der Literatur mehrfach von einem Fotografen ausgegangen. Erschwerend kommt hinzu, dass Erna Wagner-Hehmke, wie sie seit ihrer Heirat im Jahr 1932 hieß, die Lichtbildwerkstatt bis in die 1980er Jahre unter dem Namen „Hehmke-Winterer" als Alleininhaberin fortführte und ihre Aufnahmen weiter mit dem Doppelnamen kennzeichnete.[121]

Ende der 1920er- und Anfang der 1930er Jahre waren Erna Hehmke und Anne Winterer als Fotografinnen erfolgreich und ihre Fotografien wurden regelmäßig veröffentlicht. Um 1930 bezogen Winterer und Hehmke mit ihrer Lichtbildwerkstatt Räume im neu gebauten Geschäftshaus Ziem an der Ecke Bolkerstraße/Hindenburgwall (heute Heinrich-Heine-Allee). 1932 legte Erna Hehmke die Meisterprüfung ab. Im selben Jahr heiratete sie den Architekten Rudolf Wagner.

Um weiterhin als Pressefotografin tätig sein zu können, trat Anne Winterer dem Reichsverband Deutscher Bild-Berichterstatter e. V., Fachverband im Reichsverband der deutschen Presse e. V., bei (Abb. 159 a+b). Über die politische Gesinnung von Winterer und Hehmke ist nichts bekannt. Nach Information des Bundesarchivs lag keine Mitgliedschaft in einer nationalsozialistischen Organisation vor.[122] Im Zuge der

121 Der Ausstieg von Anne Winterer aus dem gemeinsamen Atelier 1935, die Zerstörung des Ateliergebäudes im Zuge der Bombardierung beim Pfingstangriff im Juni 1943, der Neubeginn nach Kriegsende und der Auftrag zur umfangreichen Dokumentation des Parlamentarischen Rats in den Jahren 1948 und 1949 hätten nahegelegt, den Doppelnamen abzulegen und Fotografien mit dem eigenen Namen zu signieren. Doch das tat Hehmke nicht.

122 Vgl. Dudde 2017, S. 243. Zu Berufsfotografinnen im „Dritten Reich" vgl. 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.

nationalsozialistischen Indienstnahme der Pressefotografie wurden die Fotografien der „Lichtbildwerkstatt Hehmke-Winterer“ auch zu propagandistischen Zwecken eingesetzt.

Veröffentlichungen zur Industriekultur

In dem 1935 von Josef Winschuh herausgegebenen Buch „Industrievolk an der Ruhr. Aus der Werkstatt von Kohle und Eisen“[123] wird die Indoktrinierung nationalsozialistischer Ideologie unmissverständlich, wenn er fragt, „wie die Welt der Industrie der großen völkischen Forderung gerecht wird, Volkskraft zu stärken und Volkstum zu bewahren“[124]. In über hundert Abbildungen demonstriert Winschuh die Leistungskraft der rheinisch-westfälischen Industriegebiete unter nationalsozialistischer Flagge.

> „Der Nationalsozialismus stellt höhere Ansprüche an die Leistungen und vor allem an den Geist der betrieblichen Sozialpolitik. Überschaut man an der Ruhr nur die anderthalb Jahr betrieblicher Sozialpolitik unter nationalsozialistischer Führung, so kann man feststellen, daß manches schon besser geworden ist, anderes wieder ehrlich um Erneuerung und Umstellung ringt. Im Zeichen des Nationalsozialismus ist die betriebliche Sozialpolitik auch in dem Revier von Kohle und Eisen berufen und befähigt, einen wichtigen Beitrag zur Lösung der großen Aufgabe zu liefern: ‚Industrievolk an der Ruhr‘.“[125]

Von den rund 100 durch Winschuh und den Bildredakteur Wille Peschel ausgewählten Fotografien stammen 71 aus der Lichtbildwerkstatt Hehmke-Winterer.[126] Der Fotograf Erich Retzlaff ist in der Publikation mit neun Aufnahmen, Anton Meinholz mit vier Aufnahmen vertreten und die Fotografen Hermann Hill, Karl Krüger sowie Otto Borutta und Willy Schmeling mit jeweils einer Aufnahme. Die Aufnahmen sind in verschiedenen Größen abgebildet: mal ganzseitig, mal zwei auf einer Seite, immer begleitet von einer kurzen Bildunterschrift.

Die Anordnung von Text und Bild – große Abbildungen, die nicht mittig, sondern an den äußeren Kanten ausgerichtet und versetzt sind – entspricht einer modernen Fotobuchgestaltung im Sinne des ‚Neuen Sehens‘. Auch die ausgewählten Fotografien sind partiell der ‚Neuen Fotografie‘ zuzuordnen: Die Fotograf:innen arbeiten mit engen Bildausschnitten, starker Untersicht oder diagonalen Bildachsen. Auf Seite 10 wird schwere körperliche Arbeit, hier in Gestalt einer Gruppe von Arbeitern, die mit

123 Josef Winschuh: Industrievolk an der Ruhr. Aus der Werkstatt von Kohle und Eisen. Oldenburg, Berlin 1935.

124 Ebd., S. 6.

125 Ebd.

126 Zu Josef Winschuhs „Industrievolk an der Ruhr“ und zur nationalsozialistischen Inszenierung des Ruhrgebiets in Fotografien, vgl. Nathalie Dimic: Rauchende Schlote und bäuerliche Scholle. Die nationalsozialistische Inszenierung des Ruhrgebiets in Fotografien der „Lichtbildwerkstatt Hehmke-Winterer“. In: Christiane Cantauw / Ulrich Hägele / Markus Köster (Hg.): Countryside(s). Fotogarfische Konstruktionen des Ländlichen. [Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Bd. 17] Münster 2025, S. 89–110.

Eisenstangen eine Schiene ausheben, mit Industrieromantik kontrastiert: Im Vordergrund sitzt ein junges Paar auf der Wiese an einem Ufer, im Hintergrund erhebt sich eine mächtige Industrieanlage mit rauchenden Schloten (Abb. 160 a). Beide Aufnahmen stammen aus der Lichtbildwerkstatt Hehmke-Winterer. Auf der gegenüberliegenden Seite ist ein Bild von Erich Retzlaff abgebildet, das mit „Kuppeln und Säulen" unterschrieben ist. Auf der Doppelseite 14/15 werden ebenfalls zwei Aufnahmen kontrastiert, die unterschiedliche Arbeitsvorgänge und -umgebungen wiedergeben: links die Aufnahme von Hehmke-Winterer zweier tatkräftiger Arbeiter, die mit „Schwere Muskelarbeit schwindet immer mehr" unterschrieben ist, rechts die Aufnahme von Anton Meinholz eines Arbeiters bei Wartungsarbeiten, die mit „Die Wartung großer technischer Anlagen nimmt zu" überschrieben ist (Abb. 160 b). Auf Seite 18 ragen die „Himmeltürmer" diagonal gen Himmel (Abb. 160 c). Die Doppelseite 108/109 erhöht die Industrie mit sakraler Anspielung: Links wird mit der vor drei rauchenden Schloten wehenden Hakenkreuz-Flagge gleichsam ihre politische Bedeutung wie ihr politisches Bekenntnis herausgestellt. Rechts, beschrieben mit „Kathedrale der Arbeit", fällt durch kleine hoch gelegene Fensteröffnungen das Sonnenlicht strahlenförmig in eine dunkle Fabrikhalle und erfüllt den Raum mit einer mystischen Atmosphäre (Abb. 160 d). Alle drei Aufnahmen stammen von Hehmke-Winterer.

Die Fotografien sind Ausdruck industrieller Selbstdarstellung. Während des Nationalsozialismus diente die Darstellung von „rauchende[n] Schloten und moderne[n] Maschinenanlagen" nach Rolf Sachsse zudem als Beweis der „Erarbeitung von Volksvermögen".[127] Der Fotohistoriker konstatiert:

> „Die Zunahme des Kapitalismus der Großindustrie nach der Regierungsübergabe an die Nationalsozialisten bescherte dieser ein Bedürfnis nach Selbstdarstellung: Man trug ein Banner der Volksverbundenheit vor sich her, bei allem Stolz auf die Errungenschaften menschlicher Ingeniosität der Technik."[128]

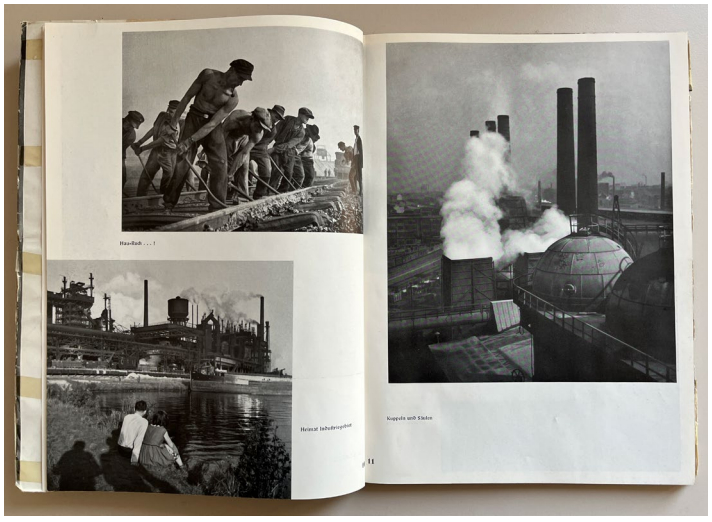
In den Industrieaufnahmen der 1930er Jahre wurden zum einen monumentale Großproduktionsanlagen ins Bild gesetzt, um Größe, Macht und Fortschritt zu demonstrieren, zum anderen wurden handwerkliche Bestandteile der Arbeit bildwirksam inszeniert, um die Bedeutung des Arbeiters und der Arbeiterin herauszustellen und den Vorwurf der Entfremdung des Menschen durch maschinelle Arbeit zu entkräften.[129]

---

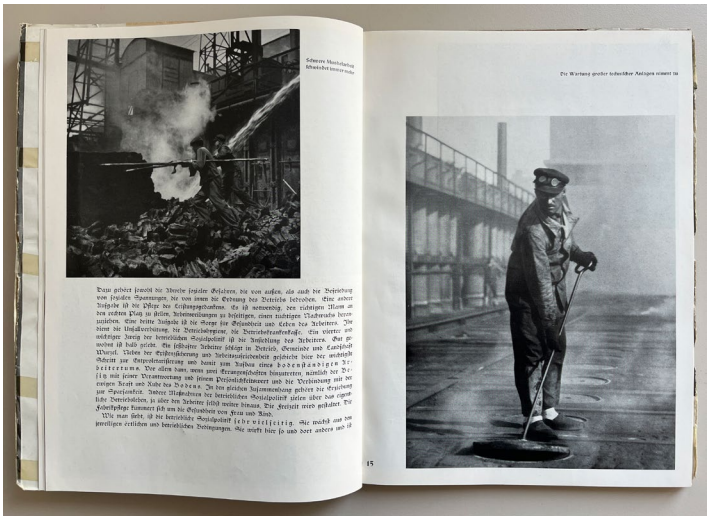
127 Rolf Sachsse: Eine deutsche Fotografin. In: Ursula Peters (Hg.): Ruth Hallensleben. Frauenarbeit in der Industrie. Fotografien aus den Jahren 1938–1967. Berlin 1985, S. 74–79, hier S. 74.

128 Ebd., S. 75.

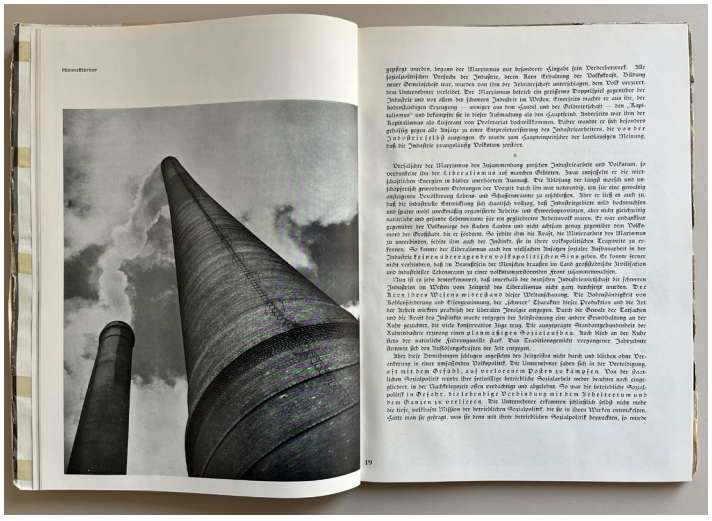
129 Zur ideologischen Aufladung der Industriefotografie vgl. Ralf Stremmel: Dokumentieren und Inszenieren. Industriefotografie im Ruhrgebiet von 1860 bis 1960. In: Moderne Zeiten. Industrie im Blick von Malerei und Fotografie. Ausst.Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg, hg. von Kathrin Baumstark, Andreas Hoffmann und Ulrich Pohlmann. München 2021, S. 54–65.



a



b



c

d

Abb. 160 a–d
Aus dem Buch „Industrievolk an der Ruhr. Aus der Werkstatt von Kohle und Eisen" von Josef Winschuh mit Fotografien aus der Lichtbildwerkstatt Hehmke-Winterer, 1935

Konstanz 1935–1938

1935 verließ Anne Winterer Düsseldorf und die Lichtbildwerkstatt. Für die geschäftliche Trennung beziehungsweise den Umzug sind keine Gründe bekannt.[130] Erna Wagner-Hehmke führte die Lichtbildwerkstatt als Alleininhaberin fort. Bis 1986 blieb das Atelier unter dem Namen „Hehmke-Winterer" bestehen. Anne Winterer zog zurück an den Bodensee, wo sie ein eigenes Atelier eröffnete und ab 1936 Aufnahmen unter ihrem Namen veröffentlichte. Sie starb am 17. August 1938, einen Monat vor ihrem 44. Geburtstag, an einer Krebserkrankung in einem Krankenhaus in Berlin.

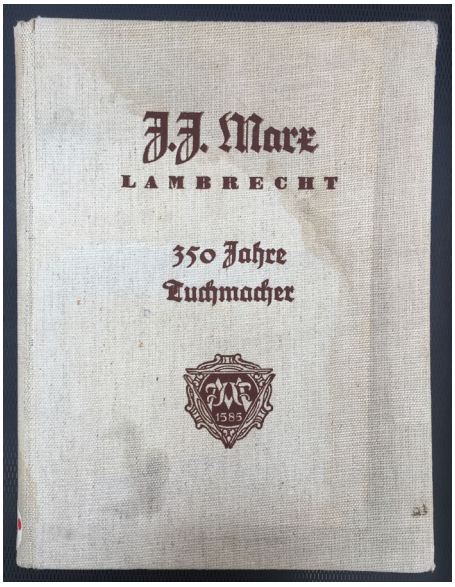
Über Anne Winterers Leben und ihre fotografische Arbeit zwischen 1935 und 1938 ist nicht viel bekannt. Sie konnte jedoch auf das bestehende Netzwerk von Verlagen und Firmen zurückgreifen und ihre Bildserien erschienen weiterhin in Werkszeitungen und Jubiläumsschriften. Wie bereits „Industrievolk an der Ruhr" verantwortete Josef Winschuh 1935 eine weitere reich bebilderte Publikation mit Aufnahmen aus der Lichtbildwerkstatt Hehmke-Winterer und von Anne Winterer: Die Jubiläumsschrift zur 350-jährigen Geschichte der Tuchmacherfamilie Marx-Remacle.[131] Die Anfänge der Firma „J. J. Marx Lambrecht" im pfälzischen Lambrecht liegen im 16. Jahrhundert, wo die Vorfahren an der Weinstraße eine erfolgreiche Tuchproduktion etablierten, speziell die Herstellung von Woll-Filztüchern für die Papierindustrie.[132] Die zu diesem Zeitpunkt in Überlingen ansässige Fotografin Anne Winterer wurde beauftragt, die Werksfotos für die Jubiläumsschrift herzustellen (Abb. 161 a–e).

Rund 20 Fotografien dokumentieren die Arbeitsabläufe der Tuchfabrik und vermitteln einen Eindruck vom Werkgelände. Die einzelnen Arbeitsschritte sind im Bild festgehalten und in einem kurzen Bildtext erläutert. Eine Aufnahme zeigt eine Kremplerin, während sie sorgfältig eine neue Walze einsetzt (Abb. 161 b), eine weitere Aufnahme zeigt einen großen Berg farbiger Wolle im Vordergrund, der „entsprechend der gewünschten Melierung zusammengestellt" und anschließend im Wolf aufgelockert und gemischt wird (Abb. 161 c). Auch die prüfenden Blicke des Färbermeisters und des Färbers auf eine Farbpartie fing Winterer mit der Kamera ein (Abb. 161 d). Auffällig bei diesen Werkbildern ist die Darstellung der Mitarbeitenden: Die in Industriebildern oftmals eher anonymen Arbeiter:innen, die mehr für eine bestimmte Tätigkeit stehen oder als Staffage dienen, erscheinen in dieser Serie teils als porträtierte Individuen. So sind Färbermeister und Färber eindeutig zu identifizieren und auch die Aufnahme eines

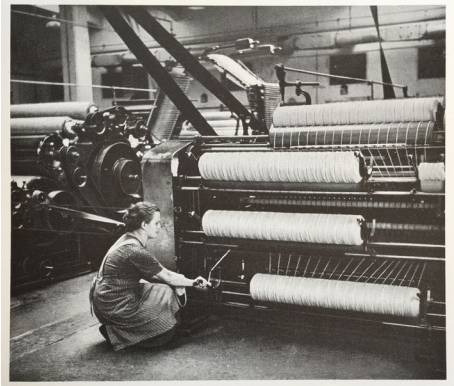
130 Im Gespräch mit Matthias Dudde berichtete Elisabeth Vogel, Nichte von Anne Winterer, dass im Zuge der Trennung 1935 das Fotoarchiv der „Lichtbildwerkstatt Hehmke Winterer" aufgeteilt worden war und ihre Mutter, Anne Winterers Schwester, als Schlichterin eintrat. Wie die Aufteilung des Atelierbetriebs, der zehn Jahre bestanden hatte, konkret aussah, ist nicht bekannt. Vermutlich kamen die Fotografien, die Anne Winterer als Bildautorin verantwortete, nach Konstanz, andere Bildbestände und Geschäftsunterlagen verblieben in Düsseldorf. Vgl. Matthias Dudde: Die Lichtbildnerin Anne Winterer aus Konstanz. In: Anne Winterer. Rheinland und Ruhrgebiet im Blick. Ausst.Kat. LVR-Industriemuseum St. Antony-Hütte Oberhausen. Oberhausen 2024, S. 11–17.

131 Josef Winschuh: J. J. Marx, Lambrecht. 350 Jahre Tuchmacherei. O. O. 1935.

132 Mitte des 20. Jahrhunderts wurde die Produktion eingestellt, die J. J. Marx GmbH existiert weiterhin, aber hat ihr Produktionsportfolio verändert.

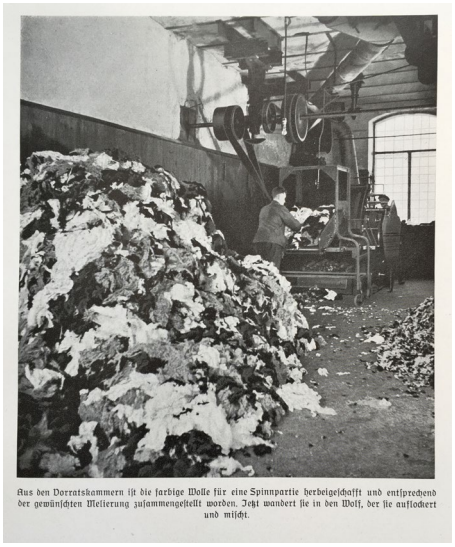


a

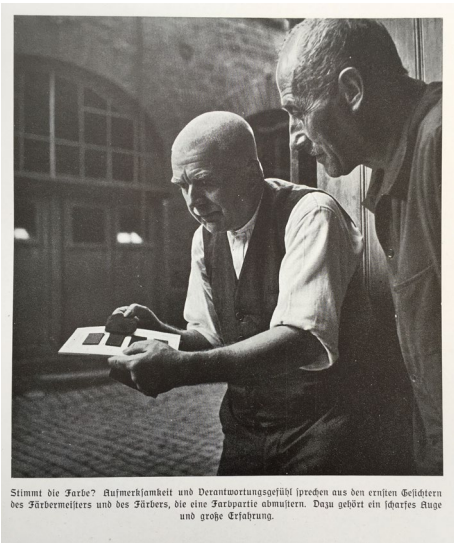

Hier tun wir einen Blick in die Vorspinnerei. Eine Kremplerin setzt eine neue Walze ein. Für diese Arbeit, die nicht schwer ist, aber Sorgfalt und eine flinke Hand erfordert, eignen sich besonders Frauen.

b

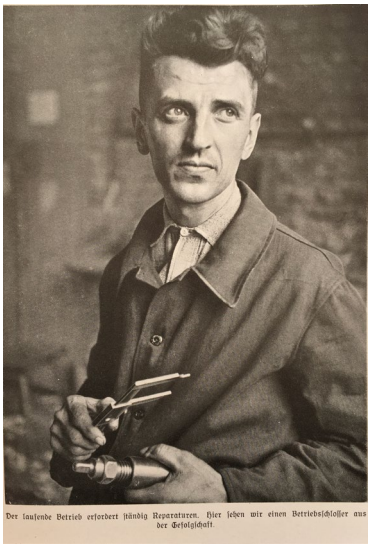
Abb. 161 a–e
Aus aus dem Jubiläumsband „J.J. Marx, Lambrecht. 350 Jahre Tuchmacherei" von Josef Winschuh mit Fotografien von Anne Winterer, 1935


Aus den Vorratskammern ist die farbige Wolle für eine Spinnpartie herbeigeschafft und entsprechend der gewünschten Melierung zusammengestellt worden. Jetzt wandert sie in den Wolf, der sie auflockert und mischt.

c


Stimmt die Farbe? Aufmerksamkeit und Verantwortungsgefühl sprechen aus den ernsten Gesichtern des Färbermeisters und des Färbers, die eine Farbpartie abmustern. Dazu gehört ein scharfes Auge und große Erfahrung.

d


Der laufende Betrieb erfordert ständig Reparaturen. Hier sehen wir einen Betriebsschlosser aus der Gefolgschaft.

e

Betriebsschlossers erscheint wie ein charakteristisches Berufsporträt (Abb. 161 e). Grund dafür könnten die Betriebsgröße und -ausrichtung sein. Die ländlich gelegene Tuchfabrik mit ihren alten Fabrikhallen mutete weniger monumental an als die Schwerindustrie des Ruhrgebiets und es bedurfte zahlreicher manueller Arbeitsschritte. Die Fotografien sind keine Momentaufnahmen, sondern fein komponierte Bildinszenierungen, die bestimmte Arbeitsabläufe und Tätigkeiten wiedergeben.

In der Zechen-Zeitung der Schachtanlage Minister Stein und Fürst Hardenberg der GBAG erschienen 1936 begleitend zum Artikel „Zwergzechen an der Ruhr" sechs Aufnahmen von Anne Winterer.[133] Und zwischen 1937 bis 1939 erschienen in der Werkszeitschrift der Dortmunder „Harpener Bergbau AG" regelmäßig Aufnahmen von Hehmke-Winterer oder Anne Winterer.

Dass zwei Frauen beauftragt wurden, Schmelzöfen, Maschinenanlagen und Bergwerke zu fotografieren, mutet zunächst ungewöhnlich an. Erna Wagner-Hehmke erinnerte sich im Gespräch mit Ilsabe und Gerolf Schülke daran, was Anne Winterer und sie in Kauf nahmen, um an gute Bilder zu kommen: Sie berichtete von einem „schmale[n] Laufbrett über einen Hochofen" oder „eine 27 Meter hohe freistehende Feuerwehrleiter", die sie emporstieg, um von dort freihändig zu fotografieren.[134]

Ulrich Pohlmann konstatiert, dass die Nachfrage nach Bildern in den 1920er Jahren exponentiell anstieg, was auch Industriebilder einschloss. Werkzeitschriften, Jubiläumsbände sowie weitere Presseerzeugnisse sorgten für eine steigende Nachfrage nach gutem Bildmaterial. Die hohe Nachfrage eröffnete auch Fotografinnen die Möglichkeit, sich einen Platz zu erobern und sich in der „ursprünglich männliche[n] Domäne der Industriedarstellung" zu etablieren.[135] Neben den bekannten Vertretern der Industriefotografie wie Albert Renger-Patzsch, Heinrich Hauser oder Josef Stoffels, deren Aufnahmen sich in das kulturelle Gedächtnis des Ruhrgebiets regelrecht eingebrannt haben, waren auch Anne Winterer, Erna Wagner-Hehmke und Ruth Hallensleben[136] wichtige Chronistinnen „Schwarzen Reviers"[137].

„Im Diskurs über die Geschichte der Fotografie steht die Industriefotografie ganz am Rand" [138], schreibt Ralf Stremmel. Zwar werden Industriefotografien zunehmend

---

133 Anne Winterer: Zwergzechen an der Ruhr. Zeugen aus der Vergangenheit des Ruhrbergbaus. In: Zechen-Zeitung der Schachtanlage Minister Stein und Fürst Hardenberg der GBAG, Jg. 13, Heft 10, 1936, S. 3–4.

134 Ilsabe Schülke / Gerolf Schülke: Kunstwerk und Dokument. In: Erna Wagner-Hehmke: Industriefotografien der 30er bis 50er Jahre. Ausst.Kat. Kulturbahnhof Eller Düsseldorf. Düsseldorf 1989, S. 3–5, hier S. 4 [unpaginiert].

135 Ulrich Pohlmann: Moderne Zeiten. Industrie im Blick von Malerei und Fotografie – Zur Einführung. In: Moderne Zeiten. Industrie im Blick von Malerei und Fotografie. Ausst.Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg, hg. von Kathrin Baumstark, Andreas Hoffmann und Ulrich Pohlmann. München 2021, S. 10–22, hier S. 18. Auch im internationalen Vergleich lassen sich Industriefotografinnen ausmachen: In Österreich war Marianne Strobl bereits ab Mitte der 1890er Jahre als Industriefotografin erfolgreich tätig und der US-amerikanischen Fotoreporterin Margaret Bourke-White gelang 1927 mit dem Auftrag des Clevelander Stahlunternehmens Otis ihr nationaler Durchbruch. Vgl. Ulrike Matzer (Hg.): Marianne Strobl, »Industrie-Photograph«, 1894–1914. Mit Beiträgen von Ulrike Matzer, Andreas Nierhaus und Hann Schneck. In: Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich, hg. von Monika Faber für das Photoinstitut Bonartes Wien und Walter Moser für die Fotosammlung der Albertina Wien, Bd. 15. Salzburg 2017 sowie Maria Schindelegger: Die Armierung des Blickes. Margaret Bourke-Whites Fotografien aus dem Zweiten Weltkrieg. Berlin 2017, S. 24.

136 Vgl. Kat. Essen 2025.

137 Vgl. die 1930 erschienene Fotoreportage von Heinrich Hauser: Schwarzes Revier. Berlin 1930.

138 Ralf Stremmel: Industrie und Fotografie. Der „Bochumer Verein für Bergbau und Gussstahlfabrikation", 1854–1926. Münster 2017, S. 29.

in Ausstellungen und Publikationen vorgestellt, sie seien nach Stremmel jedoch weitgehend „unzureichend erforscht“[139]. Für die Beurteilung von Industriefotografien sind die Fragen nach den Entstehungsumständen und Verwendungszwecken unumgänglich, allerdings fehlen oftmals weiterführende Quellen, die darüber Aufschluss geben könnten. Die zentrale Aufgabe der Industriefotografie liegt nach Ulrich Pohlmann in der Selbstdarstellung:

> „Sie [die Industriefotografien] dienten der positiven Selbstdarstellung der Betriebe durch eine öffentlichkeitswirksame Wiedergabe der Fabrikationsstätten, Produkte und Arbeitsbedingungen. Als Werbeträger auf Ausstellungen oder für Publikationen genutzt, sollten die Aufnahmen die Leistungen der Firmen demonstrieren.“[140]

Bis in die 1940er Jahre entstand das Gros der Industrieaufnahmen im Auftrag der Unternehmen.[141] Ein signifikantes Beispiel ist der Essener Stahlkonzern Krupp, der bereits 1861 als erstes Unternehmen eine eigene fotografische Abteilung mit hauseigenem Firmenfotograf einrichtete, und in dessen Archiv minutiöse Regieanweisungen des Unternehmers Alfred Krupp an seine Werkfotografen erhalten sind.[142]

Eine weitere Eigenheit der Industriefotografie sieht der Kulturwissenschaftler Thilo Koenig in ihrem weiten Erscheinungsspektrum: So kann sie gleichsam Produkt- wie Architekturfotografie, Dokumentations- wie Werbefotografie sein.[143] Auch er weist darauf hin, dass die Fotografien nur dann in ihrem historischen Kontext verstanden werden können, wenn „[t]echnische, firmenstrategische, ökonomische, politische, humanitäre oder in neuerer Zeit auch umweltbezogene Interessen […]“[144] berücksichtigt werden. Im Rahmen der Tagung „Die Archive der Fotografie“ im Juni 2022 konstatierte Manuela Fellner-Feldhaus, stellvertretende Leiterin des Historischen Archivs Krupp, eine Umbewertung der Industriefotografien seit den 1970er Jahren.[145] In den 1960er Jahren etablierte sich eine Geschichtskultur im Ruhrgebiet, die zur Gründung von Industriemuseen führte und Industriegeschichtskultur sammlungswürdig machte.[146]

---

139 Ebd.

140 Pohlmann 2021, S. 15.

141 Ebd.

142 Vgl. Klaus Tenfelde (Hg.): Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter. 2. Aufl. München 2000.

143 Vgl. Thilo Koenig: Bilder einer geschlossenen Welt. Fotografie und Industrie von 1920 bis 1960. In: Moderne Zeiten. Industrie im Blick von Malerei und Fotografie. Ausst.Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg, hg. von Kathrin Baumstark, Andreas Hoffmann und Ulrich Pohlmann. München 2021, S. 104–119, hier S. 106.

144 Koenig 2021, S. 107.

145 Die Fotografie und ihre Institutionen: Netzwerke, Sammlungen, Archive, Museen, KWI Essen, 23.–24. 6. 2022.

146 Die Fotoarchive großer Industrieunternehmen werden vorwiegend in Industrie- und Technikmuseen aufbewahrt. Der Bildbestand des Elektrokonzerns AEG befindet sich im Deutschen Technikmuseum in Berlin, das Fotoarchiv der Krupp AG im Historischen Archiv Krupp in der Villa Hügel in Essen und die

Fotografischer Nachlass und Würdigung

Zu Anne Winterer und der Lichtbildwerkstatt Hehmke-Winterer sind bisher nur wenige Beiträge erschienen. Vermittelt durch den Historiker Matthias Dudde kamen 2004 sowie 2023 zahlreiche Abzüge und Negative von Anne Winterer ins Rheinische Industriemuseum, das heutige LVR-Industriemuseum.[147] Rund 900 Objekte von Anne Winterer, darunter Positivabzüge, Negative und einige persönliche Dokumente wie Lehrzeugnisse, Presseausweis, Führerschein oder Reisepass befinden sich im Bestand des Museums. Ein weiterer Teil des Fotoarchivs befindet sich im Stadtarchiv Konstanz.[148] Matthias Dudde sichtete als Erster den Nachlass der Fotografin und würdigte Winterers Schaffen in einen Aufsatz, der 2007 in der Zeitschrift Industrie-Kultur erschien.[149] Im Kontext des an der Heinrich Heine Universität angegliederten Projektes „Frauen-Kultur-Archiv" mit der Rubrik „Fotografinnen im Rheinland" wurde Anne Winterer ebenfalls gewürdigt, wobei der Beitrag größtenteils auf den Recherchen von Matthias Dudde basiert.[150] In den Jahren 2023 und 2024 kam es zu Wieder- und Neuentdeckungen der beiden Fotografinnen: Zum Jubiläum ‚75 Jahre Grundgesetz' zeigte die Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn unter dem Titel „Der Weg zum Grundgesetzt" Fotografien von Erna Wagner-Hehmke. Im Sommer 1948 beauftragte die Landesregierung Nordrhein-Westfalen die Fotografin, die Arbeit des Parlamentarischen Rats zu dokumentieren.[151] 2024 würdigte das LVR-Industriemuseum

---

größte Sammlung von Industriefotografien aus dem Ruhrgebiet befindet sich im Ruhr Museum Essen. Vgl. Pohlmann 2021, S. 10.

147 Nach dem frühen Tod Winterers wurde das Bildarchiv privat bei Anne Winterers Schwester und deren Tochter Elisabeth Vogel in Konstanz aufbewahrt. Gelegentlich vermarktete Winterers Schwester einzelne Motive des Bildarchivs, sodass Aufnahmen von Winterer auch nach deren Tod auf Postkarten oder in Bildbänden erschienen. Vgl. Dudde 2024, S. 13 sowie Kornelia Panek: Staunen und Irritation. Ein Vorwort. In: Anne Winterer. Rheinland und Ruhrgebiet im Blick. Ausst.Kat. LVR-Industriemuseum St. Antony-Hütte Oberhausen. Oberhausen 2024, S. 7–9, hier S. 8.

148 Die Aufteilung des Bildbestands erfolgte nach regionalen Gesichtspunkten; so befindet sich hauptsächlich der Teil des Werks von Winterer, der im Rheinland und im Ruhrgebiet entstanden ist, in der Sammlung des LVR-Industriemuseums. Das Spektrum der Motive ist weit gefächert: Menschen und Industrie im Ruhrgebiet, Landschaften am Niederrhein, aber auch Alltag und Freizeit an Rhein und Ruhr. Eine Aufarbeitung des Nachlasses ihrer langjährigen Geschäftspartnerin Erna Wagner-Hehmke steht noch aus. Ilsabe und Gerolf Schülke, die sich seit den 1980er Jahren für die Fotografie in Düsseldorf engagieren, zeigten 1989 im Kulturbahnhof Eller eine Ausstellung mit Industriefotografien von Erna Wagner-Hehmke. Vgl. Ilsabe Schülke / Gerolf Schülke: Kunstwerk und Dokument. In: Erna Wagner-Hehmke: Industriefotografien der 30er bis 50er Jahre. Ausst.Kat. Kulturbahnhof Eller Düsseldorf. Düsseldorf 1989. Ein Teilbestand von Erna Wagner-Hehmke, Aufnahmen vom Parlamentarischen Rat der Jahre 1948 bis 1950, sind in den Besitz des Hauses der Geschichte Bonn gegangen, vgl. Kat. Bonn 2001, S. 145.

149 Vgl. Dudde 2007.

150 Vgl. http://wwwalt.phil-fak.uni-duesseldorf.de/frauenarchiv/fka_neu/fotografinnen/moderne/winterer.php [12. 10. 2022].

151 Ein Teilbestand von Erna Wagner-Hehmke, Aufnahmen vom Parlamentarischen Rat aus den Jahren 1948 und 1949, sind in den Besitz der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn übergegangen. 2023 zeigte das Museum erstmals eine Auswahl dieser im Auftrag des Landes Nordrhein-Westfalen entstandenen Aufnahmen. Vgl. Helge Matthiesen: Erna Wagner-Hehmke und ihre

Abb. 162 Anne Winterer: Innenhof eines Bauernhauses am Niederrhein, 1930er, Fotoabzug, 17,6 × 20,0 cm. Inv. Nr. rz 04/563 © LVR-Industriemuseum Oberhausen

Abb. 163 Anne Winterer: Sonnenuntergang zwischen Silberpappeln, 1930er, Fotoabzug, 17,2 × 20,4. Inv. Nr. rz 04/545 © LVR-Industriemuseum Oberhausen

Anne Winterer mit der ersten Überblicksschau zum Werk der Fotografin in der St. Antony-Hütte in Oberhausen.[152]

Im fotografischen Nachlass von Anne Winterer befinden sich neben den Industriefotografien, Landschaftsaufnahmen, Genreszenen und Bildserien von Menschen der Stadt und des Landes. Anne Winterer, die meist mit der zweiäugigen Rolleiflex 6 × 6 cm oder mit einer großformatigen Plattenkamera fotografierte, unternahm von Düsseldorf aus regelmäßig Fotoreisen in die Eifel und an den Niederrhein, wo sie Mühlen und bäuerliches Leben mit der Kamera ablichtete (Abb. 162 + 163). Der ursprüngliche Verwendungszweck dieser Bildserien ist nicht bekannt, sie können zu einem Fotoauftrag gehören, aber auch als freie Arbeiten entstanden sein. Daneben scheinen Menschen im Industriegebiet zu Winterers bevorzugtem Sujet zu gehören. Winterer fing mit der Kamera das Leben außerhalb des Werkgeländes ein, wie in der Bildserie der Kirmes auf der Oberkasseler Rheinwiese mit ihren Attraktionen: eine Raketenfahrt (Abb. 164), in der Luft baumelnden Beinen einer Kettenkarussellfahrt (Abb. 165). Und die strahlenden Kinderaugen beim Sankt Martinszug in Düsseldorf (Abb. 166).

Bilder. In: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) Für immer Recht und Freiheit. Der Parlamentarische Rat 1948/49. Köln 2022, S. 132–136.

152 Zur Ausstellung „Anne Winterer – Rheinland und Ruhrgebiet im Blick. Fotografien der 1920er und 1930er Jahre" erschien ein Begleitkatalog, vgl. Kat. Oberhausen 2024.

Abb. 164 Anne Winterer: Kirmes auf der Oberkasseler Rheinwiese, Düsseldorf, 1930er, Fotoabzug, 20,5 × 17,5 cm. Inv. Nr. rz 04/467 © LVR-Industriemuseum Oberhausen

Abb. 165 Anne Winterer: Kirmes auf der Oberkasseler Rheinwiese, Düsseldorf, 1930er, Fotoabzug, 18 × 17,5 cm. Inv. Nr. rz 04/469 © LVR-Industriemuseum Oberhausen

Abb. 166 Anne Winterer: Sankt Martinszug in Düsseldorf, 1930er, Fotoabzug, 21 × 16,7 cm. Inv. Nr. rz 04/495 © LVR-Industriemuseum Oberhausen

IV. DREI BLICKWINKEL
OBJEKT, SUBJEKT, APPARAT

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

Abb. 167
Unbekannt: o. T. (Fotografin in einer Gruppe) (Ausschnitt), um 1938, Fotoabzug, rückseitig beschrieben und datiert, 9 × 6 cm. Archiv der Autorin

1 Der Blick von außen

Die Fotografin zwischen Wissenschaft, Literatur und Konsum

> „Betrachtet man die Bewegungen eines mit einem Fotoapparat versehenen Menschen (beziehungsweise eines mit einem Menschen versehenen Fotoapparates), dann gewinnt man den Eindruck eines Lauerns: Es ist die uralte pirschende Geste des paläolithischen Jägers in der Tundra. Nur verfolgt der Fotograf sein Wild nicht im offenen Grasland, sondern im Dickicht der Kulturobjekte, und seine Schleichwege sind von dieser künstlichen Taiga geformt. Die Widerstände der Kultur, die kulturelle Bedingtheit, ist der fotografischen Geste anzusehen, und sie müßte, in der These, aus den Fotografien herausgelesen werden können."[1]

Der tschechisch-brasilianische Kultur- und Kommunikationsphilosoph Vilém Flusser (1920–1991) beschrieb die Geste des Fotografierens als eine Jagdbewegung.[2] Mit seinen 1983 veröffentlichten Essay „Für eine Philosophie der Fotografie" stellte Flusser, der sich in seinen Schriften wiederholt mit dem Umbruch von Text- und Bildkultur beschäftigte, Thesen zum Medium der Fotografie zur Diskussion, darunter auch zur sogenannten Fotogeste. Flusser setzte das Pirschen des Jagenden mit dem Kombinationsspiel des Fotografierenden gleich, der sich dem auserwählten Motiv nähert. Die Fotogeste umfasst die Kombination mehrerer Entscheidungen: die Wahl des Motivs, die Einstellungen des Apparates und zuletzt den Druck auf den Auslöser. Der Fotografierende wählt eine bestimmte „Kategorien-Kombination"[3] aus, wobei die Wahl keine freie Wahl ist, sondern eine auf die Kategorien des Apparates begrenzte.[4] „In der Fotogeste", so führte Flusser fort, „tut der Apparat, was der Fotograf will, und der Fotograf muß wollen, was der

1 Vilém Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie. 11. Aufl. Berlin 2011 [1983], S. 31.
2 Vgl. ebd., S. 31–37.
3 Ebd., S. 32.
4 Die Anwendung ästhetischer oder erkenntnistheoretischer Kriterien in der Fotogeste obliegt den Kenntnissen, Vorstellungen und Intentionen des Fotografierenden. Der Fotografierende kann nur das ins Bild übersetzen, was er oder sie versteht. Um die richtige „Kategorien-Kombination" für ein künstlerisches, wissenschaftliches oder politisches Bild zu wählen, muss der Fotografierende eine klare Vorstellung von

Apparat kann".[5] Fotografierende und Apparat verbinden sich im Moment der Fotogeste „zu einer unteilbaren Funktion".[6] Diese enge Verbindung zwischen dem Fotoapparat und dem Körper der Fotografierenden stellt die Kultur- und Medienwissenschaftlerin Tanja Brock in ihrem 2018 erschienenen Aufsatz heraus.[7] Aus praxeologischer Perspektive nähert sie sich dem performativen Akt des Fotografierens an. Bezug nehmend auf die Theorie sozialer Praktiken des Kultursoziologen Andreas Reckwitz beschreibt sie den Akt des Fotografierens als eine körperliche Praktik, die sich durch spezifische Bewegungsabläufe und Handgriffe mit und am Apparat vollzieht.[8] Praktiken sind erlernte, routinierte Körperbewegungen, die vorwiegend eine Interaktion von Menschen mit Dingen bedeuten.[9] Reckwitz verdeutlicht, dass „[b]eim Vollzug einer Praktik […] implizite soziale Kriterien zum Einsatz [kommen], mit denen sich die Akteure in der jeweiligen Praktik eine entsprechende ‚Sinnwelt' schaffen, in denen Gegenstände und Personen eine implizit gewusste Bedeutung besitzen, und mit denen sie umgehen, um routinemäßig angemessen zu handeln".[10]

Im Gegensatz zum fotografierten Körper und seiner Inszenierung vor der Kamera, fand der Körper hinter der Kamera bisher wenig Beachtung in der fotohistorischen Forschung.[11] Ausgehend von Vilém Flussers Ausführungen zur Fotogeste als Jagdbewegung sowie Tanja Brocks Überlegungen zur Materialisierung des Fotografinnenkörpers werden im Folgenden Bilder der Fotografin, wie sie in den 1860er- bis 1940er-Jahren kursierten, aufgezeigt und analysiert. Wo wird der performative Akt des Fotografierens in den Blick genommen und wie wird er verhandelt? In welchen Medien wird der Körper der Fotografierenden ‚sichtbar' gemacht und welche Narrative sind mit dem Bild

---

Kunst, Wissenschaft und Politik haben. Vgl. ebd., S. 34–35. Zum fotografischen Blick siehe auch das Kapitel „Der Blick durch die Kamera".

5 Ebd., S. 33.

6 Ebd., S. 37.

7 Tanja Brock: ‚Geschickte Hände' und ‚weibliches Einfühlvermögen' – Überlegungen zur Materialisierung des Fotografinnenkörpers in historischer Perspektive. In: Käthe von Bose / Hannelore Bublitz / Matthias Fuchs / Jutta Weber (Hg.): Körper, Materialitäten, Technologien. [Schriftenreihe des Graduiertenkollegs Automatismen] Paderborn 2018, S. 215–232. Tanja Brock untersucht in ihrem Dissertationsprojekt fotografische Praxisformen von Frauen in der Großstadt der Moderne. Mit ihrem Forschungsvorhaben war sie von 2014 bis 2017 am Graduiertenkolleg „Automatismen. Kulturtechniken zur Reduzierung von Komplexen" der Universität Paderborn angegliedert.

8 Vgl. Andreas Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive. In: Zeitschrift für Soziologie, Heft 4, August 2003, S. 282–301.

9 Daneben existieren auch soziale wie immaterielle Praktiken.

10 Reckwitz 2003, S. 292. Reckwitz bezieht sich auf das Habitus-Konzept von Pierre Bourdieu. Vgl. Pierre Bourdieu: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt/Main 1987 [frz. EA 1980].

11 Zur Inszenierung von Geschlecht im fotografischen Bild vgl. Susanne Holschbach: Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts. Berlin 2006; Patricia Gozalbez Cantó: Fotografische Inszenierungen von Weiblichkeit. Massenmediale und künstlerische Frauenbilder der 1920er und 1930er Jahre in Deutschland und Spanien. Dissertation Osnabrück. Bielefeld 2012. Sowie zum Bild der ‚Neuen Frau' im Sammelband von Katharina Sykora / Annette Dorgerloh / Ada Raev / Doris Noell-Rumpeltes (Hg.): Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Marburg 1993.

der Fotografierenden verknüpft? Unterscheidet sich das Bild der Fotografin von dem Bild des Fotografen?

Der historische Blick auf die Fotografin ist medial überliefert, vorwiegend in schriftlicher und bildhafter Form. Um sich der zeitgenössischen Rezeption des Fotografinnenkörpers anzunähern, werden verschiedene Quellen herangezogen, darunter Besprechungen in Fachblättern, literarische und filmische Entwürfe sowie Abbildungen in Magazinen (Abb. 199–209), auf Postkarten (Abb. 168–173) und in Werbeanzeigen (Abb. 215–221). 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.[12] Die kursierenden Frauenbilder – in Gestalt der Fotografierenden – werden analysiert und nach ihrem ideologischen Gehalt hinterfragt. Welche Funktion erfüllen die Fotografinnen und welches Verständnis von Weiblichkeit kommt zum Tragen?

Die fotografierende Frau auf der Straße und im Labor

> „Es wirkt unbedingt unangenehm und auffallend, wenn eine Frau im Freien, besonders auf der Straße der Großstadt aus ihrer gleichmäßigen Ruhe tritt und sich quasi mehr und lebhafter bewegt als man dies an der normalen Frau zu beobachten gewohnt ist. Darum war es bis vor Kurzem für die Frau peinlich und hat grotesk gewirkt, wenn sie auf der Straße photographiert hat. Es hat lächerlich ausgesehen, wenn sie mit einem großformatigen photographischen Apparat (oft bis zu 10/15) durch die Straßen wanderte, sich dann gelegentlich mit vielen Umständen ihr großes Holzstativ aufstellte, den Riesenapparat anschraubte und sich schließlich den Kopf mit dem unvermeidlichen ‚schwarzen Tuch' einhüllte."[13]

Die Wiener Fotografin Cécile Machlup (1868–1938) beschrieb in ihrem 1932 erschienenen Artikel „Die photographierende Frau" die Auffälligkeit des fotografischen Aktes und die Irritation, die der Fotografinnenkörper in der Öffentlichkeit auslöste.[14] Der Beitrag erschien in der Monatszeitschrift „Photo-Börse", einem Blatt für Amateurfotografie.

12 In der Konstellation von Bildtafeln oder Tableaus können Zusammenhänge und Querverbindungen zwischen Bildmotiven sichtbar gemacht werden. Die Tableaus machen Argumentationslinien visuell nachvollziehbar. Diese kunstwissenschaftliche Methode der Ikonologie geht auf den Hamburger Kunsthistoriker Aby Warburg zurück, der in seinem Bilderatlas Mnemosyne ein System erprobt, in dem die Wechselwirkungen von Bildern verschiedener Epochen und kultureller Kontexte deutlich werden. Vgl. hierzu: Roberto Ohrt / Axel Heil (Hg.): Aby Warburg Bilderatlas Mnemosyne – Das Original. Köln 2021. Auch Ellen Maas arbeitet mit Tableaus und Foto-Reihungen, um kulturhistorische Phänomene und Moden sichtbar zu machen. Vgl. hierzu Wolfgang Brückner: Fotodokumentation als kultur- und sozialgeschichtliche Quelle. In: Maas 1975, S. 11–31.

13 Cécile Machlup: Die photographierende Frau. In: Photo-Börse, Jg. 34, Heft 3, 1932, S. 77–78, hier S. 77.

14 Zu Cécile Machlup: Vienna's Shooting Girls – Jüdische Fotografinnen aus Wien. Ausst.Kat. Jüdisches Museum Wien, hg. von Ulla Fischer-Westhauser, Iris Meder und Andrea Winklbauer. Wien 2012, S. 203.

DIE FOTOGRAFIN AUF DER ANSICHTSKARTE

168

169 / 170

171 / 172 / 173

Machlup engagierte sich in der Ottakringer Fotogruppe und äußerte sich in Artikeln und Vorträgen zu fotografischen Themen. Ihr eigenes fotografisches Schaffen zeichnete sich durch stimmungsvolle Landschafts- und Architekturaufnahmen aus. Sie suchte ihre Motive im urbanen Raum und wusste um ihre Wirkung als fotografierende Frau.

> „Die Körperstellung, die sie [die Fotografin, N. D.] dann beim Einstellen einnahm, wirkte auch nicht immer ästhetisch einwandfrei. Dadurch hat die Frau beim Photographieren, ob sie jetzt jung war oder alt, schön oder häßlich, bei den Vorübergehenden oft abfällige Bemerkungen ausgelöst, die ihr die Lust an der Arbeit, wenn sie nur ein wenig eitel war, gründlich verleidet haben. Eine Betätigung, die, wenn sie von Männern gesetzt wird, das Publikum kaum beachtet, erregt, wenn sich eine Frau in gleicher Weise damit befaßt, immer ein gewisses Aufsehen."[15]

Cécile Machlup benennt die Haltung des Fotografinnenkörpers während des Fotografierens als störend. Sie zeichnet das Bild einer Frau mit großer Kastenkamera, Stativ und Einstelltuch, wie sie vermutlich um 1900 im öffentlichen Raum für Verwirrung und gar Ablehnung sorgte. Der Umgang mit dem Apparat erforderte bestimmte Bewegungen, die sich von normalen Körperhaltungen unterschieden. Zudem betont Machlup eine deutliche Diskrepanz zwischen der Wahrnehmung der Fotografin und des Fotografen.

Die divergente Wahrnehmung der fotografierenden Frau und des fotografierenden Mannes im öffentlichen Raum verweist auf die binäre Geschlechterordnung, innerhalb derer bestimmte Bewegungs- und Handlungsräume an das männliche und weibliche Rollenbild geknüpft sind. Wie bereits mit Karin Hausens Ausführungen zur Polarisierung der Geschlechtercharaktere dargelegt, konzentrierte sich der idealtypische Wirkungsbereich der bürgerlichen Frau im 19. Jahrhundert auf das private und familiäre Umfeld.[16] Der öffentliche Raum und die Erwerbstätigkeit waren hingegen dem Mann vorbehalten. Neben den Bewegungs- und Handlungsräumen waren den Geschlechtern auch spezifische Wesensmerkmale und Fertigkeiten zugeschrieben. Innerhalb der zweigeschlechtlichen Gesellschaftsordnung gab (und gibt) es eindeutige Vorstellungen von

15 Machlup 1932, S. 77.
16 Hausen 1976.

Abb. 168 Ansichtskarte „94. Besançon-les-Bains Promenade Micaud", 5. 9. 1910, beschrieben und gelaufen, ca. 13,7 × 8,9 cm. Archiv der Autorin

Abb. 169 Ansichtskarte „Souriez. Une... deux... trois... Ça y est", um 1900, Edition Bargeret, 13,8 × 8,9 cm. Archiv der Autorin

Abb. 170 Ansichtskarte „Gruss aus Dresden Kgl. Zwinger", um 1900, coloriert, ungelaufen, ca. 13,8 × 8,8 cm. Archiv der Autorin

Abb. 171 Ansichtskarte „Camille Clifford", um 1910, Yes or No Series, beschrieben und gelaufen, ca. 13,4 × 8,6 cm. Archiv der Autorin

Abb. 172 Ansichtskarte „A & M B No. 183", um 1900, Lithografie, beschrieben und gelaufen, 13. 6. 1903, ca. 13,9 × 8,9 cm. Archiv der Autorin

Abb. 173 Ansichtskarte „Grüße aus Hamburg", um 1915. Lithografie, gelaufen, ca. 8,8 × 13,7. Archiv der Autorin

„Männlichkeit" und „Weiblichkeit", die durch „geschlechtstypisches" Verhalten erfüllt werden müssen.[17] Das von Candace West und Don Zimmermann bereits 1987 vorgestellte Konzept des Doing Gender verdeutlicht, dass Geschlechterrollen eine gesellschaftliche Konstruktion darstellen, die durch dauerhafte Wiederholung als naturgegebene Realität angesehen werden. West und Zimmermann zeigen auf, wie Geschlechtszugehörigkeit durch routinierte, geschlechtstypische Praktiken – etwa in Form von Mimik, Gestik und Körperhaltung – hergestellt wird. „Doing gender means creating differences between girls and boys and women and men, differences that are not natural, essential, or biological. Once the differences have been constructed, they are used to reinforce the ‚essentialness' of gender."[18]

Die performative Herstellung von Geschlecht geschieht unbewusst und wird nicht hinterfragt, da die Zweiteilung in ‚männlich' und ‚weiblich' als biologisch gegeben verstanden wird.[19] Judith Butler betont die körperliche Dimension der Performativität des Geschlechts und erweiterte das Konzept des Doing Gender um eine praxeologische Perspektive. Sie erklärt: „Hinter den Äußerungen der Geschlechtsidentität *(gender)* liegt keine geschlechtlich bestimmte Identität *(gender identity)*. Vielmehr wird diese Identität gerade performativ durch diese ‚Äußerungen' konstituiert, die angeblich ihr Resultat sind."[20]

Ausgehend von Cécile Machlups Aussagen verdeutlicht Tanja Brock, dass die Praxis des Fotografierens mit den vorherrschenden Verhaltensnormen der Frau in der Öffentlichkeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts und sogar bis in die 1920er Jahre kollidierte.[21] Machlup beschrieb den performativen Akt des Fotografierens im urbanen Raum als „unangenehm und auffallend"[22]. Das Diktum der weiblichen Unauffälligkeit, das sich in der Ruhe und Ausgewogenheit ihrer Bewegungen manifestierte, wurde durch den fotografischen Akt gestört. Machlup konstatierte gar, dass die Erscheinung der fotografierenden Frau überaus grotesk wirke und es den Frauen „peinlich" sei, so gesehen zu werden.[23]

Die fotografierende Frau wurde regelmäßig in der fotografischen Fachpresse wie auch in einschlägigen Blättern der Frauenbewegung besprochen, nur selten jedoch wurde ihre körperliche Erscheinung so sehr in den Fokus gerückt wie in dem Artikel von Cécile Machlup. Im Kapitel „Die ‚Frauenfrage' der Fotografie" wurde bereits ausführlich dargelegt, dass die Autor:innen, die sich mit der Fotografin beschäftigten, eine Strategie der Feminisierung der fotografischen Praxis verfolgten, um die Eignung der Frau für

17 Vgl. Elisabeth Holzleithner: Doing Gender. In: Renate Kroll (Hg.): Metzler Lexikon Gender Studies/Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart 2002, S. 72–73.

18 Candace West/Don H. Zimmermann: Doing Gender. In: Gender & Society, Heft 2/1, 1987, S. 125–151.

19 Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/Main 1991. Dies.: Körper von Gewicht. Berlin 1997 [engl. OA 1993].

20 Butler 1991, S. 49.

21 Tanja Brock fokussiert sich in ihren Ausführungen zur Verkörperung und Materialisierung des Fotografinnenkörpers auf den zitierten Textauszug von Cécile Machlup. Vgl. Brock 2018, S. 220–224.

22 Machlup 1932, S. 77.

23 Ebd.

den Beruf hervorzuheben.[24] Brock konstatiert, dass „[i]m Gegensatz zu Beiträgen, die sich allgemein mit dem fotografischen Handwerk beschäftigen, […] sich Artikel, die sich explizit der fotografischen Praxis von Frauen widmen, stets dem weiblichen Körper als Argumentationsgrundlage für ihre Einschätzung" bedienen.[25] Der Körper fällt demnach erst im Zusammenhang mit der Fotografin ins Gewicht. In den analysierten Artikeln von Julie Engell-Günther, Anita Augspurg, Hanni Schwarz, Marie Kundt und Lotte König sowie von Fritz Hansen und Joseph Löwy begründeten die Autor:innen die Befähigung der Frau zur Fotografie mit typisch „weiblichen" Eigenschaften und Fertigkeiten, wie „[g]eschickte Hände, für Details geübter Blick, Genauigkeit und Reinlichkeit in den kleinsten Dingen"[26]. Die aufgeführten geschlechtsspezifischen Zuschreibungen konzentrierten sich dabei auf jene Fertigkeiten, die für Reproduktionsarbeiten wie Retusche und Entwicklung von Bedeutung waren. Auch in dieser Argumentationslinie manifestiert sich das Geschlechterideal, in dem einzig dem Mann schöpferisches Potenzial zugesprochen wurde, während die Frau auf das Feld der Reproduktion beschränkt wurde. Wie bereits dargestellt, argumentierten sowohl die Gegner:innen wie die Befürworter:innen der Fotografin im Sinne der binären Geschlechterordnung und ihren inhärenten Rollenidealen. Sie zeichneten dabei allerdings weniger ein Bild des Fotografinnenkörpers – dieser fand in einem anderen Kontext Beachtung: als bekleideter Körper der berufstätigen Frau, an den spezifische Erwartungen geknüpft waren.

Das Kleid der Fotografin

Die Kleidungsfrage des weiblichen Geschlechts war ein zentrales Thema der bürgerlichen Frauenbewegungen des späten 19. Jahrhunderts.[27] Die emanzipatorischen Bestrebungen und der zunehmende Eintritt der bürgerlichen Frauen in die Erwerbstätigkeit erforderten eine Reform der Frauenkleidung. Die Kleiderreformbewegung war eng mit dem internationalen Netzwerk von Gruppierungen der Frauenbewegung verbunden.[28] Am 22. September 1896 fand die Debatte um die Verbesserung der Frauenkleidung im Rahmen des „Internationalen Kongresses für Frauenwerke und Frauenbestrebungen" in Berlin einen ersten institutionalisierten Rahmen.[29] Zwei Wochen später wurde der

24 Vgl. Kapitel II.3 zur Frauenfrage der Fotografie.

25 Brock 2018, S. 221.

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

27 Allgemein zur Kleidung als eine Form der Körpertechnologie und ihrer Bedeutung für die geschlechtlich Identitätsbildung vgl. Gabriele Mentges: Mode: Modellierung und Medialisierung des Geschlechterkörpers in der Kleidung. In: Ruth Becker / Beate Kortendiek (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. 3. Aufl. Wiesbaden 2010, S. 780–786.

28 Ulrike Adamek legt in ihrer Dissertationsschrift zum Thema dar, dass die Idee des Reformkleids Mitte des 19. Jahrhunderts in Amerika aufkam und allmählich über England nach Deutschland gelangte. Die Reformkleidbewegung war Teil der jeweiligen Frauenbewegungen. Vgl. hierzu Ulrike Amadek: Reformkleidung als Fortschritt? Zur Entstehung einer reformierten Kinderkleidung um die Jahrhundertwende. Dissertation Marburg 1982. Marburg 1982, S. 109–112.

29 Vgl. Daniela Richter-Wittenfeld: Die Arbeit des Verbandes für Deutsche Frauenkleidung und Frauenkultur auf dem Gebiet der Frauenkleidung von 1896–1935. Dissertation Münster. Hamburg 2006, S. 64.

„Verein zur Verbesserung der Frauenkleidung“ in Berlin unter dem Vorsitz der Schriftstellerin Margarete Pochhammer (1841–1926) gegründet.[30] In den folgenden Jahren kam es zu zahlreichen weiteren Vereinsgründungen, Zersplitterungen und Neuorganisationen. In der ersten Ausgabe des Vereinsorgans hieß es: „Der Verein für Verbesserung der Frauenkleidung geht von der Erkenntnis aus, daß die weibliche Kleidung den Anforderungen des praktischen Lebens nicht genügt und schädigend auf die Leistungsfähigkeit und Gesundheit wirkt“.[31] Das erklärte Ziel der Akteur:innen des Vereins, unter ihnen Mediziner:innen und Künstler:innen, war die Propagierung gesunder, schöner und praktischer Kleidung. Sie sahen in der Verbesserung der Frauenkleidung einen entscheidenden Schritt zur Verbesserung der Belange der Frauen. Die Kulturwissenschaftlerin Daniela Richter-Wittenfeld setzte sich in ihrer Dissertationsschrift auseinander mit der Arbeit des Verbandes für Deutsche Frauenkleidung und Frauenkultur, wie der Verein ab 1907 namentlich weitergeführt wurde. Sie zeigt auf, dass der Verband um 1905 zunehmend die Bedürfnisse der arbeitenden Frau berücksichtigte und entsprechende Entwürfe veröffentlichte.[32]

Im Maiheft des Jahres 1911 wurden im Verbandsorgan „Neue Frauenkleidung und Frauenkultur“ zwei Entwürfe der Berliner Fotografin Hanni Schwarz in einem Artikel über Berufskleidung besprochen.[33] Die beiden Arbeitskleider, die Schwarz für ihre Berufsgruppe entworfen hatte, bestanden jeweils aus zwei Teilen, einem Beinkleid und einem Oberkleid. Das Beinkleid, dessen Oberteil als Bluse gearbeitet war, wurde oberhalb der Hüfte durch einen sich nach hinten verbreiterndem Gürtel sicher gehalten (Abb. 174). Am Beinkleidbündchen befanden sich Knöpfe, an denen die Strümpfe befestigt wurden. Schlitze an den Vorderbahnen führten zu den großzügigen Taschen, die durch ihre geschickte Anordnung auch im gut gefüllten Zustand nicht abstanden. Darüber wurde das Oberkleid getragen, dessen Aussparungen Teile der darunter liegenden Hemdhose freigab und diese als Bluse erscheinen ließ (Abb. 175). In dem Artikel wird der vorgestellte Kleidertypus als „seit Jahren erprobt[e]“ sowie „praktische und zugleich kleidsame Berufsbekleidung für die moderne Frau“ angepriesen.[34]

30 Zum Verein zur Verbesserung der Frauenkleidung siehe: Amadek 1982, S. 121–130; Richter-Wittenfeld 2006.
31 O. V.: Mitteilungen des Vereins zur Verbesserung der Frauenkleidung, Nr. 1, Februar 1897, S. 1.
32 Richter-Wittenfeld 2006, S. 191.
33 O. V.: Berufsbekleidung. In: Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, Jg. 7, Nr. 5, 1911, S. 46–47.
34 Ebd., S. 46.

Abb. 174 Illustration zweier Berufskleider von Hanni Schwarz-Berlin. In: Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, Jg. 7, Nr. 5, 1911, S. 46 f.
Abb. 175 Illustration einer Hemdhose mit Strumpfhalter. In: Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, Jg. 7, Nr. 5, 1911, S. 46 f.
Abb. 176 Unbekannt: Emma Gottschau und Johanne Oetling im Fotolabor, Hamburg o. J. © Museum am Rothenbaum (MARKK), Hamburg
Abb. 177 Unbekannt: Fotografin im Studio, um 1910, Fotoabzug, 17,5 × 12,5 cm. Archiv der Autorin
Abb. 178 Atelier der Photographische Lehranstalt am Lette-Verein Berlin, um 1913, aus dem Erinnerungsalbum aus dem Lette Verein Berlin, um 1913 (vgl. 028). Archiv der Autorin

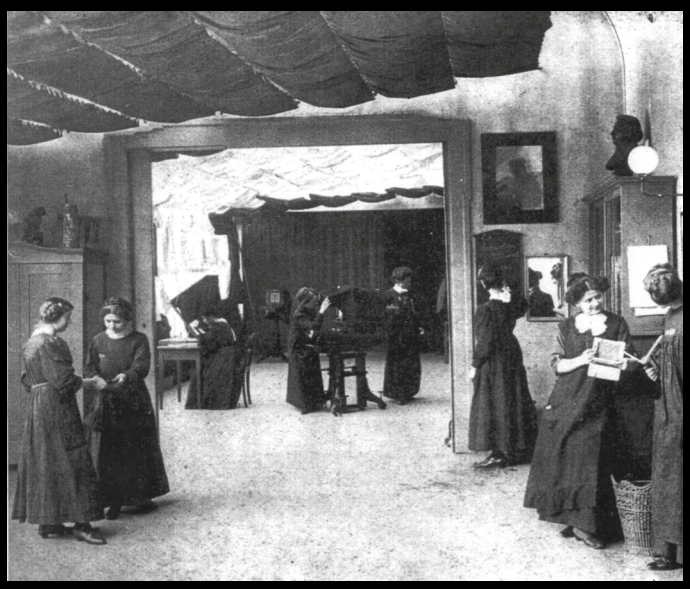
Abb. VI und **Abb. VII.**
Zwei Berufskleider von Hanni Schwarz-Berlin.
Hierzu der Text Seite 47. Die Beschreibung Seite VII. Schnittmuster und Rückansicht. Schnittmusterbogen Nr. 3 und 4. Fig. 18–26. Stickereimuster Fig. 47.

174

Abb. VIII c.

Abb. VIII a und **VIII b.**
Hemdhose mit Strumpfhalter zur Berufskleidung.
Abb. VI und VII.
Beschreibung Seite VII.
Schnittmuster u. Vorderansicht.
Schnittmusterbogen Nr. 5.
Fig. 27–34.

175



176
177 / 178

> „So erfüllt der Anzug alle Bedingungen eines praktischen Arbeitskleides. 1. Er hindert nicht die freie Bewegung des Körpers, 2. er ist leicht zu reinigen, 3. er ist nicht kostspielig, weder in der Anschaffung, noch bei der Instandhaltung, 4. das An- und Ausziehen ist nicht zeitraubend und umständlich, 5. die Körperausdünstung kann leicht entweichen."[35]

In ihrer Forschung zur Frauenberufsbekleidung zwischen 1890 und 1918 untersuchte die Kulturanthropologin Ines Hettler auch die empfohlene Arbeitsbekleidung für Labortätigkeiten, wie sie von Ärztinnen, Chemikerinnen und Fotografinnen ausgeführt wurden.[36] Im Fokus stand die Kittelschürze, deren Zweck es war, die Straßenkleidung zum überwiegenden Teil zu bedecken und somit großflächig vor Verschmutzungen zu schützen. Eine Besonderheit der Kittelschürze, die auch als Schutzkleid, Kittel und Anzug bezeichnet wurde, war der Vorderverschluss. Weitere Anforderungen bestanden in der guten Waschbarkeit des Gewebes und in der Ausführung großer Taschen, die deutlich mehr auf die „Praxisnähe" verweisen denn auf eine „Orientierung an einer Modelinie".[37] Nach Hettler stellte die bei Labortätigkeiten getragene Kittelschürze weniger eine uniformierte Dienstbekleidung dar, sondern war vielmehr Ausdruck einer „spezielle[n] Kleidungstechnik".[38] Die Arbeit im Labor war in der Regel vor den Blicken von außen geschützt und entzog sich einer „sozialen (Blick-)Kontrolle".[39] Das erklärt auch, warum nur wenige Bilder diese Kleidungspraxis im Kontext fotografischer Tätigkeiten belegen. Das Bild der Fotografin ist überwiegend das Bild der fotografierenden Frau in modischer Straßenkleidung. Selten wird die Fotografin bei Labor- oder Retuschierarbeiten dargestellt, bei denen sie ihre Kleidung für gewöhnlich durch eine Kittelschürze schützt. Die Aufnahme aus dem Atelier der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein zeigt die Schülerinnen mit dunklen Kitteln aus festem Stoff mit großen aufgesetzten Taschen (Abb. 178). An Schultern und Dekolleté liegt der schwere Stoff eng an, auf Brusthöhe ist der dekorativ gerafft und fällt locker über Taille und Hüfte. Einige Schülerinnen tragen einen Gürtel und betonen ihre Taille. Auch die Aufnahme von Emma Gottschau und Johanne Oetling aus dem Fotolabor des vormaligen Museums für Völkerkunde in Hamburg, heute Museum am Rothenbaum, zeigt die beiden Frauen bei Bildarbeiten. Auf der in den 1920er Jahren entstandenen Fotografie tragen die Frauen lange, helle Kittel, die einen Blick auf den Kragen der darunter liegenden Kleider zulassen (Abb. 176).[40]

---

35 Ebd., S. 47.

36 Vgl. Ines Hettler: Frauenberufskleidung in Deutschland 1890 bis 1918 als Indikator soziokultureller und sozioökonomischer Prozesse. Dissertation Göttingen 1990. [tuduv-Studien: Reihe Kulturwissenschaften, Bd. 15] München 1994, S. 210–215.

37 Ebd., S. 213.

38 Ebd., S. 214.

39 Ebd., S. 213.

40 Ausgezeichnet: Künstlerinnen des Inventars. Ausst.Kat. Museum am Rothenbaum Hamburg. Hamburg 2019, S. 35.

Die Fotografin im Roman und Film

> „Felicitas trug ein schwarzwollenes Kleid, darüber ein schwarzes Sammtjäckchen mit schwarz und weiß geflammten seidenen Plüsch besetzt – dieser Anzug erhöhte noch die Weise ihres Teints, die Schlankheit ihrer Taille und hatte zugleich in seinem Schnitt etwas Amazonenhaftes. Ihr seidenartiges Haar war in dicken Flechten rund um den Kopf gewunden und vervollständigte so das Klassische ihrer Erscheinung."[41]

Vollkommen in ihrer Arbeit versunken, ihren Kopf geneigt über eine Reihe von Fotografien, so entdeckt Hofrat von Strömthal die ihm bekannte Felicitas bei ihrer Arbeit im Fotoatelier von Frau Reichmann. Louise Otto erzählt in ihrem Roman „Neue Bahnen" aus dem Jahr 1864 die Geschichte der verwaisten Geheimratstochter Felicitas Ahlhorn. Nachdem die junge Frau aus gutem Hause den Heiratsantrag eines Rechtsanwaltes ausgeschlagen hat und die Frau ihres Bruders, bei dessen Familie sie nach dem Tod des Vaters lebt, ihr wiederholt zu verstehen gibt, dass sie eine Last darstelle, beschließt sie, auf eigenen Füßen zu stehen. Zum Unmut des Bruders und der Schwägerin nimmt sie eine Stellung als Gehilfin im Fotoatelier von Frau Reichmann an.[42] Felicitas' Entscheidung führt nicht bloß zum Ausschluss aus dem brüderlichen Haus, sondern auch aus den gehobenen Kreisen, die kein Verständnis für „emancipationssüchtige Mädchen"[43], wie die Schwägerin abfällig bemerkt, aufbringen. Frau Reichmann betreibt das Atelier ihres verstorbenen Mannes weiter. Ihre negativen Erfahrungen mit männlichen Gehilfen, die sich von einer Frau nichts sagen lassen, führen dazu, dass sie ausschließlich junge Frauen als Gehilfinnen aufnimmt. Durch ihre gewissenhafte und kunstvolle Arbeit ist Reichmann, die im Verlauf des Romans die Auszeichnung einer Hoffotografin erhält, „in der Damenwelt der höheren Kreise Mode geworden"[44]. Zufällig erfährt Wilfried von Strömthal, dass die ihm von früheren Zusammenkünften bekannte Felicitas, deren Charme und Eleganz er bewundert, im Fotoatelier arbeitet. Vor ihrer erneuten Begegnung fragt er sich, ob sie, „wie sie ihn doch so oft mit einem Zauber hatte umstricken können, wie kein anderes weibliches Wesen"[45], unter der untergeordneten Arbeit ihre elegante Erscheinung, ihre sanfte Weiblichkeit eingebüßt habe und ob die Leichtigkeit aus ihrem Gesicht verschwunden sei.

Das Weibliche spielt in der literarischen Fiktion eine bedeutende Rolle. Die Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts ist reich an Weiblichkeitsentwürfen, jedoch handelt es sich bei diesen Entwürfen deutlich eher um eine von Männern imaginierte Weiblichkeit als um Entwürfe von Frauenhand, wie die Literaturwissenschaftlerin Silvia Bovenschen

41 Louise Otto: Neue Bahnen. Wien 1864, S. 181.
42 Ebd., S. 57–75.
43 Ebd., S. 67.
44 Ebd., S. 68.
45 Ebd., S. 75.

in ihrem Werk „Die imaginierte Weiblichkeit“ eindrücklich darlegt: „Die Geschichte der Bilder, der Entwürfe, der metaphorischen Ausstattung des Weiblichen ist ebenso materialreich, wie die Geschichte der realen Frauen arm an überlieferten Fakten ist.“[46]

Auch die Figur der Fotografin wurde in Romanen um 1900 verarbeitet. Im deutschen Sprachraum war sie bereits 1864 im Roman der Frauenrechtlerin Louise Otto erkennbar. In dem Gesellschaftsroman „Neue Bahnen“ beschreibt Otto die gesellschaftlichen Konventionen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Was bedeutete es für eine junge Frau aus gutem Hause, unverheiratet zu sein? Wie reagierte das Umfeld auf die Erwerbstätigkeit von Frauen? Otto zeichnet anschaulich die unterschiedlichen Haltungen der Protagonist:innen nach und zeigt die Herausforderungen dieser Umbruchzeit. Ein anderes Bild der Fotografin zeichnet Emmy von Egidy (1872–1946) in ihrem 1900 erschienenen Roman „Mensch unter Menschen“ (Abb. 179).[47] Sie erzählt die Geschichte einer jungen Frau, die in einer verarmten Familie aufwächst und im Fotoatelier ihres Bruders arbeitet. Sie ist blass, gestresst und kraftlos. Das Geschäft ihres Bruders lastet allein auf Johannas Schultern. Sie ist die Begabtere und Tüchtigere von beiden, doch niemand kümmert sich um ihre Bedürfnisse. Sie ist unzufrieden und überarbeitet. Johannas Neffe Fritz, der regelmäßig im Atelier aushilft, entgegnet trotzig auf ihre Bitte, doch das nächste Mal pünktlich zur Arbeit zu erscheinen: „Ich werde überhaupt nicht Photograph, das ist Frauenzimmerarbeit.“[48] Die Schriftstellerin und Bildhauerin Emmy von Egidy war aktives Mitglied des Vereins für Fraueninteressen, der 1894 von Anita Augspurg als Gesellschaft für geistige Interessen der Frau in München gegründet wurde und Ziele der bürgerlichen Frauenbewegung verfolgte. Der Verein mit seinen Akteurinnen übte eine große Anziehungskraft auf die sogenannte Münchener Moderne aus und versammelte regelmäßig in seinen Veranstaltungen Schriftsteller:innen, Künstler:innen und Schauspieler:innen der Münchener Gesellschaft. Von Egidy verkehrte mit Anita Augspurg, Sophia Goudstikker und Ilka Freudenberg. Sie kannte das Hofatelier Elvira und wusste von der anstrengenden Arbeit im Atelier. In „Mensch unter Menschen“ beschreibt von Egidy anschaulich die vielfältigen Arbeitsprozesse, die im Fotoatelier anfallen.

Ein geheimnisvolles Bild der Fotografin zeichnet Edmund Edel (1863–1934) in seinem Debütroman „Berlin W.“ aus dem Jahr 1906. Der Chronist der Berliner Bohème, der eine künstlerische Ausbildung an der Königlichen Akademie der Malerei in München und an der Académie Julian in Paris absolviert hatte, war 1892 nach Berlin zurückgekehrt und erhielt Aufträge als Illustrator und Reklamekünstler. Um 1900 wandte er sich der Schriftstellerei zu und verfasste zahlreiche Romane, in denen er das Berliner Gesellschaftsleben skizzierte und teils durch kleine Zeichnungen zusätzlich illustrierte.[49]

---

46 Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt/Main 2003 [1979], S. 11.

47 Emmy von Egidy: Mensch unter Menschen. Dresden, Leipzig 1900.

48 Ebd., S. 11.

49 Zu Edmund Edel vgl. Johannes Althoff: Nachwort. In: Edmund Edel: Berlin W. Ein paar Kapitel von der Oberfläche, hg. von Johannes Althoff. Berlin 2001 [1906], S. 153–159.

Bereits in „Berlin W." führt er die Figur der Fotografin Frau Lola ein (Abb. 182). Die Frau „mit müden, übersinnlichen Augen, den weichen mollusken Bewegungen und dem schwarzen, kunstvoll fließenden Liberty"[50] befindet sich unter den ausgewählten Gästen des über Berlins Grenzen hinweg bekannten und beliebten Jour der Fabrikantengattin Miezi Webert. Der kunstsinnige Börsianer Franz Tätinger behelligt die verunsichert erscheinende Fotografin mit etlichen kunstfotografischen Fragen.[51] Im 1907 erschienenen Roman „Der Snob" ist Frau Lola wiederzufinden, diesmal als Lehrmeisterin von Trude Blachstein.[52] Trude stammt aus gutem Hause, vormittags arbeitet sie im Atelier von Frau Lola, nachmittags trifft sie ihren Verehrer Willy zum Tennis oder auf einem Spaziergang. Eifrig übt sie sich in der Fotografie und lockt alle Familienmitglieder wie auch die Hausangestellten vor die Kamera. Anders als ihre Freundinnen, „deren größtes Ziel eine gute Versorgung" [53] durch einen Mann ist, will Trude selbstbestimmt und eigenständig leben. In beiden Romanen baut Edel einen Seitenhieb auf das bekannte Berliner Atelier Bieber ein und lässt die anerkannte Kunstfotografin Frau Lola über ein in ihren Augen gelungenes Porträt Trudes sagen, „daß dieses Bild die meisten künstlerischen Qualitäten hätte, denn ein sogenanntes ähnliches Porträt könnte Bieber in der Leipzigerstraße auch hervorbringen"[54].

In Ilse-Dore Tannes Mädchenroman „Hertas Beruf" geht es ebenfalls um eine junge Frau, die sich für die Ausbildung zur Fotografin entscheidet. Der um 1920 in der Kränzchen-Bibliothek erschienene Roman erfreute sich großer Beliebtheit und die Protagonistin Herta Dorner galt vielen Mädchen als Vorbild, wie etwa Liselotte Purper, die sich nach der Lektüre entschied, Fotografin zu werden.[55] Im Roman veranschaulicht der Justizrat Berger den Stellenwert des Berufs der Fotografin zu Beginn der 1920er Jahre in wenigen Sätzen:

> „Ich halte es für das richtige, daß du einen der Kunst verwandten Beruf wählst, der aber auf einem sicheren Grunde ruht. Ich denke an das Kunstgewerbe, in dem ja jetzt gerade Frauen recht Achtungswertes leisten und, wie ich weiß, manchmal beneidenswerte Einkünfte beziehen. Du hast künstlerisches Empfinden, einen geschulten Blick; auch dein Zeichen- und Maltalent muß ausgenutzt werden. Ich habe auch schon etwas Bestimmtes im Sinn, auf das ich bei meiner letzten Fahrt nach Berlin vor vier Wochen durch einen guten Bekannten gekommen bin. Ich möchte dir raten, Photographin zu werden."[56]

Herta Dorner reagiert ihrerseits mit Ablehnung auf die Empfehlung ihres Vormundes. Sie hat den Wunsch, Malerin zu werden, und die Fotografie scheint ihr der Malerei

50 Ebd., S. 39.
51 Ebd., S. 42 f.
52 Edmund Edel: Der Snob. Berlin 1907.
53 Ebd., S. 163.
54 Ebd., S. 151.
55 Vgl. Kapitel III.5 zur Bildberichterstatterin Liselotte Purper.
56 Ilse-Dore Tanner: Hertas Beruf. Stuttgart o. J. [um 1920], S. 4.

untergeordnet. Berger differenziert zwischen einer gewöhnlichen „Wald- und Wiesenfotografin“ und einer Kunstfotografin, „die wirklich künstlerisch durchdachte und ausgeführte Bilder herstellt, Bilder, die wie eine schöne, lebensvolle Zeichnung oder Radierung wirken“[57]. In Berlin hat er gerade erst solche künstlerischen Fotografien gesehen und von der Fotografinnenausbildung am Berliner Augustahaus erfahren.[58] Herta findet allmählich Gefallen an dem Gedanken, Fotografin zu werden. Ilse-Dore Tanners Roman erzählt die Geschichte einer jungen Frau, die nach Berlin geht, um am dortigen Augustahaus eine ebenso strenge wie fundierte fotografische Ausbildung zu erhalten. Nach erfolgreichem Abschluss erhält sie ihre erste Anstellung bei der renommierten Kunstfotografin Frau van Hovten. Nach einem mühsamen Termin mit einer Kundin, die sich von ihren eigenen Vorstellungen nicht abbringen lässt, reagiert van Hovten bestürzt über Hertas Aufnahmen (Abb. 180): „Das ist Kitsch, widerwärtiger Kitsch. […] So etwas können Sie in Buxtehude machen, aber nicht in meinem Atelier. Sie haben ja keine Ahnung von Kunstphotographie; Sie verderben mir meinen Ruf. Für solchen Schund gebe ich meinen guten Namen nicht her.“[59]

Herta und Trude sind ehrgeizige, attraktive, junge Frauen aus gutem Hause, die in der Fotografie mehr als einen reinen Zeitvertreib sehen. Sie wünschen sich einen kreativen Beruf, der ihnen Ausdrucksmöglichkeit, Anerkennung und Unabhängigkeit bietet. Auch Felicitas und Johanna sind jung und attraktiv, jedoch zwingt sie ihre soziale Stellung zur Ausübung einer Erwerbstätigkeit, die weniger der persönlichen Entfaltung als der Lebenssicherung dient. Neben den jungen Frauen finden sich in den vorgestellten Romanen zwei weitere Typen der Fotografin auf: die Fotografenwitwe, die das Fotoatelier ihres Mannes zur ökonomischen Absicherung weiterführt, sowie die anerkannte Kunstfotografin, die etwas Geheimnisvolles wie Kapriziöses umgibt.

Nicht nur in der Literatur, auch im Film der Zeit fand die Auseinandersetzung mit der Profession der Fotografin statt: Als „idealtypische Biografie deutscher Frauen in den 1940er Jahren“[60] beschreibt Rolf Sachsse den 1943 uraufgeführten Film „Großstadtmelodie“ (Abb. 181). Der unter der Regie von Wolfgang Liebeneiner produzierte Film erzählt vom beruflichen Aufstieg einer jungen Fotografin aus der Provinz, Renate Heiberg.[61] Diese wird von dem renommierten Bildredakteur Dr. Rolf Bergmann im bayerischen Wasserburg entdeckt. Mit dem Wunsch, als Bildjournalistin in der Reichshauptstadt

57 Ebd., S. 4.

58 Die im Roman beschriebene Fotografinnenausbildung am Augustahaus entspricht der Ausbildung an der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins Berlin bis ins Detail. Vgl. Protte 1997, S. 2.

59 Tanner o. J., S. 163.

60 Sachsse 2001, S. 13.

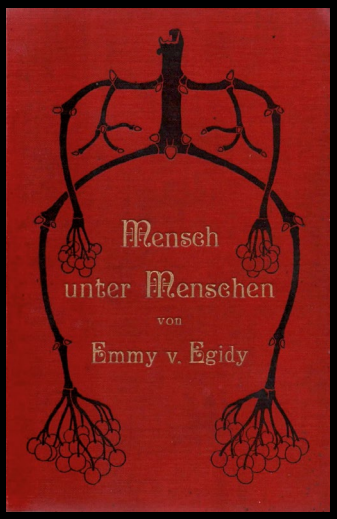
61 https://archive.org/details/grosstadtmelodie-1943 [9. 1. 2025].

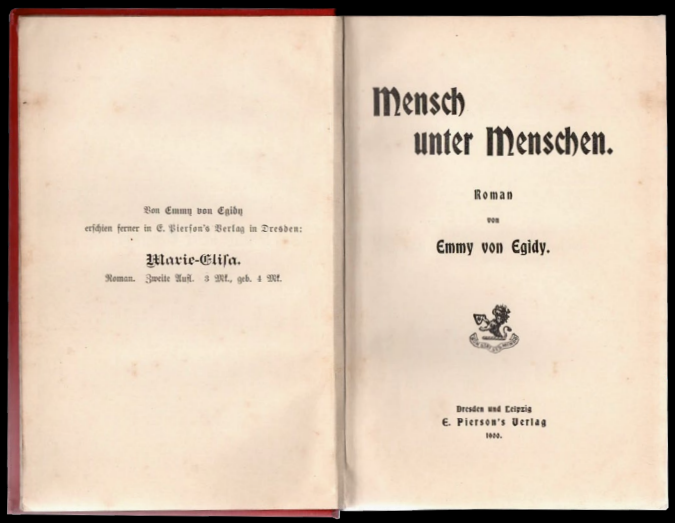
Abb. 179 a+b Emmy von Egidy: Mensch unter Menschen. Dresden, Leipzig 1900. Archiv der Autorin

Abb. 180 a–c Ilse-Dore Tanner: Hertas Beruf. 2. Aufl. o. J. [ca. 1920]. Archiv der Autorin

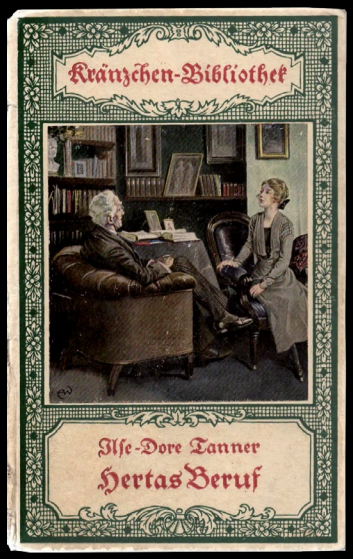
Abb. 181 Hans Otto Wendt: Filmplakat Grosstadtmelodie, 1943. © Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn

Abb. 182 Edmund Edel: Illustration der Fotografin Lola, um 1906. In: Edmund Edel: Berlin W., Berlin 1906, S. 39. Archiv der Autorin





179a + b



180a – c

181

182

zu arbeiten, zieht Heiberg Hals über Kopf los. In Berlin muss sie erkennen, dass die Konkurrenz groß und hauptsächlich männlich ist. Mit Ehrgeiz und Eigensinn setzt sie sich in dem hart umkämpften Metier durch und erreicht berufliche Anerkennung.[62] Laut Sachsse waren in dem Film alle „Sehnsuchtsmuster" enthalten, um beim jungen weiblichen Publikum den Berufswunsch Fotografin zu wecken.[63] Auch Barbara Schrödl sieht in dem Film die Ermutigung der Frauen, in Berufszweige einzutreten, die bisher Männern vorbehalten waren. In ihrer Untersuchung zur Repräsentation des Künstlerpaares im Spielfilm des Nationalsozialismus zeigt Schrödl „einen Zusammenhang [des Motivs des Künstlerpaares, N. D.] zur NS-spezifischen Modernisierung der Gesellschaft" auf.[64] Sie stellt heraus, dass die in den Filmen gezeigte „Umstrukturierung der Rollendefinition in der ‚Volksgemeinschaft' weder das System der Geschlechtertrennung noch die Unterordnung des Weiblichen unter das Männliche in Frage stell[t]"[65]. Es sind männliche Förderer, die Renate Heiberg unterstützen, und am Ende des Filmes steht Heibergs Heirat mit ihrem Entdecker Bergmann.

Beständig wiederkehrende Charakteristika der literarischen wie filmischen Darstellung von Fotografinnen der 1860er- bis 1940er-Jahre sind der Fleiß und Ehrgeiz der meist jungen Frauen, die sich zunächst gegen gesellschaftliche Konventionen behaupten müssen, um überhaupt einen Beruf zu ergreifen. Sodann müssen sie sich gegen die männliche Konkurrenz und Vorurteile durchsetzen, was ihnen mit Beharrlichkeit und hochwertiger Arbeit gelingt. Die Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht stellt die Fotografinnen vor geschlechtsspezifische Herausforderungen. Ihre fotografische Arbeit bedarf einer besonderen Legitimierung, etwa die ökonomische Notwendigkeit, wie im Fall der Fotografenwitwe, oder die besondere künstlerische Begabung, wie im Fall der Kunstfotografin Lola. Auch die jungen und ehrgeizigen Frauen aus gutem Hause, wie Herta Dorner und Trude Blachstein, müssen sich für ihren Berufswunsch rechtfertigen. Am Ende finden sie, die sich von der Konvention des männlichen Versorgers befreiten und Erfüllung in ihrem Beruf suchten, ihr Glück in den Armen eines Mannes. In der Fiktion wie in der Realität bedeutete die Heirat oft das Aus der beruflichen Tätigkeit. Die Kamera diente fortan nicht mehr dem gewerblichen Zwecke, sondern der Familiendokumentation. Im Fall von Herta Dorner wirbt ihr künftiger Ehemann, der Künstler Eckard Schmieden, sie geradezu ihrer Chefin ab: „Wollen Sie die Ihnen lieb gewordene

62 Rolf Sachsse zeigt die Parallelen zwischen der Protagonistin Renate Heiberg und der realen Fotografin Lala Aufsberg auf. Auch ihr Entdecker, Dr. Rolf Bergmann, gespielt von Werner Hinz, ist inspiriert durch ein lebendes Vorbild, den bekannten Bildjournalisten Dr. Wolf Strache (1910–2001). Der Agenturchef Will Dohm ist nach Sachsse dem Chefredakteur der Berliner Illustrieren Zeitung Harald Lechenperg „wie aus dem Gesicht geschnitten". In dem Film werden historische Momente und Züge realer Personen mit Fiktion vermischt. Vgl. Sachsse 2001, S. 13–14.

63 Ebd., S. 13.

64 Barbara Schrödl: Pygmalions Geschöpf und Gefährtin. Die Repräsentation von Künstlerpaaren im Spielfilm des NS. In: Kathrin Hoffmann-Curtius / Silke Wenk (Hg.): Mythen von Autorenschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. [Beiträge der 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung, Tübingen 1996] Marburg 1997, S. 245–258, hier S. 253.

65 Ebd., S. 253.

Arbeit bei Frau Magnussen aufgeben, um mit mir zu arbeiten und zu streben?“[66] Ilse-Dore Tanner lässt den Roman mit der Feststellung enden, dass Herta Dorner-Schmieden, Ehefrau des bekannten Malers Schmieden und Mutter dreier Kinder „beweist, daß man eine berufstätige Frau und doch eine gute Hausfrau und Mutter sein und einen behaglichen Haushalt haben kann“[67]. Die Berufstätigkeit der Frau ist gesellschaftlich akzeptiert, wenn sie ihre Rollen als fürsorgliche Mutter und Gattin sowie als gute Hausfrau nicht vernachlässigt.

Die fotografierende Frau als Werbemotiv: Muse, (Bild-)Jägerin und Kodak Girl

Die Muse

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden die dünnen und biegsamen Fotoabzüge auf fotografische Kartons kaschiert,[68] die Stabilität und Schutz gaben. Diese Untersatzkartons waren modischen Strömungen unterworfen und variierten in Farbigkeit, Stärke, Form und Ausgestaltung. Anhand dieser Koordinaten lässt sich eine zeitliche Einordnung der Kartons vornehmen.[69] In den 1860er Jahren wurde die Rückseite des Fotokartons als idealer Werbeträger entdeckt. Zunehmend setzten sich bedruckte Kartons durch, die neben Namen und Anschrift des Ateliers auch Hinweise zu Spezialisierungen und Auszeichnungen gaben und deren Gestaltung „Rückschlüsse auf die ästhetischen und sozialen Gestaltungsansprüche der Werbenden“ zuließ.[70] Welches Ausmaß die Gestaltungswut mit der Zeit annahm, verdeutlicht Ludwig Hoerners Urteil, dass der Konkurrenzkampf der fotografischen Ateliers „weniger auf der Vorderseite der Bilder – mit besseren photographischen Leistungen – ausgetragen [wurde], sondern mehr und mehr auf den Rückseiten – mit werbenden Aufdrucken und ornamentalen Verzierungen“[71]. Der Trend, die Rückseite der Fotografie zum Ort werbewirksamer Hinweise zu machen, hielt sich etwa bis zum Ersten Weltkrieg.

Der Fotohistoriker Timm Starl arbeitete gängige Gestaltungstypen und Bildmotive der Untersatzkartons heraus; darunter auch die Kategorie „Der Fotograf als Künstler“.[72] Die öffentliche Debatte um den Kunstwert der Fotografie spiegelte sich auch auf den Fotokartons wider. Starl zeigt auf, dass Farbpalette und Pinsel, also das „Werkzeug des

66 Tanner o. J., S. 276.
67 Ebd., S. 280.
68 Zum fotografischen Karton und seiner Gestaltung vgl. Timm Starl: „Die Rückseite“. Fotokarten als Werbemittel der Atelierfotografen im 19. Jahrhundert. In: Fotogeschichte, Jg. 1, Heft 2, 1981, S. 13–32. Sowie: Hoerner 1989, S. 72–74; Maas 1975, S. 90–94; Starl 2009, S. 27–28.
69 Eine Auflistung der häufigsten Untersatzkarton-Varianten und ihr Aufkommen findet sich bei Starl 2009, S. 27, Tabelle 5.
70 Hoerner 1989, S. 60.
71 Ebd., S. 72–73.
72 Vgl. Starl 1981, S. 13–32, hier S. 14–16.

Malers und Symbol für den künstlerisch arbeitenden Menschen", gängige Motive der Fotorückseiten waren.[73] Auch die in klassisches Gewand gehüllte Muse war ein beliebtes Motiv der Rückseite. Gerüstet mit Malerrequisiten und fotografischem Gerät unterstrich die weibliche Symbolfigur den künstlerischen Anspruch des Fotografen.

Den Fotokarton des Berliner Ateliers J. Fuchs zieren zwei Frauenfiguren, die als Musen zu deuten sind (Abb. 189). Im Profil abgebildet, hält eine der beiden Frauen eine Faltkamera in der Hand. Mit ihrer leicht erhobenen rechten Hand signalisiert sie, einen sich außerhalb des Bildraums abspielenden Vorgang einen Moment anzuhalten. Die zweite Frauenfigur präsentiert die typischen Künstlerwerkzeuge: Palette und Pinsel. Ihr Kopf ist leicht geneigt und sie scheint in Gedanken versunken. Beide tragen antikisierend anmutende Gewänder. Dekorative Blattranken begrenzen den Übergang zwischen dem Bildmotiv im oberen und den schriftlichen Hinweisen im unteren Bereich des Kartons.

Die Frauenfigur auf dem Fotokarton des britischen Fotografen Thomas Heap (Abb. 191) lehnt nach erledigter Arbeit leger an der Kastenkamera. Sie hält das bereits entwickelte Bild in der Hand. Ihr liebevoller Blick auf das ovale Porträt verrät ihre Sehnsucht nach dem Porträtierten. Ihr historisches Gewand und ihr mit einem Lorbeerkranz geschmücktes Haar entrücken das Bild aus der zeitgenössischen Realität und verlagern die Szene in eine Sphäre jenseits der Lebenswirklichkeit. Auch die Rückseite des Fotokartons des Berliner Malers und Fotografen Karl Wahl ziert eine musenhafte Frauengestalt mit langem wehendem Haar und luftigem Gewand (Abb. 192). Das Objektiv ist auf die entfernt liegende Skyline gerichtet, die sich vor einem gewaltigen aufsteigenden Sonnenball abzeichnet. In der Darstellung von Sonnenaufgängen und

73 Ebd., S. 15.

Abb. 183 Entwurf von Kühle&Miksche, Wien, Untersatzkarton, Rückseite, um 1880, Carte de Cabinet, Vorderseite Herrenporträt, Fotoabzug auf Karton, ca. 16,5 × 10,5 cm. Archiv der Autorin

Abb. 184 Signet der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG), Entwurf Ludwig Sütterlin, 1894. https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:AEG._Markenzeichen_1894.jpg [10. 2. 2021]

Abb. 185 Allgemeine Deutsche Photographische Ausstellung Heidelberg 1912, Werbemarke, ca. 6,5 × 4,8 cm. Archiv der Autorin

Abb. 186 Esposizione Fotografica, Firenze, Aprile–Maggio 1899, Werbemarke, ca. 6 × 4,1 cm. Archiv der Autorin

Abb. 187 Atelier Photographie Hermann Hampel Junior, Schönline, Untersatzkarton, Rückseite, um 1880, Carte de Visite, Vorderseite Jungenporträt, Abzug auf Fotokarton, ca. 10,6 × 6,3 cm. Archiv der Autorin

Abb. 188 Fotografische Anstalt Ad. Kutschera, St. Pölten, Untersatzkarton, Rückseite, um 1880, Carte de Visite, Vorderseite Jungenporträt, Abzug auf Fotokarton, ca. 10,6 × 6,3 cm. Archiv der Autorin

Abb. 189 Photographie J. Fuchs, Berlin, Untersatzkarton, Rückseite, um 1900, Carte de Visite, Vorderseite Damenporträt, Abzug auf Karton, ca. 10,4 × 6,5 cm. Archiv der Autorin

Abb. 190 Emil Chesnay, Dijon Ateliers „Photographie Électrique", Untersatzkarton, Rückseite, um 1895, Carte de Visite Vorderseite Damenporträt, Abzug auf Karton, ca. 6,5 × 10,4 cm. Archiv der Autorin

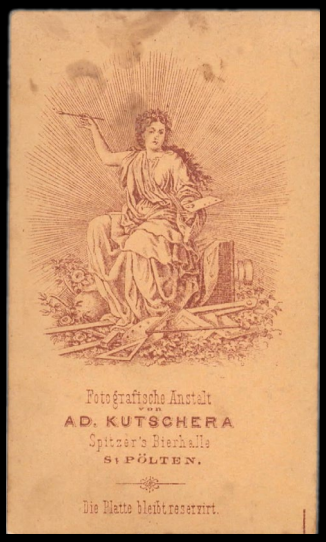
Abb. 191 Thomas Heap Sowerby, Untersatzkarton, Rückseite, um 1890, Carte de Visite, Vorderseite Frauenporträt, Abzug auf Karton, ca. 10,2 × 6,2 cm. Archiv der Autorin

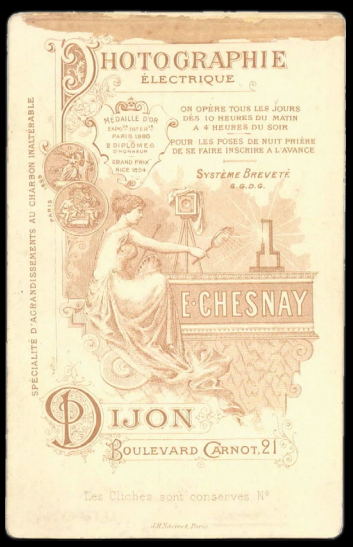
Abb. 192 Photographische Anstalt Karl Wahl, Berlin, Untersatzkarton, Rückseite, um 1900, Carte de Visite, Vorderseite Kinderaufnahme, Abzug auf Karton, ca. 10,1 × 6,3 cm. Archiv der Autorin

„Incredible indeed seems the all-pervading power
of this light-bearing goddess.“*

183 / 185 / 186

184





187 / 188 / 189 / 190
191 / 192

* Peter Henry Emerson:
Naturalistic Photography
for Students of Art. London
1889, S. 7.

Lichtstrahlen, die ebenfalls auf zahlreichen Fotokartons abgebildet sind, ist die Bedeutung des Lichts für die Fotografie versinnbildlicht.[74] Der englische Fotograf Peter Henry Emerson (1856–1936) würdigte die Fotografie anlässlich ihres fünfzigsten Jubiläums im Jahr 1889 als eine „von Licht getragene Göttin“[75]. Deutlich wird diese Allegorie auch auf dem Fotokarton des Fotografen Adalbert Kutschera aus St. Pölten (Abb. 188), der eine weibliche Gestalt, umgeben von Lichtstrahlen, auf einer Kamera thronend zeigt. Die mit Lorbeerkranz gekrönte ‚Lichtgestalt‘ hält Pinsel und Palette in ihren Händen. Zu ihren Füßen liegen weitere Mal- und Zeichenutensilien. Die Frauenfigur erscheint als Herrscherin des Lichts und waltet zugleich über die Künste.

Allegorien in weiblicher Gestalt waren im 19. Jahrhundert weitverbreitet.[76] Anhand der Elektrizitätswerbung veranschaulichte die Historikerin Maria Osietzki die seit den 1880er Jahren gängige Versinnbildlichung der neuen Technik in Gestalt einer Göttin oder Herrscherin.[77] Bis etwa zum Ersten Weltkrieg war die Verwendung von Weiblichkeitsallegorien, die eine Glorifizierung der Technik intendierte, verbreitet. Zwei von Osietzki aufgeführte Beispiele sind das Plakat zur Internationalen Elektrotechnischen Ausstellung in Frankfurt 1891 sowie das in den 1890er Jahren bekannte Signet der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG). Das von Ludwig Sütterlin gestaltete AEG-Warenzeichen zierte ab spätestens 1894 Kataloge, Prospekte und Briefbögen des Unternehmens (Abb. 184). Die sogenannte Göttin des Lichts orientierte sich an einem bereits 1888 von Louis Schmidt gestalteten Plakat für die AEG.[78] Die triumphierende Lichtbringerin versinnbildlichte den Siegeszug der Elektrizität. Im Kontext der

74 Vgl. ebd., S. 16–17.

75 Peter Henry Emerson: Naturalistic Photography for Students of Art. London 1889, S. 7. Zitiert nach Wolfgang Kemp: Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky. München 2011, S. 7.

76 Zur weiblichen Gestalt im Kontext der Allegorie vgl. Silke Wenk: Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne. Köln, Wien, 1995; Martina Warner: In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen. Reinbek 1989; Barbara Martin: Zwischen Verklärung und Verführung. Die Frau in der französischen Plakatkunst des späten 19. Jahrhunderts. Dissertation Karlsruhe 2014. Bielefeld 2016, insbesondere S. 209–234.

77 Vgl. Maria Osietzki: Weiblichkeitsallegorien der Elektrizität als „Wunschmaschine“. In: Technikgeschichte, Bd. 63, Nr. 1, 1996, S. 47–70.

78 Vgl. Osietzki 1996, S. 49.

Abb. 193 W. Paulsen Hamburg, Untersatzkarton, Rückseite, um 1890, Carte de Cabinet, Vorderseite Aufnahme eines Paares, Fotoabzug auf Karton, ca. 16,4 × 10,5 cm. Archiv der Autorin

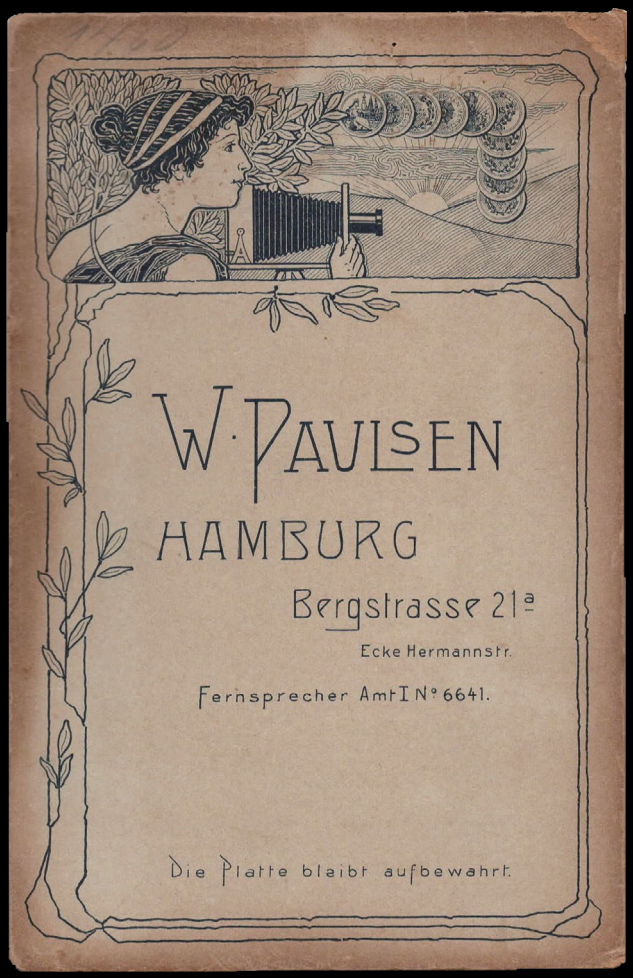
Abb. 194 Atelier für Photographie Aug. Langerhans, Stade, um 1890, Carte de Visite, Vorderseite Frauenporträt, Abzug auf Fotokarton, 6,3 × 10,3 cm. Archiv der Autorin

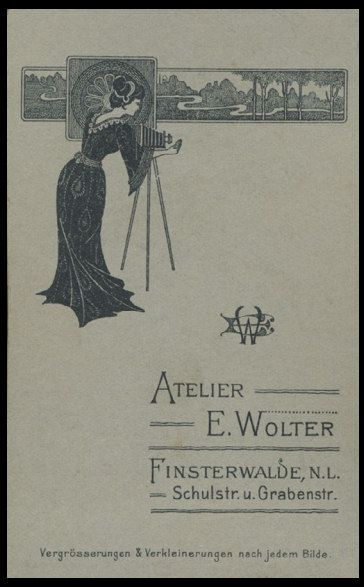
Abb. 195 Photographisches Atelier Max Rother, Rosswein und Nossen, Untersatzkarton, Rückseite, um 1906, Vorderseite Gruppenporträt von vier Kindern, Abzug auf Fotokarton, 6,5 × 10,5 cm. Archiv der Autorin

Abb. 196 Souvenirkarton, Untersatzkarton, Rückseite, um 1900, Carte de Visite, Vorderseite Damenporträt, Abzug auf Karton, ca. 10,8 × 6,5 cm. Archiv der Autorin

Abb. 197 Photographisches Atelier Josef Englmaier, Peuerbach, Ober-Österreich, Untersatzkarton, Rückseite, um 1900, Carte de Visite, Vorderseite Männerporträt, Fotoabzug auf Karton, 6,6 × 10,4 cm. Archiv der Autorin

Abb. 198 Atelier E. Wolter, Finsterwalde, Untersatzkarton, Rückseite, um 1900, Carte de Visite, Vorderseite Männerporträt, Abzug auf Karton, ca. 10,5 × 6,4 cm. Archiv der Autorin





193 / 194 / 195
196 / 197 / 198

Fotokartons stand sie für die künstlerische Qualität der Lichtbildnerei. Auf dem Fotokarton des Ateliers „Photographie Électrique" des Fotografen Emile Chesnay aus Dijon vereinen sich die Lichtgöttinnen der Elektrizität und der Lichtbildkunst (Abb. 190). Mit einem Spiegel reflektiert die anmutige Frauenfigur die elektrisch erzeugten Lichtstrahlen. Der Mitte der 1890er Jahre verwendete Untersatzkarton bewirbt den Einzug der neuen Technik in das fotografische Atelier, in dem zu jeder Tages- und Nachtzeit fotografiert werden konnte.

Weiblichkeitsallegorien waren ein beliebtes Motiv der Reklamekunst. Die Verführungskraft der Allegorie in weiblicher Gestalt liegt in ihrer Entrückung aus der Lebenswirklichkeit respektive ihrer Verortung in einer Idealwelt. Damit einhergeht die Erhöhung des Beworbenen, aber auch die akzeptierte Freizügigkeit der Frauenfigur.[79] Die Frau wird als zentrales Werbemotiv entdeckt, sie präsentiert und repräsentiert zugleich. Die Figur rückt in den Vordergrund und das eigentlich Beworbene – in diesem Fall das Fotografieren – wird zum bloßen Attribut.

Auch die Werbemarke zur „Esposizione Fotografica" in Florenz 1899 zeigt eine weibliche Allegorie des Lichts schwebend oberhalb der Kathedrale Santa Maria del Fiore der toskanischen Stadt am Arno (Abb. 186). Mit Kamera und Stativ gewappnet, reckt sie kraftvoll einen Stab in ihrer rechten Hand empor. Von den 1860er Jahren bis zum Ersten Weltkrieg sind Weiblichkeitsallegorien im Kontext der Fotografie konstant zu finden, jedoch durchliefen sie Aktualisierungsprozesse und modische Anpassungen.[80] Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfuhr die Allegorisierung allgemein einen Niedergang und auch die Weiblichkeitsallegorien in der Werbung wichen neuen Frauenbildern.[81] Eine Erklärung dafür könnte in dem Auseinanderklaffen aus Historie schöpfender Bildformeln und Fortschrittsgedanken der Technik liegen.[82]

Am Beispiel der Elektrizitätswerbung zeigt Osietzki, wie die veränderte Bedeutung der Elektrizität und das veränderte Bild von Weiblichkeit um die Jahrhundertwende neue Werbestrategien erforderten und die Weiblichkeitsallegorie allmählich durch das Bild der ‚Neuen Frau' abgelöst wurde.[83] Auch die Rückseiten der Fotokartons zierten um 1900 modernere Frauenfiguren und modisches Dekor. Der Souvenirkarton beispielsweise zeigt das Halbporträt einer jungen Frau mit Kamera eingefasst in aufwendiger Jungendstilornamentik (Abb. 196). Ihr antikisierendes Gewand gibt Schulter und Rücken preis. Die Frauenfigur auf der Kartonrückseite des fotografischen Ateliers August Langerhans trägt ein historisierendes Fantasiegewand zu moderner Hochsteckfrisur (Abb. 194). Der direkte Vergleich zur Kartonrückseite des Ateliers Max Rother lässt die Modifizierungen des Motivs deutlich hervortreten: Die Frauenfigur wirkt gereift, das

79 Vgl. Martin 2016, S. 208–220.
80 Starl 1981, S. 16.
81 Silke Wenk: Moderne Transformationen der weiblichen Allegorie – Henry Moores Skulptur der Liegenden. In: Silke Schade / Monika Wagner / Sigrid Weigel (Hg.): Allegorien und Geschlechterdifferenz. Köln, Weimar, Wien 1994, S. 221–231, hier S. 222.
82 Vgl. Martin 2016, S. 220–223.
83 Osietzki 1996, S. 61–66.

Gesicht erscheint weniger lieblich, der Körper wirkt femininer, der Faltenwurf des Gewands dynamischer und sie trägt auffallenden Art-Nouveau-Haarschmuck (Abb. 195). Das Atelier Emil Wolter verzichtet auf die beliebten Antikenreferenzen und präsentiert eine modisch gekleidete Fotografin in Aktion (Abb. 198). Die Gestaltung des Kartons ist pointierter, sie weist ebenfalls charakteristische Gestaltungsmerkmale des Jugendstils auf.

Die moderne Frauenfigur blieb weithin Sinnbild für die künstlerische Fotografie. Mitnichten stand sie für die schöpferische oder erwerbstätige Frau. Keine der vorgestellten Rückseiten warb für ein von einer Fotografin geführtes Atelier. Die ansprechenden Frauenfiguren fungieren weitgehend als allegorische Personifikationen für kunstvolle Lichtbildnerei aus Männerhand.[84]

Die (Bild-)Jägerin

„Diana, die keusche, lange, feine, schlanke Göttin der Jagd, mit den hellen Augen, den langen Beinen, der kindlichen Brust. Diana ist heute zum weiblichen Ideal erhoben worden."[85] Mit diesen Worten pries „Die Elegante Welt" aus dem Jahr 1924 die antike Jagdgöttin Diana als zeitgemäßes Ideal von Weiblichkeit. In den 1920er Jahren zog ein neues Frauenbild in die illustrierten Zeitschriften ein, deren sportliche und moderne Erscheinung mit Artemis, Dianas Pendant in der griechischen Mythologie, oder mit einer Amazone in Verbindung gebracht wurde.[86] Befreit von antiken Versatzstücken, eroberte das Bild der Frau als sportliche Reiterin, elegante Jägerin oder technisch versierte Autofahrerin (Abb. 199–209) die Medien. Das Titelblatt der Zeitschrift „Die deutsche Elite" aus dem Jahr 1927 beispielsweise ziert eine graziöse Jägerin, die in der Morgenröte an einem Baum ruht und zärtlich ein Kitz begrüßt (Abb. 199) – ein besinnliches, realitätsfernes Idyll, das die Einheit von Frau und Natur beschwört. Nach Burcu Dogramaci entwarf der Modezeichner Kenan in dem von ihm ausgeführten Titelblatt „eine Diana der Weimarer Zeit"[87]. Die Werbemarke der Münchener Fotohandlung Hildebrand & Co zeigt ein ähnliches Motiv: Eine elegante Frauenfigur in Reitmontur mit Kappe und Longierpeitsche liebkost die sie umringenden Jagdhunde (Abb. 201). Bewaffnet ist diese moderne Diana nicht mit einem Gewehr, sondern mit einer Kamera. Wie bereits das Zitat Villém Flussers am Beginn dieses Kapitels belegt, ist die Synchronisierung von Kamera und Gewehr, von der Praktik des Fotografierens und der Praktik der Jagd, naheliegend. Flussers Beschreibung der „pirschende[n] Geste"[88] des Fotografierenden findet ihre Entsprechung in Artikeln zur Fotografie aus den 1920er- und 1930er-Jahren, wie etwa in Paul Wolffs „Meine Erfahrungen mit der

84 Zur Frau als Verkörperung männlichen Kunstschaffens vgl. Martin 2016, S. 235–238.

85 Elegante Welt, Heft 14, 1924, S. 23.

86 Zur Herausbildung des Images der modernen Amazone vgl. Dorothee Wiethoff: Die moderne »Amazone«. Die »Neue Frau« als Abenteurerin in der populären Berichterstattung. In: Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik. Ausst.Kat. Folkwang Museum Essen, Fundació „la Caixa" Barcelona, The Jewish Museum New York, hg. von Ute Eskildsen. Düsseldorf 1994, S. 254–261.

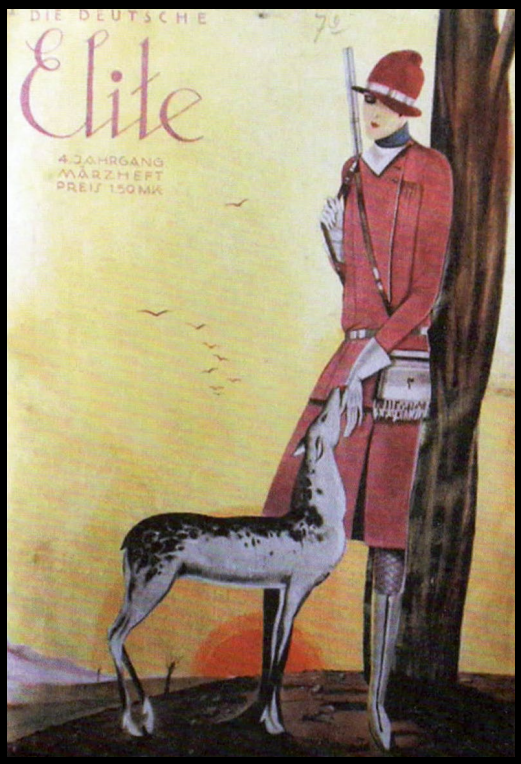
87 Dogramaci 2014, S. 53.

88 Flusser 2011, S. 31.

Leica“ von 1934, in dem der Fotograf vom „Pirschen mit unserer kleinen Kamera“[89] spricht. Ein Jahr zuvor konstatierte Rudolf Pestalozzi in seinem Venedigband, dass man mit der Leica nicht einfach fotografiert, sondern mit ihr jagt.[90] Mit den handlichen Kleinbildkameras verstärkte sich die Assoziation von Kamera und Schusswaffe, was durch werbende Slogans wie Kodaks „Hunting a snapshot“ noch gesteigert wurde. Die Kunsthistorikerin Burcu Dogramaci zeigt auf, dass sich Wolff wie auch Pestalozzi in den Beschreibungen ihrer fotografischen Praxis der Jägersprache bedienen und die Kleinbildkamera offenbar ihren Jagdinstinkt entfachte.[91] Entsprechend zur „Konnotation des Fotografen als Jäger“ weist Dogramaci auf das „korrespondierende[n] Bild des Jägers als Fotografen“[92] hin, wie es in dem fotografierenden Großwildjäger Carl Georg Schilling manifest wurde. In seinem Buch „Mit Blitzlicht und Büchse“ schwärmte er 1905 von seinem Doppeltreffer; zunächst mit der Kamera und anschließend mit dem Gewehr. Dass die Jagd kein reines Männervergnügen war, belegen zwei Beispiele: Die Postkarte „Le Rendezvous“ zeigt berittene Jäger und Jagdhunde beim Auftakt zur Rallye Vielsalm in der belgischen Provinz Luxemburg (Abb. 202). Am rechten Bildrand befindet sich eine Frau mit Jagdhut. Bewaffnet mit einer Kamera hält sie die Szene in einem ‚Schuss‘ fest. Auch die bereits erwähnte Herzogin von Uzès wohnte mit ihrer Kamera Jagden bei. Im Oktober 1897 gelang ihr bei einer Parforcejagd ein einmaliger Schuss: Ein bereits zwei Stunden von der Meute verfolgter Hirsch flüchtete auf das Dach einer Hütte. Die Herzogin sprang von ihrem Pferd, ergriff die Kamera und fing diese besondere Szene ein, wie in der Deutschen Photographen-Zeitung zu lesen war.[93]

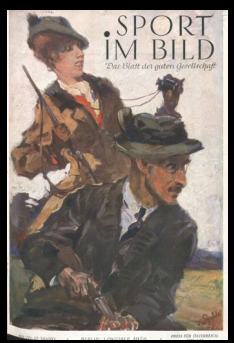
89 Paul Wolff: Meine Erfahrungen mit der Leica. Ein historischer Querschnitt auf fast 10 Jahren Leica-Photographie. Frankfurt/Main 1934, S. 35.
90 Rudolf Pestalozzi: Venedig mit der Leica. München 1933.
91 Vgl. Dogramaci 2014, S. 53.
92 Dogramaci 2014, S. 53.
93 Deutsche Photographen-Zeitung 1898, S. 25. Vgl. Kapitel III.2 „Die Amateurinnen“.

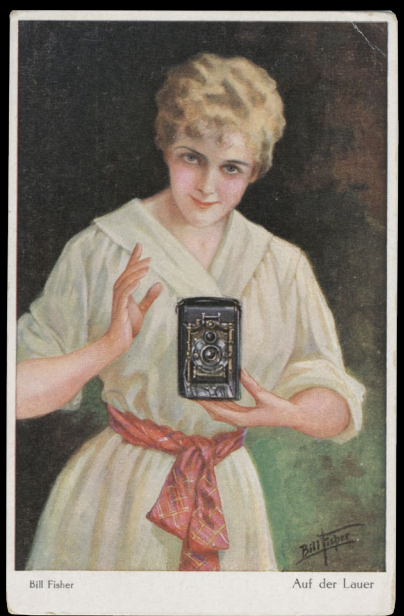
Abb. 199 Die deutsche Elite, Jg. 4, Heft 3, 1917 (Titelblatt, Entwurf Kenan). In: Dogramaci 2014, S. 52
Abb. 200 Original-Reklame Agfa Photo-Artikel, 1914, loses Blatt aus einer deutschen Zeitschrift, ca. 10 × 10,5 cm. Archiv der Autorin
Abb. 201 Werbemarke Hildebrand&Co. München, um 1920, ca. 3,3 × 5,5 cm. Archiv der Autorin
Abb. 202 Ansichtskarte „Le Rendez-vous“, Ralley-Vielsalm, um 1900, unbeschrieben und ungelaufen, 13,8 × 8,6 cm. Archiv der Autorin
Abb. 203 Ansichtskarte, um 1900, ungelaufen und unbeschrieben, 13,7 × 8,8 cm. Archiv der Autorin
Abb. 204 Sport im Bild, Jg. 32, Heft 20, 1926 (Titelblatt). ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften, Österreichische Nationalbibliothek, anno.onb.ac.at © Österreichische Nationalbibliothek
Abb. 205 Sport im Bild, Jg. 28, Heft 41, 1922 (Titelblatt). ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften, Österreichische Nationalbibliothek, anno.onb.ac.at © Österreichische Nationalbibliothek
Abb. 206 die neue linie, Heft 2, 1931 (Titelblatt). Archiv der Autorin
Abb. 207 Ansichtskarte „Bill Fisher: „Auf der Lauer“, um 1920, Lithografie, ungelaufen, ca. 14,1 × 8,8 cm. Archiv der Autorin
Abb. 208 Sport im Bild, Jg. 28, Heft 29/30, 1922 (Titelblatt). ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften, Österreichische Nationalbibliothek, anno.onb.ac.at © Österreichische Nationalbibliothek
Abb. 209 Sport im Bild, Jg. 32, Heft 17, 1926 (Titelblatt). ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften, Österreichische Nationalbibliothek, anno.onb.ac.at © Österreichische Nationalbibliothek



199 / 200 / 201

202 / 203





204 / 205 / 206 / 207
208 / 209

Flusser stellt heraus, dass „der Fotograf sein Wild nicht im offenen Grasland [verfolgt], sondern im Dickicht der Kulturobjekte".[94] Die moderne Diana hat ebenfalls Waffe und Ziel gewechselt. Gerüstet mit der Kamera zieht sie durch die Medien der 1920er- und 1930er-Jahre: Als Reisende im Automobil, wie sie zwei Titelblätter der „Sport im Bild" zeigen, 1922 in den Bergen in männlicher Begleitung (Abb. 208) oder 1926 mit einer sogenannten Selbstfahrerin auf Tour (Abb. 209);[95] aber auch im urbanen Raum auf der Jagd nach stimmungsvollen Bildern, wie auf dem von Georg Teltscher gestalteten Titelblatt für die Februarausgabe der Zeitschrift „Die neue Linie" (Abb. 206).

> „[D]ie Art und Weise zu photographieren ist nicht mehr so umständlich, so schwerfällig und so sehr die Aufmerksamkeit aller Unbeteiligten erregend wie früher. Der enorme Fortschritt und die außerordentliche Vervollkommnung der Behelfe zur Photographie, d. h. das Aufnahmematerial und die Apparate, ermöglichen es, sich diesem Vergnügen in ganz unauffälliger Weise hinzugeben. Die modernen Kleinapparate und die hochempfindlichen Filme und Platten ermöglichen es bei enorm lichtstarken Objektiven ohne Stativ zu arbeiten. Dies allein ist die Ursache, daß sich jetzt auch schon die Frau mit wahrem Feuereifer diesem edlen Sport hingibt und damit die besten Erfolge erzielt."[96]

In ihrem Artikel zeichnet Cécile Machlup ein weiteres Bild der fotografierenden Frau: unauffällig, einfach und modern – ganz so, wie sie die Titelblätter ziert. Die mobilen Kleinbildkameras, die sich um 1900 rasant verbreiteten, waren leicht und schnell zu bedienen und technische Neuerungen machten das Stativ obsolet. Im Gegensatz zum Bild der mit professionellem Equipment auftretenden Fotografin, deren Anblick als störend empfunden wurde, erschien die Frau mit kleiner Handkamera als unauffällig und wurde daher akzeptiert. Allein die weiterentwickelte Technik und die daraus hervorgegangene veränderte Interaktion mit dem Apparat änderten auch die gesellschaftliche Wahrnehmung des Fotografinnenkörpers und führten dazu, dass die Frau „ebenso begeistert wie der Mann" in der Öffentlichkeit fotografierte.[97]

Knapp zwei Jahre nach der Veröffentlichung des Artikels „Die photographierende Frau" in der Photo-Börse von 1932 verfasste Cécile Machlup einen weiteren Beitrag zu diesem Thema. Den alten Titel um den Zusatz „Die mondäne Frau mit der Kamera" ergänzend, zeichnet Machlup diesmal das Bild einer eleganten Frauenfigur, die mit ihrer handlichen Kleinbildkamera Schnappschüsse auf der Pferderennbahn einfängt. Die durch den Fotografinnenkörper hervorgerufene Irritation ist Anerkennung gewichen. Gab die große Kastenkamera die Fotografierende angeblich der Lächerlichkeit preis, lässt die Kleinbildkamera sie nun mondän erscheinen. Nach Machlup sind die fotografische

94 Flusser 2011, S. 31.
95 Zur Selbstfahrerin in der Weimarer Republik siehe Anke Hertling: Eroberung der Männerdomäne Automobil. Die Selbstfahrerinnen Ruth Landshoff-Yorck, Erika Mann und Annemarie Schwarzenbach. Dissertation Kassel 2011. Bielefeld 2013.
96 Machlup 1932, S. 77.
97 Ebd.

Praxis und die Kamera selbst Mode geworden: „Eine kleine 4×4 Rollfilmkamera im gelben Juchtenfutteral, das schick über die Schulter gehängt wird, verleiht dem Reisekostüm unbedingt einen feschen Anstrich."[98]

Die Wienerin beschreibt die Kamera als schickes Accessoire, das dem modischen Outfit eine besondere Note verleiht. Das Bild der attraktiven jungen Frau mit Kamera beim Pferderennen, wie in der Anzeige für Agfa-Fotozubehör von 1914 (Abb. 200), oder im Urlaubsidyll, wie auf der Negativhülle von Tiranty Paris (Abb. 237), waren beliebte Werbemotive. Zahlreiche Kamerahersteller sowie Fotozubehörvertriebe bedienten sich in ihren Werbeanzeigen dieses Motivs; allen voran die Eastman Kodak Company. Bereits ab 1889 bewarb das US-amerikanische Unternehmen von George Eastman (1854–1932) seine handliche Rollfilmkamera mit einer Frauenfigur.[99] 1893 entsandte Eastman zwei in modische Sommerkleider gehüllte junge Frauen zur World's Columbian Exposition in Chicago, um dort für die praktische Kamera zu werben (Abb. 210).[100] Die jungen Frauen waren zum Leben erweckte Versionen des sogenannten Kodak Girls, das von den 1890er Jahren bis in die 1970er Jahre hinein das Außenbild des Unternehmens prägte. Die starke Verbreitung und Vielfalt des Kodak Girls lässt die Sammlung der US-amerikanischen Fotojournalistin Martha Cooper erkennen, die seit 1977 Material rund um die Werbeikone sammelt.[101]

98 Cécile Machlup: Die photographierende Frau: Die mondäne Frau mit der Kamera. In: Der Lichtbildner, Heft 5, 1934, S. 148.

99 Die ab 1892 als Kodak Girl bezeichnete Werbeikone ist seit den 1990er Jahren mehrfach Gegenstand kultur- und kunsthistorischer Untersuchungen gewesen. Vgl. Colin Harding: The Kodak Girl. In: Photographica World, Nr. 78, September 1996, S. 9–15; Andrea Lange: Das *Kodak Girl* – eine Ikone der Werbung in Urlaubsstimmung. In: Frauen Kunst Wissenschaft, 26, November 1998; S. 66–77. Nancy M. West: Kodak and the lens of nostaligia. Virginia 1999; sowie in dem eigens dem Kodak Girl gewidmeten Band: John P. Jacob (Hg.): Kodak Girl from the Martha Cooper Collection. Göttingen 2011.

100 Lange 1998, S. 66. Alison Nordström: Lovely, Smart, Modern: Women with Cameras in a changing World. In: John P. Jacob (Hg.): Kodak Girl. From the Martha Cooper Collection. Göttingen 2011, S. 64–70, hier S. 66.

101 1977 begann Martha Cooper für die New York Post zu arbeiten. Sie war damals die einzige Fotografin im rein männlichen Redaktionsteam der Zeitung. Das Kodak Girl faszinierte sie, erkannte sie sich darin doch selbst in Teilen wieder. In ihrer Sammlung konzentrierte sie sich zunächst auf Werbematerial des Kodak Girls, doch erweiterte sie das Feld zunehmend um verwandtes Material, wie Werbemotive anderer Kamerahersteller, die ebenfalls eine Frau als Werbefigur nutzten, sowie Aufnahmen von fotografierenden Frauen, aber auch Porzellanfiguren, Briefmarken, Grafiken, Postkarten von Frauen mit Kamera. Die Objekte ihrer Sammlung datieren aus den 1860er Jahren und reichen bis in die Gegenwart. Die meisten Objekte stammen aus den USA, ergänzt durch Fundstücke aus Europa, Asien und Südamerika. Seit 2000 darf sie mit Genehmigung der Eastman Kodak AG ihre Sammlung auf der Website kodakgirl.com veröffentlichen und den Namen Kodak Girl verwenden. Zur Martha Cooper Collection vgl. Jacob 2011, S. 13–16.

Das Kodak Girl

„You press the button, we do the rest" versprach die international agierende Kodak Company ihrer Kundschaft. Mit der Rollfilmkamera reduzierte sich das bisher obligatorische Fotofachwissen und technische Verständnis auf einen simplen Knopfdruck. Die kostspielige wie zeitaufwendige Vorbereitung der Glasplatten sowie die diffizile Entwicklung in der Dunkelkammer wurden obsolet. Der volle Film wurde samt Kamerabox eingeschickt und im Kodak-Labor entwickelt. Dieser Service der industriellen Filmentwicklung und Fotoproduktion war ein Novum. Die Werbekampagnen von Kodak waren gespickt mit Superlativen und Eastman präsentierte sich als Erfinder der Amateurfotografie. Ein Image, das in der Fotogeschichte bis heute, gleichwohl mehrfach widerlegt, weitverbreitet ist. In Beaumont Newhalls Geschichte der Fotografie heißt es: „Eastman schuf für jedermann die Möglichkeit zu photographieren. [...] Er schuf eine billige Kamera, die er Kodak nannte".[102] Der österreichische Fotohistoriker Timm Starl entlarvt die Kodak-Legende als ein amerikanisches Märchen.[103] So waren die Kodak-Kameras im Vergleich mit ebenso handlichen Apparaten anderer Hersteller deutlich teurer und die erfolgreiche Brownie-Box von 1900 war nicht das Werk von Eastman, sondern von Frank Brownell. Seit Unternehmensgründung arbeitete Eastman mit herausragenden Kamerafabrikanten und Chemikern zusammen, jedoch erschien lediglich sein Name in der Öffentlichkeit, was zum Legendenkult beitrug.[104] George Eastman war allerdings unbestritten ein kluger Geschäftsmann und Pionier strategischer Werbekampagnen. In „The Birth of the ‚Kodak-Moment'" untersuchen Kamal A. Munir und Nelson Phillips die von Kodak eingesetzten Marketingstrategien, um darzulegen, „how Kodak managed to transform photography from a highly specialized activity to one that became an integral part of everyday life".[105] Mittels der Diskursanalyse stellen die beiden Wirtschaftswissenschaftler der Judge Business School Cambridge vier von Kodak verfolgte Strategien heraus, die darauf ausgelegt waren, die Rollfilmkamera zu institutionalisieren.[106] Dies ist vor dem Hintergrund zu verstehen, dass – anders als in den meisten Fotogeschichten dargestellt – die Einführung der Rollfilmkamera zunächst scheiterte. Die mit dem Rollfilm erzeugten Fotografien waren von mangelhafter Qualität, sodass sie weder im Kontext der gewerblichen Fotografie noch der Liebhaberei brauchbar waren. In den folgenden drei Jahrzehnten entwickelte sich die Fotografie von einer exklusiven Fachdisziplin zu einem Massenphänomen. Das Motiv des Kodak Girls war ein wichtiger Bestandteil der von Kodak intendierten Bedeutungsumschreibung

102 Beaumont Newhall: Die Photographie in den Vereinigten Staaten. In: PHOTOKINA 1951, S. 14–16, hier S. 15. Zitiert nach Starl 1995b, S. 45.

103 Zur Kodak-Legende vgl. Starl 1995b, S. 45–50.

104 Ebd., S. 48–49.

105 Kamal Munir / Nelson Phillips: The Birth of the ‚Kodak Moment': Institutional Entrepreneurship and the Adoption of New Technologies. In: Organisation Studies, 26 (11), November 2005, S. 1665–1687, hier S. 1665.

106 Eine Tabelle der von Kodak genutzten Strategien zur Institutionalisierung der neuen Technologie findet sich bei Munir/Phillips 2005, S. 1681.

der Fotografie „from a technology that was considered of little use to photographers to a commonplace object that became an integral part of social life".[107]

Eastman bettete die neue Technologie der Rollfilmkamera in bereits bestehende soziale Praktiken ein.[108] Ein Phänomen der Moderne war das zunehmende Reiseaufkommen. Das Automobil, der Ausbau des Eisenbahnnetzes und die Gründung von Reiseunternehmen führten zu größerer Mobilität und ermöglichten es breiteren Kreisen, zu verreisen. Die vormalige Exklusivität des Reisens wich allmählich einem florierenden Tourismus. Im Gegensatz zum ‚Reisenden', dessen Ansprüche an die Reise kultureller Art waren, wurde dem ‚Touristen' jegliche Erwartung fernab des Amüsements abgesprochen – die Bezeichnung Tourist erhielt somit eine abwertende Note. Diese Abwertung entsprach der Abgrenzung einer kleinen elitären Gruppe ambitionierter Fotoamateure zum sogenannten Knipser, wie Andrea Lange darlegt.[109] Die Kamera wurde zum obligatorischen Reisebegleiter – des Reisenden wie des Touristen. Kodak griff die neue Praktik des Ferienmachens auf und zeigte in den Werbeanzeigen das Kodak Girl vor idyllischen Kulissen. Ob in den Bergen oder am Meer, das Kodak Girl im gestreiften Sommerkleid trug die handliche Kamera jederzeit bei sich und hielt die einzigartigen Momente im Bild fest. Der Slogan „A holiday without a Kodak, is a holiday wasted" verdeutlicht die Gleichsetzung von Ferien und Kodak-Fotografie. Es wird suggeriert, dass der Urlaub erst zum Urlaub wird, wenn die Eindrücke in Fotos eingefangen werden. Kodak nutzt die neuen sozialen Standards, um die innovative Entwicklung zu bewerben.

Eastmans Kodak-Girl-Kampagne war von der Figur des „Gibson Girl"[110] inspiriert, jener idealtypischen Darstellung einer selbstbewussten, eleganten jungen Dame des Bürgertums, die der US-amerikanische Illustrator Charles Dana Gibson (1867–1944) ab Mitte der 1880er Jahre in zahlreichen Cartoons porträtierte. Gibson beschrieb die nach ihm benannte Frauenfigur als ein Konzentrat dessen, was er an Frauen bewunderte. Das Gibson Girl avancierte zu einer Werbefigur par excellence und schmückte zahlreiche Produkte von Porzellan bis zur Tapete.[111] John P. Jacob beschreibt die Evolution vom Gibson Girl zum Kodak Girl folgendermaßen: „Eastman took Gibson's fashionable figure a step farther when he placed a camera in her hands, and the Kodak Girl was born."[112]

Das Kodak Girl greift die Charakteristika des beliebten Gibson Girls auf, wird aber durch eine Kamera ergänzt. Die Popularität des Kodak Girls war so groß, dass sie selbst

107 Ebd. 2005, S. 1670.

108 Munir und Phillips demonstrieren am Beispiel der Ferien, wie Kodak die soziale Praxis des Urlaubmachens für die Bewerbung ihrer Kamera nutzt. Vgl. ebd., S. 1672 f.

109 Lange 1998, S. 68.

110 Das sogenannte Gibson Girl war eine wiederkehrende Figur in Charles Dana Gibsons Cartoons, die um 1900 in Amerika sehr erfolgreich waren und u. a. im Magazin LIFE veröffentlicht wurden. Vgl. hierzu John P. Jacob: Kodak Girl. The Martha Cooper Collection. In: Ders. (Hg.): Kodak Girl. From the Martha Cooper Collection. Göttingen 2011, S. 9–16, hier S. 10; Edward Marshall: The Gibson Girl Analyzed by her Originator. Artist Whose Delineation of the Young American Woman Made Famous Tells How the Type Came Into Existence and What Her Mission is. In: Sunday Magazine, 20. November 1910.

111 Lange 1998, S. 71.

112 Jacob 2011, S. 10.

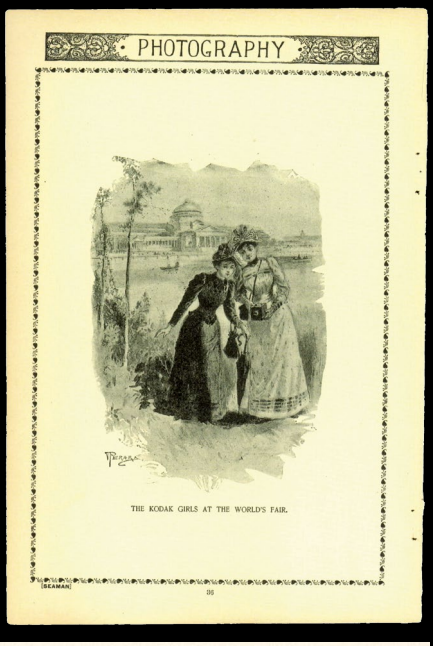
zu einem Werbeprodukt und die Kamera in ihrer Hand zum Must-have der modischen und unabhängigen Frau wurde. Ihre Erscheinung wurde regelmäßig modifiziert und der aktuellen Mode angepasst. Mit seiner augenscheinlichen Unabhängigkeit, Freude und Attraktivität war das Kodak Girl vielen jungen Frauen ein Vorbild. Auf dem Titelblatt der britischen Daily Mail vom 22. April 1910 beschrieben die Erfinder der Werbeikone ihre Schöpfung wie folgt:

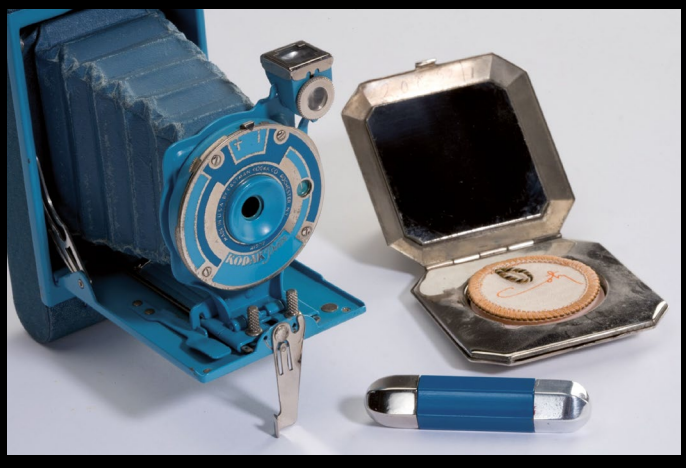
> „Diese elfenhafte Figur – kreiert von einem namhaften Künstler – ist ein Versuch, den Geist der Kodakerei zu symbolisieren. Es ist eine Fantasiefigur, kein Porträt: eine künstlerische Schöpfung, gezeichnet mit einem Tick Pariser Hingabe. Belebt und durchdrungen von dem Funkeln des Sonnenscheins und der Frische von Bergluft typisiert diese Figur das Kodak Girl – aufmerksam und aktiv, engagiert, fröhlich und munter."[113]

Das Motiv der jungen Frau im gestreiften Sommerkleid, die mit Kamera vor unterschiedlichen Urlaubskulissen dargestellt wird, ist nach Andrea Lange durch eine Fotoserie des Fotografen Cavendish Morton aus dem Jahr 1910 inspiriert, für die Mortons Frau Mary Phyllis Joan Logan Modell stand.[114] Der Werbezeichner John Hassell übersetzte das Motiv noch im selben Jahr in die gezeichnete Figur des Kodak Girls und überführte es damit in einen Typus, der breite Identifikationsmöglichkeiten bot. Der Fokus der Werbeanzeigen lag auf dem positiven Lebensgefühl, jener Leichtigkeit und Unabhängigkeit der jungen Frau und nicht auf den technischen Raffinessen der Kamera. Der Apparat schmiegt sich unauffällig an den Körper und wird wie ein modisches Accessoire präsentiert. Die Aussage dieser Bilder lautet somit: Die moderne Frau trägt eine Kamera. Mit dem Kreieren des Kodak Girls als Identifikationsfigur gelang es Eastman, die Frau als Konsumentin anzusprechen. Hersteller wie Agfa, Ica und Zeiss adaptierten die weibliche Werbefigur, deren Einführung primär hervorheben sollte, wie einfach die Kamera zu bedienen ist – Fotografieren mit Kodak ist so simpel, dass selbst eine Frau dies meistert, so die suggerierte Botschaft. Noch deutlicher wird dies in der

113 Daily Mail, 22. April 1910, Titelblatt, zitiert und übersetzt nach Lange 1998, S. 70.
114 Lange 1998, S. 69–70.

Abb. 210 V. Perara: The Kodak Girls at the Word's Fair, 1893, Werbeanzeige aus „Scribner's Magazine", 1893, 24,1 × 16,5 cm. In: Jacob 2011, S. 73 © Martha Cooper Collection
Abb. 211 Kodak Vanity, Werbeanzeige aus „Lady's Home Journal", Dezember 1928, loses Blatt. Archiv der Autorin
Abb. 212 Kodak Coquette Package, Werbeanzeige aus „Hearst's International-Cosmopolitan", December 1930, loses Blatt. Archiv der Autorin
Abb. 213 Kodak Ensemble in rose, um 1929. © George Eastman Museum, gift of Eastman Kodak Company. https://artsandculture.google.com/asset/kodak-ensemble-rose-eastman-kodak-company-american-estab-1892/aQGRt6KcNNfliw [10.10.2021]
Abb. 214 Kodak Coquette, um 1930. © George Eastman Museum, gift of Eastman Kodak Company. https://artsandculture.google.com/asset/kodak-coquette-eastman-kodak-company-american-estab-1892/WwGNOpKy7FIMQw [10.10.2021]





210 / 211
212 / 213
214

Darstellung fotografierender Kinder, wie sie ebenfalls von Kodak und Co. eingesetzt wurde (Abb. 222–229).[115]

Im 19. Jahrhundert rückte die Frau als Konsumentin allmählich in den Fokus, gewann ihre Kaufkraft im Kontext zunehmender Industrialisierung, größerer Produktvielfalt und Wirtschaftsaufschwung doch mehr und mehr an Bedeutung.[116] Auch die Fotoindustrie entdeckte die Frau als potenzielle Konsumentin. Vor allem die mobilen Kleinformatkameras schienen auf die Damenwelt zugeschnitten. Kodak gestaltete kompakte Kameras in Form moderner Handtaschen, den obligatorischen Begleiterinnen der modebewussten Frau der 1920er Jahre.[117] Mit der „Vanity"-Linie brachte das Unternehmen 1928 ein Kameramodell heraus, das explizit für Frauen bestimmt war (Abb. 211). „Happy the girls who finds one of these among her Christmas remembrances!"[118], hieß es im Kodak-Prospekt vom Dezember 1928. Die Vanity Kodak-Faltkamera war in fünf nach Vogelarten benannten Farben erhältlich: Redbreast, Jenny Wren, Sea Gull, Bluebird und Cockatoo. Das Kodak-Vanity-Ensemble enthielt zusätzlich ein edles Hartschalenetui aus genarbtem Leder. Im mit Seide ausgelegten Etui befand sich ein großer Spiegel, eine Puderdose mit Rouge, ein passender Lippenstift und eine Kleingeldtasche.[119] Auch die Kodak Coquette richtete sich an die moderne junge Frau und versprach einen Hauch Paris beim Kodak-Händler (Abb. 212).[120] Die Besonderheit der Coquette bestand in ihrer aufwendigen Art-Déco-Verzierung aus Emaille und Nickel. Auch sie wurde durch eine passende Puderdose und Lippenstift ergänzt. In den Anzeigen beider Modelle wird kaum auf technische Details eingegangen, sondern hauptsächlich der modische Aspekt

115 Vgl. Tableau zu den „Jungen Fotografinnen".

116 Zur Konsumkultur und Geschlechterforschung vgl. Victoria de Grazia / Ellen Furlough (Hg.): The Sex of Things. Gender and Consumption in Historical Perspective. Berkeley, Los Angeles, London 1996; Gudrun M. König: Der gute schlechte Geschmack. Geschlechterdiskurse und Konsumkritik um 1900. In: Martin Scharfe / Rolf Wilhelm Brednich / Christel Köhle-Hezinger (Hg.): Männlich. Weiblich. Zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht in der Kultur. Münster 1999, S. 414–424 sowie König 2009.

117 West 1999, S. 109.

118 Kodak-Werbeanzeigen für die Vanity und Coquette vgl. http://www.kodakgirl.com/kgmisc11.htm [8. 9. 2021].

119 Vgl. Brian Coe / Paul Gater: Schnappschuss-Photographie. Die ersten hundert Jahre Amateurphotographie. München 1979, S. 38.

120 https://artsandculture.google.com/exhibit/cameras-fashion/JwLijMsMU5CzLw [9. 6. 2021].

Abb. 215 Reklame Kodak „Frohes Leben und Sonnenschein", um 1920, loses Blatt. Archiv der Autorin

Abb. 216 Reklame Kodak „Combatte l'oblio con un Kodak", 1930, loses Blatt, Kodak-Werbung aus einer italienischen Zeitschrift, ca. 15 × 22 cm. Archiv der Autorin

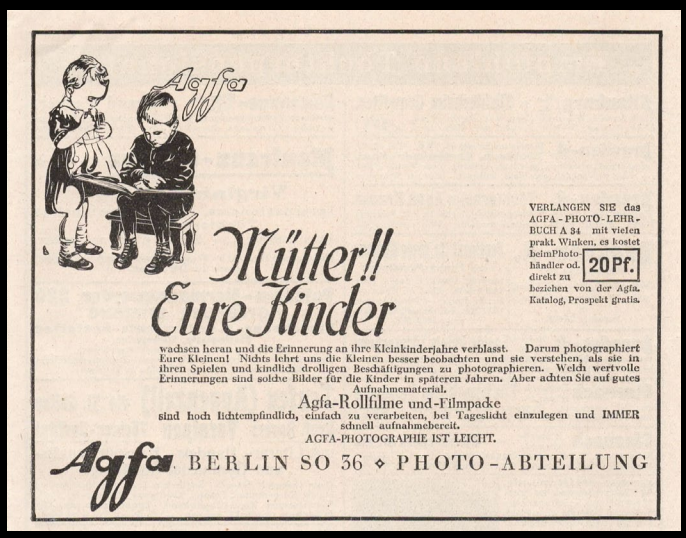
Abb. 217 Reklame Kodak „Ne gaspillez pas vos vacances cet été", 1923, loses Blatt, Kodak-Werbung aus einer französischen Zeitschrift, ca. 41 × 30 cm. Archiv der Autorin

Abb. 218 Reklame Agfa „Mütter Eure Kinder", 1925, loses Blatt, Annonce aus einer deutschen Zeitschrift, ca. 11 × 15 cm. Archiv der Autorin

Abb. 219 Reklame Agfa „Heimaufnahmen", 1929, loses Blatt aus deutscher Zeitschrift, ca. 24 × 32 cm. Archiv der Autorin

Abb. 220 Titelblatt: Ratgeber für Heimausnahmen mit der Osram Nitraphot-Lampe, um 1930, ca. 14,7 × 21 cm. Archiv der Autorin

Abb. 221 Annonce „Bitte recht lieb!", um 1900, loses Blatt aus einer deutschen Zeitschrift. Archiv der Autorin



215 / 216 / 217
218 / 219
220 / 221

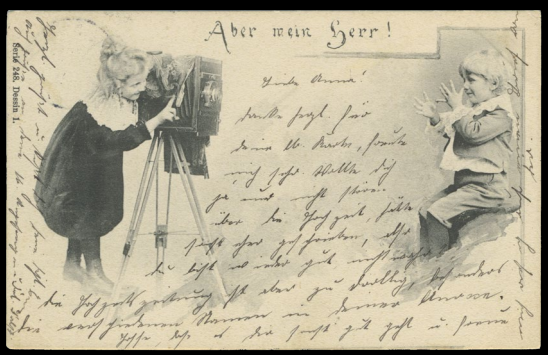
herausgestellt. Tanja Brock konstatiert, dass in den Werbeanzeigen „das Fotografieren […] mit Körperpraktiken des Schönheitshandelns verbunden“[121] wird. Kodak konstruierte in den Werbeanzeigen Bilder geschlechtsspezifischer Nutzungspraktiken, die sich auf das Objekt der Kamera bezogen, aber auch auf die Kontexte, in denen die Frau zur Kamera greift: beim Ausflug, im Urlaub und auf Festen.[122]

Auf dem Weg zu einem Massenphänomen bedurfte es weiterer Strategien: die Produktion neuer Praktiken wie die Schnappschussfotografie, das Sammeln von Fotografien im Fotoalbum sowie der damit einhergehende Wandel der Fotografie von einer zeit- und kostspieligen Tätigkeit zu einem populären Freizeitvergnügen. Um eine breite Akzeptanz für die Rollfilmkamera zu gewinnen, mussten sich die an die Fotografie gestellten Kriterien verändern. Die Anzeigen von Kodak betonten die Einfachheit und Schnelligkeit des Fotografierens. Die mangelnde Bildqualität der Rollfilmaufnahmen wurde von Kodak mit neuen Werten wie Vergnügen, Freiheit und Abenteuer überlagert. Mit Slogans wie „Let Kodak keep the story“ schuf das Unternehmen die Vorstellung der Kamera als essenzielles Mittel, um die besonderen Momente des Lebens einzufangen. Der Fotoapparat wurde zum obligatorischen Begleiter jedes Familienfestes und jedes Ausflugs. Die Werbeanzeigen lieferten die bildwürdigen „Kodak Momente“ gleich mit.[123] Entgegen der oft gepriesenen Demokratisierung der Fotografie durch Eastmans Kameras wurde zwar der Kreis der Kundschaft erweitert, jedoch der fotografische Blick eingeschränkt oder wie Andrea Lange konstatiert, „in eine standardisierte Motivwahl und Gebrauchsweise“[124] kanalisiert.

Ursprünglich aus der Jägersprache entlehnt, wurde der Begriff des Schnappschusses nach der Erfindung der Brownie Kamera zunehmend auf die Fotografie übertragen. Er beschreibt einen schnellen Schuss ohne langes Zielen.[125] Kodak setzt das Bild der

121 Brock 2018, S. 228.
122 Vgl. Lange 1998, S. 73.
123 Munir/Phillips 2005, S. 1680.
124 Lange 1998, S. 72.
125 Zur Entstehung, Ästhetik und sozialen Funktion von Schnappschussfotografie vgl. Douglas R. Nickel: The Snapshot – Some Notes. In: Ders.: Snapshots. The Photography of Everyday Life, 1888 to the Present. Ausst.Kat. San Francisco Museum of Modern Art. San Francisco 1998, S. 9–15, hier S. 9.

Abb. 222 Reklame Kodak-Preisausschreiben Berlin, 1913, loses Blatt aus einer deutschen Zeitschrift, ca. 23,5 × 10,0 cm. Archiv der Autorin
Abb. 223 „Ein günstiger Moment“, Ansichtskarte, beschrieben, ungestempelt, um 1919, Nr. 7134 A. Sch. & Co., B.-Sch. Lithografie, ca. 13,8 × 8,9 cm. Archiv der Autorin
Abb. 224 Ansichtskarte „Bitte schön, recht freundlich! lieber Opapa“, um 1918, beschrieben und gestempelt, 1918, Fotoabzug auf Karton, 13, 6 × 8,6 cm. Archiv der Autorin
Abb. 225 Reklame Kodak „Frohe Momente“, loses Blatt aus einer deutschen Zeitschrift. Archiv der Autorin
Abb. 226 Ansichtskarte Ica, um 1926, beschrieben und gelaufen 9. 4. 1926. Archiv der Autorin
Abb. 227 Original-Reklame der Ica AG Dresden, 1926, loses Blatt aus einer deutschen Zeitschrift, ca. 26,5 × 10 cm. Archiv der Autorin
Abb. 228 Ansichtskarte „Aber mein Herr“, um 1904, beschrieben und gestempelt, 11. 5. 1904, Serie 248, Dessin 1, ca. 13,9 × 8,9 cm, Archiv der Autorin
Abb. 229 Ansichtskarte „Bitte recht freundlich“, um 1919, Lichtdruck- u. graph. Kunstanstalt, G. m. b. H. Breslau, beschrieben und gelaufen, 24. 7. 1919, ca. 14 × 9 cm. Archiv der Autorin



222 / 223 / 224
225 / 226 / 227
/ 228 /
/ 229 /

schnellen ‚Fotojagd' gezielt für die Bewerbung der Brownie ein. Mit der zunehmenden Mobilität und Schnelligkeit der neuen Kameramodelle veränderte sich auch der Umgang mit ihnen. Die bisher vorherrschende Atelierfotografie mit ihrer klaren Bildkomposition wich einer spontaneren Anmutung und einem informellen Stil. Nicht nur die besonderen Anlässe, zu denen die zu Porträtierenden schick gekleidet und bewusst inszeniert vor das Objektiv traten, wurden fortan in Fotografien festgehalten. Auch Alltagssituationen fanden Einzug in das familiäre Bildarchiv, das Fotoalbum. Nancy M. West beschreibt die Schnappschuss-Ästhetik als „disavowal of darkness"[126]. Um mit der Rollfilmkamera eine annehmbare Bildqualität zu erhalten, waren gute Lichtverhältnisse zwingend erforderlich. Die meisten Fotos wurden daher draußen bei Tageslicht gemacht, sie verleumden demnach die Dunkelheit.

„Rather, Kodak managed successfully to exploit various discourses emerging at the societal level, to create a discourse of photography that was critical in turning a comercial failure into an enduring success."[127] Nach Munir und Phillips lag der Erfolg von Kodak in der geschickten Aneignung sozialer Praktiken und Diskurse begründet. „Wer sich erinnern will, verreist nicht ohne Kodak", propagiert die Anzeige des Unternehmens aus dem Jahr 1928 (Abb. 236). Die dazugehörige zweiteilige Illustration zeigt im Hintergrund eine Familie bei den Reisevorbereitungen. Auf einem runden Tisch liegen Kamera und Rollfilme bereit, um keinesfalls vergessen zu werden: Das entscheidende Mittel, um „jede einzelne dieser schönen frohen Stunden für immer festzuhalten". Im Vordergrund flaniert die junge Frau, die zuvor – wie im Hintergrund zu sehen – Hüte in eine Reisetruhe legte, im sommerlichen Streifenkleid mit Kameratasche in den Händen. Als Kodak Girl par excellence vereint sie zwei konträre Weiblichkeitsbilder: Äußerlich ganz dem Ideal der ‚Neuen Frau' entsprechend mit modischem Bubikopf sowie Hemdkleid mit tiefer Taille steht sie für Modernität und Unabhängigkeit. Die Verortung im familiären Kontext jedoch entschärft das progressive Potenzial der ‚Neuen Frau' und lässt

126 West 2011, S. 280.
127 Munir/Phillips 2005, S. 1672.

Abb. 230 Reklame Agfa „Wenn die Feriensonne lacht", 1931, loses Blatt aus einer deutschen Zeitschrift, ca. 25,4 × 17,8 cm. Archiv der Autorin

Abb. 231 Reklame Agfa „Keine Ferienreise ohne Agfa Photo-Artikel", 1913, loses Blatt aus einer deutschen Zeitschrift, ca. 12,5 × 18 cm. Archiv der Autorin

Abb. 232 Reklame LIGNOSE – Filmpack und Rollfilm, veröffentlicht 1927 in der Ausgabe 4 der Zeitschrift Koralle im Ullstein Verlag Berlin, ca. 20 × 14 cm. Archiv der Autorin

Abb. 233 Negativ-Hülle Agfa, Photohaus Friedrich Nelle in Corbach, um 1930, ca. 13 × 18 cm. Archiv der Autorin

Abb. 234 Reklame KODAK „Dans vos Excursions", 1911, loses Blatt aus einer französischen Zeitschrift, ca. 10 × 9,5 cm. Archiv der Autorin

Abb. 235 Reklame KODAK, veröffentlicht 1914 in der Ausgabe 11 der Monatsschrift „Velhagen und Klasings Monatshefte" Verlag von Velhagen und Klasings, Berlin, Bielefeld, Leipzig und Berlin, ca. 16,5 × 25,6 cm. Archiv der Autorin

Abb. 236 Reklame Kodak „Wer sich erinnern will, verreist nicht ohne Kodak", 1928, loses Blatt aus einer deutschen Zeitschrift, ca. 14,6 × 10,8 cm. Archiv der Autorin

Abb. 237 Negativ-Hülle Tiranty Paris, um 1920, ca. 9 × 13 cm. Archiv der Autorin

230 / / 231
232 / 233 / 234
235 / 236 / 237

sie als junge Mutter oder große Schwester erscheinen, die im traditionellen Kontext der Familienreise zur Bewahrerin der Familienurlaubserinnerungen wird (Abb. 230–237). In fiktiven Situationen vereint das Kodak Girl in den Werbeanzeigen „zwei zur Verfügung stehende und konkurrierende Prototypen weiblicher Verhaltensmuster“[128] und bietet sowohl Identifikationspotenzial für die junge unabhängige Frau als auch für die verheiratete Frau und Mutter (Abb. 215–221).

Die Fotografin als Sujet

Die Fotografin ist ein gängiges Motiv seit dem späten 19. Jahrhundert: in Werbeanzeigen, auf Zeitschriftencovern und Postkarten, in Romanen und Filmen. Anhand historischer Bild- und Textquellen wurden Vielfalt und Widersprüchlichkeit des historischen Images der Frau mit Kamera herausgestellt. Die fotografierende Frau dient zunächst als Blickfang. Die Analyse der ikonografischen Typen und vorherrschenden Bildthemen offenbart jedoch weitere Funktionsebenen: Als Muse auf der Rückseite der Fotokartons 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 von Kodak, Agfa und Ica verkörpert sie Mobilität und Unabhängigkeit der ‚Neuen Frau‘ sowie die Simplizität der neuen Fototechnik. Am Beispiel des Kodak Girls konnte gezeigt werden, wie in den Werbeanzeigen gezielt konträre Weiblichkeitsstereotype in fiktiven Situationen vereint und dadurch gleichermaßen Modernität wie traditionelle Werte repräsentiert wurden. Der weibliche Körper wird in den Entwürfen mit spezifischen (genderkonformen) Handlungsweisen in Zusammenhang gebracht. Das Kodak Girl richtet die Kamera auf das familiäre Glück und einzigartige Urlaubsmomente, sie bewegt sich hauptsächlich im privaten Kontext und erscheint als Bewahrerin der Familiengeschichte. Der grazile, jugendliche Körper und das modische Erscheinungsbild des

128 Vgl. Lange 1998, S. 74 f.

Abb. 238 Unbekannt: o. T. (Frau mit Kamera auf einem Boot), um 1910, Fotoabzug, ca. 14,4 x 8,9 cm. Archiv der Autorin

Abb. 239 Unbekannt: o. T. (Frau mit Kamera vor einer Burg), um 1930, Fotoabzug, ca. 8,7 x 13,9 cm. Archiv der Autorin

Abb. 240 Unbekannt: o. T. (Frau mit Kamera über der Schulter im Garten), um 1930, Fotoabzug, ca. 9,0 x 13,9 cm. Archiv der Autorin

Abb. 241 Unbekannt: o. T. (Frau mit Kamera zur Seite weisend), um 1920, Fotoabzug, ca. 7,2 x 10,0 cm. Archiv der Autorin

Abb. 242 Unbekannt: o. T. (Frau mit Kamera im Wald), Oktober 1929, Fotoabzug, rückseitig datiert, ca. 5,9 x 8,9 cm. Archiv der Autorin

Abb. 243 Unbekannt: o. T. (Drei Frauen mit Kamera), um 1940, Fotoabzug, ca. 11,8 x 8,8 cm. Archiv der Autorin

Abb. 244 Unbekannt: o. T. (Drei Generationen Frauen mit Kamera auf einer Mauer sitzend), um 1940, Fotoabzug, ca. 6,0 x 9,0 cm. Archiv der Autorin

Abb. 245 M. Klier: o. T. (Zwei Frauen in Dresden mit Kamera), um 1930, Fotoabzug, ca. 9,0 x 13,8 cm. Archiv der Autorin

238 / 239 / 240
241 / 242
243 / 244 / 245

Kodak Girls betonen das Spielerische der Fotografie und lassen die Kamera als absolutes Trendaccessoire der modebewussten Frau erscheinen.

Die Bilder der Frau mit Kamera geben jedoch nicht die zeitgenössische Lebenswirklichkeit wieder, vielmehr manifestieren sich hier Klischeevorstellungen des damals verbreiteten Weiblichkeitsideals. Die um 1900 kursierenden Frauenbilder sind größtenteils Entwürfe aus Männerhand – sei es das Gibson Girl von Charles Dana Gibson oder das Kodak Girl, das George Eastman zur Botschafterin der Rollfilmkamera machte. In ihrer Untersuchung zur Frauendarstellung in der französischen Plakatkunst des späten 19. Jahrhunderts zeigt Barbara Martin, wie die weibliche Lebensrealität durch von Männern kreierte Weiblichkeitsstereotype überdeckt wurde, und konstatiert, dass „trotz der unzähligen bildlichen und literarischen Darstellungen […] die Frauen im Grunde unsichtbar und ohne eigene Stimme" bleiben.[129] Entsprechend sind die Vorstellungen von Weiblichkeit, die dem Bild der Frau – nicht nur der Frau mit Kamera – zugrunde liegen, fast ausschließlich Zuschreibungen von männlicher Seite.

Die Wirkungsmacht dieser massenmedial verbreiteten Weiblichkeitsentwürfe spiegelt sich in der offensichtlichen Adaption jener ikonografischen Typen und Bildthemen in der Privatfotografie. Die in Tableaus zusammengestellten anonymen Fotografien von Frauen mit Kameras belegen die Beliebtheit des Bildmotivs (Abb. 238–258). Die Abgebildeten stehen nicht nur für sich, sie repräsentieren zugleich ein bestimmtes Lebensgefühl, eine bestimmte Mode, Werte und Normen. Bereits 1948 konstatierte Simone de Beauvoir, dass eine „Frau um so mehr geachtet [wird], je mehr sie ‚repräsentiert'",[130] und begründete dies mit der Objekthaftigkeit der Frau: „Da die Frau ein Objekt ist, wird es begreiflich, daß die Art ihrer Aufmachung und ihrer Kleidung ihren eigentlichen Wert beeinflußt."[131] Die abgebildeten Frauen reproduzieren weibliche Stereotype. Trotz modischer Aufmachung bleiben sie an klassische Rollenmuster gebunden und bewegen sich in genderkonformen Handlungsräumen.

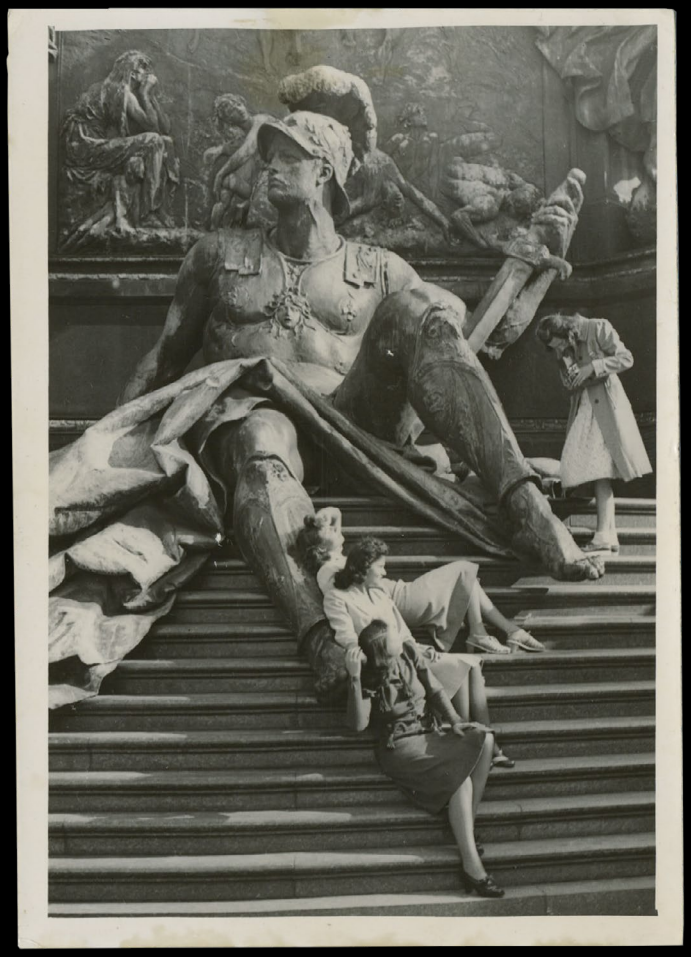
129 Martin 2016, S. 397.
130 Simone de Beauvoir: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. 7. Aufl. Hamburg 2007 [frz. EA 1948], S. 515.
131 Ebd.

Abb. 246 Unbekannt: o. T. (Fotografin mit Kamera und Stativ), um 1920, Fotoabzug. Archiv der Autorin
Abb. 247 Unbekannt: o. T. (Fotografin), um 1920, Fotoabzug, ca. 12,2 × 17,0 cm. Archiv der Autorin
Abb. 248 Unbekannt: o. T. (Fotografin mit Sonnenhut), um 1910, Fotoabzug, ca. 9,0 × 12,0 cm. Archiv der Autorin
Abb. 249 Unbekannt: o. T. (Fotografin im Schnee), um 1938, Fotoabzug, ca. 5,7 × 8,2 cm. Archiv der Autorin
Abb. 250 Unbekannt: o. T. (Fotografin auf einer Treppe), um 1900, Fotoabzug. Archiv der Autorin
Abb. 251 Unbekannt: o. T. (Fotografin vor einem Schaufenster), um 1930, Fotoabzug, ca. 7,0 × 10,3 cm. Archiv der Autorin
Abb. 252 Unbekannt: o. T. (Drei Frauen mit Kamera im Feld), um 1930, Fotoabzug, ca. 11,5 × 8,8 cm. Archiv der Autorin
Abb. 253 Unbekannt: o. T. (Fotografin an einem Weg), um 1920, Fotoabzug, ca. 9,0 × 6,0 cm. Archiv der Autorin
Abb. 254 Fotopostkarte, Ostseebad Zingst a. Zingst, Seebrücke und Standhalle (Frau mit Kamera und Stativ), um 1910, Fotoabzug, ca. 13,7 × 8,9 cm. Archiv der Autorin

246 / 247 / 248
249 / 250 / 251

252 / 253
254

BILDER DES BILDERMACHENS



255 / 256
/ 257a–c
258

Die literarischen Entwürfe der Fotografin konturieren differenziertere Charaktere und geben Einblick in die Beweggründe und Gefühlswelt der Berufsfotografin. Als literarische Figur galt die Fotografin vielen Mädchen und jungen Frauen als Vorbild für eine geeignete Profession, die Kreativität, Selbstbestimmtheit und Anerkennung versprach. Jedoch bedurfte die Ausübung des fotografischen Berufs auch im Roman einer besonderen Legitimierung. Die Berufstätigkeit der Frau war gesellschaftlich nur so lange akzeptiert, wie sie ihre eigentliche Bestimmung als Ehefrau und Mutter nicht gefährdete.

Abb. 255 Pressebild „Im Schutze des Mars werden die letzten Sonnenstrahlen genießerisch ausgekostet", 25. 9. 1943, Fotoabzug, rückseitig gestempelt und beschrieben, Atlantic Pressebilddienst, Berlin, ca. 15,0 × 18,2 cm. Archiv der Autorin

Abb. 256 Unbekannt: o. T. (Fotografin in einer Gruppe), um 1938, Fotoabzug, rückseitig beschrieben und datiert, 9 × 6 cm. Archiv der Autorin

Abb. 257 a–c Unbekannt: o. T. (Zwei Frauen mit Kamera), um 1930, Fotoabzug, ca. 8,6 × 11,5 cm. Archiv der Autorin

Abb. 258 Unbekannt: o. T. (Ottilie Fahrtmann), um 1940, Fotoabzug, ca. 7,5 × 4,8 cm. Privater Nachlass

Abb. 259
Unbekannt: o. T. (Selbstbildnis im Spiegel) (Ausschnitt), um 1940, Fotoabzug, ca. 8,5 × 13,4 cm. Archiv der Autorin

2 Der Blick in den Spiegel
Annäherungen an das Selbst

> „Der Körper ist sehr wichtig, weil er eigentlich nur als etwas Unendliches erkannt werden kann. [...] [U]nd dann ist der Körper auch das Bild, das die anderen von einem haben, dieses Bild, zu dem man letztlich nie Zugang hat, weil man sich nie selber sieht. Was man im Spiegel sieht, ist ein erstarrtes Objekt, ein imaginärer Gegenstand. Ebenso ist das, was man auf einer Photographie sieht, nicht man selber. Ich würde sagen, daß als einziger ICH MICH sehen kann – wohingegen die anderen mich sehen."[1]

Wir lesen in den Gesichtern der Menschen. Das Zusammenspiel von individuellen Gesichtszügen, Form und Größe der Sinnesorgane sowie die Mimik geben uns Auskunft über unser Gegenüber. Der Blick ins Gesicht ist die wohl wichtigste Informationsquelle, um unser Gegenüber einzuschätzen, auf sein oder ihr Befinden zu schließen und mit ihr oder ihm zu kommunizieren. Das Gesicht ist der Ort des Erkennens, doch unser eigenes Gesicht können wir nur durch die Reflexion eines spiegelnden Mediums wahrnehmen. Wir benötigen die Spiegelung, um uns ein Bild von uns zu machen. Das Spiegelbild zeigt uns aber nicht, wie wir von unserem Gegenüber gesehen werden, sondern schafft durch die Achsenspiegelung ein neues Erscheinungsbild.[2]

Die „menschliche Liebesaffäre mit der Spiegelung"[3] ist so alt wie die Menschheit selbst. Sie ist in zahlreichen literarischen und bildlichen Werken überliefert und in ebenso vielen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen rezipiert: Der Spiegel als Medium der Selbsterkenntnis sowie als Motiv und Metapher für Welterkenntnis stehen im Vordergrund der Spiegelforschung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.[4] So etwa in

---

1 Roland Barthes: Schreiben als Verausgabung für nichts. Ein Gespräch mit Jacques Chancel [1975]. In: Freibeuter, Heft 6, 1980, S. 2–14, hier S. 9.

2 Vgl. Anna Bremm: Selbstbildnis im Spiegel. Wo das Sichtbare endet und die Wahrnehmung den Spiegel benötigt. In: kunsttexte.de / Sektion Gegenwart, Nr. 2, 2010, S. 3.

3 So lautet der Untertitel von Mark Pendergrasts Kulturgeschichte des Spiegels. Vgl. Mark Pendergrast: Mirror | Mirror: A History of the Human Love Affair with Reflection. New York 2003.

4 Slavko Kacunko: Spiegel. Medium. Kunst. Eine Geschichte des Spiegels im Zeitalter. München, Paderborn 2010, S. 9.

Otto Ranks psychoanalytischer Studie „Der Doppelgänger“[5], in Jacques Lacans Theorie zum „Spiegelstadium“[6] oder in den Philosophien des Existenzialismus bei Simone de Beauvoir[7] und Jean-Paul Sartre[8].

Unter dem Titel „Zauber des Spiegels“ legte Gustav Friedrich Hartlaub 1951 eine erste Systematisierung des Spiegels als ikonografisches Motiv vor.[9] Seine Kunstgeschichte des Gerätes führte ihn über die Darstellung hinaus auch zur sach- und kulturgeschichtlichen Bedeutung des Spiegels.[10] Seither sind zahlreiche Abhandlungen zum Spiegel als Motiv, Symbol und Material erschienen. Zudem wurden in profunden Studien Einzelaspekte untersucht, wie etwa die Beziehung von Spiegel und Raum[11], der Spiegel als Medium[12] oder die Bild-Spiegel-Beziehung[13].

Der Medientheoretiker Slavko Kacunko veröffentlichte 2010 mit „Spiegel. Medium. Kunst“ eine Kunst- und Kulturgeschichte des Spiegels, die den Fokus nicht ausschließlich auf die subjekt- und bewusstseinsbildende Qualität des Spiegels legt, sondern gezielt nach seiner medialen und materiellen Anwendung fragt.[14] Er versteht den Spiegel als „Metamedium der Visualität“ und beschreibt das Verhältnis vom Spiegel zur Visualität analog zum Verhältnis vom Satz zur Sprache: „Beide sind mehr Kultur als Natur.“[15] Folglich plädiert er in seiner Untersuchung dafür, die Spiegelung als eine vierte Kulturtechnik – neben Bild, Schrift und Zahl – anzuerkennen. Zugleich stellt er heraus, dass sich die Spiegelung medial und materiell von den drei etablierten „wissensspeichernden“ Kulturtechniken unterscheidet: Im Gegensatz zu den sogenannten Speichermedien muss der Spiegel als Übertragungsmedium definiert werden, da er nicht „‚aufschreibt‘ oder speichert, sondern ‚nur‘ reflektiert“[16]. Um die Reflexion im Spiegel zu fixieren, bedarf es der Übersetzung in ein Speichermedium. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts ermöglicht die Fotografie, das eigene Spiegelbild in ein permanentes Bild zu transformieren.

---

5 Otto Rank: Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie. Leipzig, Wien, Zürich 1925 [EA 1919].

6 Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. Wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint, Bericht für den 16. Internationalen Kongress für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949. In: Jacques Lacan. Schriften I, hg. von Norbert Haas. Freiburg im Breisgau 1973, S. 61–70.

7 Vgl. de Beauvoir 2007 [frz. EA 1949], S. 784.

8 Beispielsweise als Symbol in dem Drama „Geschlossene Gesellschaft“. Vgl. Jean-Paul Sartre: Geschlossene Gesellschaft. Stück in einem Akt. Reinbek 1986 [frz. EA 1944].

9 Gustav Friedrich Hartlaub: Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst. München 1951.

10 Ebd., S. 8.

11 Annette Meyer zu Eissen: Spiegel und Raum in der Bildenden Kunst der Gegenwart. Dissertation Bonn. Bonn 1980.

12 Pendergrast 2003.

13 Martina Weinhart: Selbstbild ohne Selbst. Dekonstruktionen eines Genres in der zeitgenössischen Kunst. Berlin 2004.

14 Vgl. Kacunko 2010a.

15 Slavko Kacunko: Spiegel. Medium. Kunst. Eine Geschichte des Spiegels im Zeitalter. Abstract zur Publikation, 27. 11. 2010, S. 6.

16 Kacunko 2010a, S. 9–15, hier S. 13.

Insbesondere für die 1920er- und 1930er-Jahre lässt sich ein Boom dieser Bildpraxis erkennen. Das gesteigerte Interesse daran, das eigene Selbst in den Blick zu nehmen, ist einerseits auf die größere Verbreitung und Zugänglichkeit preisgünstigerer Kompaktkameras zurückzuführen, andererseits wird eine zunehmende Auseinandersetzung mit der Ich-Identität erkennbar. Die Frage nach dem „Ich" rückt auch die Kunsthistorikerin Anja Guttenberger in den Mittelpunkt ihrer Untersuchung fotografischer Selbstporträts der Bauhaus-Künstler:innen zwischen 1919 und 1933.[17] Während der Blütezeit des Bauhauses entstand eine Vielzahl fotografischer Selbstbildnisse von Schüler:innen und Lehrer:innen. Weder formal noch inhaltlich bilden die in Weimar und Dessau entstandenen Selbstbildnisse einen originären Bauhaus-Stil, vielmehr spiegelt das breite Repertoire experimenteller Selbstporträts den allgemeingültigen Zeitgeist.[18] Für das fotografische Selbstbildnis konstatiert Guttenberger, dass es „niemals als bloßer Schnappschuss" entsteht, sondern die Sicht auf das Selbst in der Regel eng verknüpft ist mit dem, was ein Individuum über sich selbst enkt: „Dazu gehört unmittelbar das Überdenken dessen, wie eine Person sich selbst abbilden will oder von außen gesehen werden möchte."[19]

Seit den 1970er Jahren ist das fotografische Selbstbildnis ununterbrochen ein weitverbreitetes Thema wissenschaftlicher Studien und Ausstellungen.[20] Der Fokus lag zunächst auf der Tradition der künstlerischen Selbstdarstellung und der symbolischen Qualität des Spiegels. Mit der Philosophie der Postmoderne rückte zunehmend die Kritik am modernen Subjektbegriff in den Vordergrund. So fragt Martina Weinhart in „Selbstbild ohne Selbst" nach den Grenzen des Genres vor dem Hintergrund poststrukturalistischer Diskurse.[21]

Als die US-amerikanische Kunsthistorikerin Linda Nochlin 1971 fragte „Why have there been no great Women Artists?"[22], konstituierten sich erste feministische Strömungen in den Kunst- und Kulturwissenschaften. Die Beschäftigung mit dem kreativen Schaffen von Frauen führte zu einer Ausdifferenzierung der Fragestellung, von dem „Warum" hin zur Aufdeckung struktureller Ausgrenzung und Marginalisierung weiblicher Autorschaft.[23] Ein bedeutendes Thema in den Werken von Künstlerinnen war die Auseinandersetzung mit der eigenen Person, insbesondere im Spannungsfeld von

17 Anja Guttenberger: Fotografische Selbstportraits der Bauhäusler zwischen 1919 und 1933. Dissertation Berlin 2011. Berlin 2011.

18 Vgl. ebd., S. 201.

19 Ebd., S. 200.

20 Vgl. Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen. Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle, hg. von Siegmar Holsten. Hamburg 1978; Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst. Ausst.Kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne, hg. von Erika Billeter. Bern 1985; Spiegelbilder. Ausst.Kat. Kunstverein Hannover, Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, Haus am Waldsee Berlin. Hannover 1982.

21 Martina Weinhart: Selbstbild ohne Selbst. Dekonstruktionen eines Genres in der zeitgenössischen Kunst. Berlin 2004.

22 Nochlin 1971.

23 Vgl. Silke Wenk: Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit. In: Kathrin Hoffmann-Curtius / Silke Wenk (Hg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Marburg 1997, S. 12–29, hier S. 12–13.

Bild und Abbild.[24] Das Selbstbildnis von Frauen rückte in den 1990er Jahren in den Fokus feministischer Kunstwissenschaften. Mit „Seeing Ourselves" legte die britische Kunsthistorikerin Frances Borzello 1998 eine erste Überblicksdarstellung zur Bildsprache weiblicher Selbstporträts in der Malerei und Fotografie der letzten 500 Jahre vor und konstatierte: „Self-portraits are not innocent reflections of what artists see when they look in the mirror. They are part of the language painters use to make a point, from the simple ‚this is what I look like' to the more complicated ‚this is what I believe in'."[25] Selbstporträts sind mehr als das gespiegelte Abbild, sie sind Visualisierungen von Selbstbefragung und kreatives Ausdrucksmedium. Auch in Deutschland wurde das fotografische Selbstbildnis von Frauen wiederholt in Ausstellungen und wissenschaftlichen Abhandlungen thematisiert und hinterfragt.[26] Hervorzuheben sind an dieser Stelle zwei Ausstellungen: die von Ute Eskildsen kuratierte Schau „Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik" 1994 im Folkwang Museum Essen sowie die von Inka Graeve Ingelmann kuratierte Ausstellung „Female Trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne der weiblichen Inszenierung" 2008 in der Pinakothek der Moderne in München. 2012 wurde das künstlerische Selbstbildnis unter dem Titel „Gespiegeltes Ich. Fotografische Selbstbildnisse von Künstlerinnen und Fotografinnen in den 1920er Jahren" erstmals als eigenständiges Forschungsthema im Rahmen eines Symposiums untersucht.

Für die fotografischen Selbstbildnisse der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wie sie im Folgenden untersucht werden, sind bestimmte Merkmale festzuhalten: Sie sind keine Auftragsarbeiten, sondern Ausdruck einer privaten Befragung des Selbst. Die meisten Selbstbildnisse waren nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Nur in Einzelfällen dienten sie der öffentlichen Selbstrepräsentation und wurden zu Werbezwecken publiziert. Die größere Zahl der Selbstbildnisse war für den privaten Gebrauch bestimmt und blieb über viele Jahrzehnte unter Verschluss. Mit zunehmender Anerkennung des künstlerisch-gestalterischen Schaffens von Frauen, insbesondere derjenigen, die avantgardistischen Strömungen zuzuordnen sind, stieg auch das Interesse an der Persönlichkeit jener Designerinnen, Künstlerinnen und Fotografinnen. Damit verbunden war eine gesteigerte Aufmerksamkeit für das Genre des Selbstbildes.

Was bedeutet das für die Interpretation fotografischer Selbstbildnisse? Inwieweit können sie Auskunft über die Fotografin geben? Die Kunsthistorikerin Burcu Dogramaci betont, dass „ein fotografisches Porträt stets auf der Schnittstelle zwischen den Repräsentationsbedürfnissen der Modelle, also den eigenen Vorstellungen vom Selbst,

24 Zur künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Bild und Abbild der Frau von Künstler:innen des 20. Jahrhunderts vgl. Silvia Eiblemayr: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin 1993.

25 Frances Borzello: Seeing Ourselves. Women's Self-Portraits. Reprint of the revised and expanded edition 2016. London 2019, S. 19.

26 Vgl. Kat. Essen / Barcelona / New York 1994; Female Trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen. Ausst.Kat. Pinakothek der Moderne München, hg. von Inka Graeve Ingelmann. Ostfildern 2008.

und den Projektionen des Fotografen anzusiedeln ist“[27]. In den Selbstbildnissen kommt es zu einer spannungsvollen Synthese von Fotograf:in und Modell, die, so Dogramaci weiter, „zu einer Überblendung verschiedener, sogar widersprüchlicher Intentionen führen kann“[28]. Das ‚Selbstbild‘ der Fotografinnen kann demnach nicht ‚spiegelbildlich‘ aus den Selbstbildnissen abgelesen werden. Die Bilder sind Ausdruck ihrer Zeit und nur vor dem historischen Hintergrund eines sich wandelnden Frauenbildes zu verstehen. Dabei gilt es zu beachten, dass die kursierenden Frauenbilder vorwiegend von Männern entworfen wurden und folglich einen männlichen Blick auf den weiblichen Körper spiegeln. In seiner 1972 erschienenen Essaysammlung „Ways of Seeing“ entlarvt der britische Kunstkritiker John Berger den in der westlichen Kunst tradierten Blick auf die Frau als Blick des Mannes.[29] Der Blick der Frau auf sich selbst ist von einer männlichen Bilderwelt mit einem umfassenden Bildkanon weiblicher Stereotype geprägt. In ihrer Analyse des weiblichen Status und Selbstverständnisses „Le Deuxième Sexe“, differenziert Simone de Beauvoir zwischen dem männlichen Blick und dem weiblichen Blick in den Spiegel:

> „Ein Mann, der Aktivität, Subjektivität sein will und sich als solche fühlt, erkennt sich in seinem starren Bild nicht wieder. Es hat für ihn kaum eine Anziehungskraft, da der männliche Körper ihm nicht als Objekt des Begehrens erscheint. Während eine Frau, die sich als Objekt weiß und sich dazu macht, wirklich glaubt, *sich* im Spiegel zu sehen. Passiv und gegeben, ist ihr Abbild ein Ding wie sie selbst.“[30]

Der vom „male gaze“[31] beherrschte westliche Bildkanon mit seinen vielfach reproduzierten Weiblichkeitsstereotypen prägt auch den Blick der Frau auf sich selbst.

Nach John Berger sehen Männer Frauen an, wohingegen Frauen sich als Betrachtete wahrnehmen, oder wie Berger weiter zu der Formel zuspitzt: „*men act* and *women appear*“[32]. Von klein auf wird die Frau dazu erzogen, sich selbst zu betrachten und sich damit zum Objekt eines fremdbestimmten Blickes zu machen. John Berger diagnostiziert eine Spaltung in zwei Blickpositionen, in denen der Teil der Frau, der sich selbst betrachtet, männlich ist, und der Teil, der betrachtet wird, weiblich.[33] Diese Spaltung wird, so die Soziologin Elisabeth Lenk, im weiblichen Blick in den Spiegel evident:

> „Das Verhältnis der Frau zu sich selbst läßt sich zeigen am Spiegel. Der Spiegel, das ist der Blick der Anderen, der vorweggenommene Blick der Anderen. Und von Alters her befragt

27 Dogramaci 2014, S. 50.
28 Ebd.
29 John Berger: Ways of Seeing. London 2008 [EA 1972].
30 de Beauvoir 2007 [frz. EA 1949], S. 784.
31 Der Begriff „male gaze“ geht auf die Filmkritikerin Laura Mulvey zurück. Vgl. hierzu Kapitel 4.3 „Der Blick durch die Kamera. Wider den ‚weiblichen‘ Blick“.
32 John Berger 2008 [1972], S. 41.
33 Vgl. ebd..

> die Frau mit der bangen Frage der Stiefmutter im Märchen: ‚Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die Schönste im ganzen Land?' … Es kommen die Schreckmomente, wo sich die Frau im Spiegel sucht und nicht mehr findet. Das Spiegelbild ist irgendwohin verschwunden, der Blick des Mannes gibt es nicht mehr zurück … Die Frau kann das neue Verhältnis zu sich nur über andere Frauen entwickeln. Die Frau wird der Frau zum lebendigen Spiegel."[34]

Die Frau muss sich nach Lenk verdoppeln, um zu sich selbst in ein Verhältnis zu kommen. Diese Spaltung, das Pendeln zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung, ist ebenfalls den Selbstbildnissen eingeschrieben. Frauen sind deutlich stärker von stereotypen Weiblichkeitsbildern geprägt als Männer von Männlichkeitsentwürfen.[35] Die Macht dieser kursierenden Rollenbilder verdeutlicht Silvia Eiblmayr in ihrer Untersuchung „Die Frau als Bild", in der sie darlegt, dass der Bildstatus der Frau „nicht dadurch aufgehoben werden kann, daß sie ihr eigenes Bild von sich entwirft"[36].

Auch die Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen betont, dass es keine eigenständige „weibliche" Bildsprache geben kann und es nicht möglich ist, ein autonomes Bild von sich zu entwerfen. Dennoch – oder gerade deshalb – ist die Analyse weiblicher Selbstbildnisse erhellend, da sie Auskunft über das kontinuierliche Ausloten des eigenen Selbst(bildes) der Frau geben, oder wie Frances Borzello ausführt: „For women artists, ways of presenting themselves as pleasing and talented had to be thought afresh each time. It is this that underlies the argument for their self-portraits as a genre in its own right and the revelation of how they dealt with this makes their image so exciting and revealing."[37]Auch für Bronfen besteht „ein Stück visueller Selbstbestimmung darin, die Art, *wie* sie betrachtet wird, zu manipulieren"[38], indem sie sich mit dem Blick des Mannes identifiziert, ihn sich ironisch zu eigen macht oder bewusst untergräbt.

Im Folgenden werden formale, technische und inhaltliche Aspekte aufgegriffen und anhand exemplarischer Selbstbildnisse herausgestellt. Folgende Fragen stehen dabei im Zentrum: Wie präsentieren sich die Fotografinnen selbst? Welche fotografischen Darstellungsmodi werden eingesetzt und lassen sich Kontinuitäten oder Brüche der ‚bildgewordenen' Geschlechts- und Professionsentwürfe ausmachen? Welche Bedeutung haben experimentelle Bildinterventionen wie Mehrfachbelichtungen, Spiegelungen oder Rollenspiele für den fotografischen Selbstentwurf? In welcher Weise schaffen Fotografinnen ein neues Bild von Weiblichkeit oder wie (de-)konstruieren sie ein traditionelles Bild weiblicher Identität? Ausgehend von der Annahme, dass Weiblichkeit immer im

---

34 Elisabeth Link: Die sich selbst verdoppelnde Frau. In: Ästhetik und Kommunikation, Frauen/Kunst/Kulturgeschichte, Jg. 7, Heft 25, September 1976, S. 87.

35 Vgl. Elisabeth Bronfen: So sind sie gewesen. Inszenierte Weiblichkeit in den Bildern von Fotografinnen. In: Female Trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen. Ausst.Kat. Pinakothek der Moderne München, hg. von Inka Graeve Ingelmann. Ostfildern 2008, S. 11–19, hier S. 19.

36 Eiblmayr 1993, S. 197.

37 Borzello 2019, S. 228.

38 Bronfen 2008, S. 13.

Verhältnis zu Männlichkeit gedacht werden muss, werden Selbstbildnisse weiblicher und männlicher Fotografen nach der Formierung von Geschlechts- und Professionsidentität vergleichend hinterfragt.

Das fotografierte Spiegelbild

„Der Mensch betrachtet sich im Spiegel und geht weiter, und augenblicklich vergessen der Spiegel und der Gespiegelte, wie der Mensch aussah."[39] Der US-amerikanische Mediziner und Schriftsteller Oliver Wendell Holmes (1809–1994) würdigte 1859 die fotografische Qualität, flüchtige Momente zu fixieren. Er sah den Triumph der Fotografie darin begründet, „daß nun ein Blatt Papier Bilder wie ein Spiegel reflektiert und sie wie ein Gemälde festhält"[40].

In Bezug auf das fotografische Selbstbildnis ist der Spiegel ein unverzichtbares Hilfsmittel.[41] Die meisten Selbstbildnisse entstehen durch das Abfotografieren des Spiegelbildes, entweder direkt oder mithilfe eines Selbstauslösers. Am deutlichsten ist die Nutzung des Spiegels bei den Selbstbildern mit vorgehaltener Kamera. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts stellt das Abfotografieren des Spiegelbildes eine gängige Bildpraxis dar. Fototechnische Entwicklungen sowie sich wandelnde Ästhetik und veränderte soziale Bildpraktiken konturierten die 150-jährige Geschichte dieses Sujets. Das Tableau „Das fotografierte Spiegelbild" zeigt Variationen, die etwa die Zeitspanne eines halben Jahrhunderts umfassen. Mit konzentriertem Blick und Kastenkamera im wohnlichen Ambiente präsentierte sich eine Unbekannte um 1900 (Abb. 266). Lächelnd mit Handkamera fotografierte sich eine junge Frau im Juli 1941 im ovalen Spiegel (Abb. 263). Wie eine flüchtige Momentaufnahme erscheint das abfotografierte Spiegelbild einer Unbekannten, die die Handkamera mit beiden Händen vor ihre linke Gesichtshälfte hält (Abb. 262). Genauer geplant wirkt die um 1930 entstandene Aufnahme Ilse Körners (Abb. 264). Die ehemalige Schülerin der Photographischen Lehranstalt am Lette-Verein Berlin hat die Kamera mit Stativ neben sich aufgestellt und betätigt mit dem Zeigefinger den Auslöser, während sie aufmerksam in den Spiegel blickt. Ein etwa Ende der 1950er Jahre entstandenes Selbstbild zeigt eine unbekannte Fotografin, die sich hinter die auf einem Stativ befestigte Rolliecord beugt und über einen Fernauslöser in der rechten Hand das Bild aufnimmt (Abb. 261).

Erneute Aufmerksamkeit erhielt das abfotografierte Spiegelbild Anfang der 2010er Jahre mit der Entdeckung und Aufarbeitung des fotografischen Nachlasses von

39 Oliver Wendell Holmes: Das Stereoskop und der Stereograph [1859]. In: Bernd Stiegler (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart 2010, S. 34–43, hier S. 35.

40 Ebd.

41 Anna Bremm weist darauf hin, dass die Fotografie selbst mit reflektierenden Spiegeln arbeitet und dass der Spiegel notwendig ist und bleibt, um sich selbst beim Fotografieren darzustellen. Vgl. Bremm 2010, S. 5–7.

Vivien Maier (1926–2009).[42] Das fotografische Werk der als Kindermädchen und Haushälterin in Chicago arbeitenden Maier blieb bis zu ihrem Tod völlig unbekannt. Über viele Jahrzehnte hinweg fotografierte sie ihre Nachbarschaft, aber auch immer wieder sich selbst als flüchtige Erscheinung in dieser Umgebung (Abb. 260). Ihr gespiegeltes Antlitz erscheint in verchromten Autospiegeln, als Reflexion in Schaufenstern oder als Schattenbild. Das abfotografierte Spiegelbild stellt eine ungewöhnliche Konstante in Maiers fotografischem Œuvre dar. Für Vivian Maier war der fotografische Akt mehr als die „bloße Fixierung einer Beobachtung", so Nadja Köffler, „es war ein optisches Tagebuch, die Visualisierung einer Idee, ein (feministisches) Statement oder auch die Suche nach einem Weg zu sich selbst."[43]

Die Bedeutung des Selbstbildes hat sich in den vergangenen zehn Jahren enorm verändert. Dank des Smartphones kann zu jeder Zeit das ‚Selbst' in ein digitales Bild transformiert werden. Die Sozialen Medien dienen als schier unbegrenzte Veröffentlichungs- und Interaktionsplattform. „Selfie" wurde 2013 vom Oxford English Dictionary zum Wort des Jahres gekürt. „Accepted as a noun, it no longer needs quotation marks. Everyone knows what it is […]"[44] konstatiert Frances Borzello und betont damit die starke Verbreitung von Selfies und die Selbstverständlichkeit im Umgang mit ihnen. Mit dem Selfie hat sich eine neue Kulturtechnik etabliert, über die nonverbal interagiert wird.

In seiner „Geschichte des Gesichts" hob Hans Belting die Bedeutung des Gesichtsausdrucks für die Kommunikation hervor und erkannte: „Unsere Gesichter erwachen sofort zu Bildern, wenn wir blicken und sprechen".[45] Dass sich diese „Gesichtsausdrucksbilder" zu einer eigenen digitalen Bildsprache entwickeln würden, konnte der Kunstwissenschaftler zu diesem Zeitpunkt nur erahnen.

Doch wie verhält sich das Selfie zur Geschichte des Selbstporträts? Wolfgang Ullrich ist dieser Frage nachgegangen und hebt einen signifikanten Unterschied hervor: „Wer ein Selfie macht, macht sich zum Bild. Das ist etwas anderes, als nur ein Bild von sich selbst – ein Selbstporträt – zu machen."[46] Was bedeutet es, sich selbst zum Bild zu machen? Ullrich führt aus: „Wer sich selbst zum Bild macht, setzt sich in Szene, stellt sich

42 Vgl. Nadja Köffler: Vivian Maier und der gespiegelte Blick. Fotografische Positionen zu Frauenbildern im Selbstporträt. Bielefeld 2019.

43 Ebd., S. 213.

44 Borzello 2019, S. 230.

45 Hans Belting: Faces. Eine Geschichte des Gesichts. München 2013, S. 26.

46 Wolfgang Ullrich: Selfies. Die Rückkehr des öffentlichen Lebens. [Reihe Digitale Bildkulturen] Berlin 2019, S. 6.

Abb. 260 Vivian Maier: Self-Portrait, October 18, 1953. © Maloof Collection, Courtesy Howard Greenberg Gallery, New York

Abb. 261 Unbekannt: o. T. (Selbstbildnis im Spiegel), 1950er, Fotoabzug, ca. 18,0 × 18,0 cm. Archiv der Autorin

Abb. 262 Unbekannt: o. T. (Selbstbildnis im Spiegel), Juli 1941, Fotoabzug, ca. 6,6 × 9,3 cm. Archiv der Autorin

Abb. 263 Unbekannt: o. T. (Selbstbildnis im Spiegel), um 1940, Fotoabzug, ca. 8,5 × 13,4 cm. Archiv der Autorin

Abb. 264 Ilse Körner: o. T. (Selbstbildnis im Spiegel), um 1930, Fotoabzug, ca. 9,0 × 12,0 cm. Archiv der Autorin

Abb. 265 Unbekannt: o. T. (Selbstbildnis im Spiegel), um 1910, Fotoabzug, ca. 8,0 × 4,9 cm. Archiv der Autorin

Abb. 266 Unbekannt: o. T. (Selbstbildnis im Spiel), um 1900, Fotoabzug, ca. 20,3 × 25,5 cm. Archiv der Autorin

260 / 261
262 / 263 / 264
265 / 266

zur Schau, adressiert sich, denkt und handelt in Kategorien des Ausdrucks."[47] Das Selfie ist ein sozialer Akt, in dem es weniger um Selbstreflexion als um Darstellung und Interaktion geht. Es fungiert als nonverbales Kommunikationsmittel. Spezifische Bildmuster und Inszenierungskonventionen – wie beispielsweise das Überzeichnen von Mimik und Gestik – haben sich in der Selfiekultur verfestigt und zu einer universell verständlichen (Bild-)Sprache konstituiert. Der beliebte Vergleich zwischen Selfie und Selbstporträt verleugnet häufig die divergierenden Intentionen und Verwendungskontexte beider Bildgattungen, meistens mit der Absicht, das Selfie zu diskreditieren.[48] Beiden gemein ist die Bildwerdung des Selbst, doch erfüllen sie unterschiedliche Funktionen. Ullrich differenziert hier zwischen „mündlichen und werkhaften Bildern"[49] und plädiert dafür, Selfies als „vermündlichte" Bilder anzuerkennen und dies bei ihrer Analyse zu berücksichtigen.

Selbstbilder mit Kamera

Das Selbstbildnis der Fotografin Germaine Krull (1897–1985) wird von der Handkamera in der vordersten Bildebene dominiert, einer Ikarette Agfa 6 × 9 (Abb. 268). Die mit Filmschieber in Drahtform und zusätzlichem Sucher ausgerüstete Kamera ruht fest in der linken Hand, während die rechte leicht stützt und die Waage hält. Zwischen Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand hält die Fotografin eine brennende Zigarette. Hinter der Kamera ist lediglich eine verschwommene Gesichtshälfte auszumachen. Es sind keine individuellen Gesichtszüge erkennbar.[50]

Entstanden ist das Selbstbildnis von Germaine Krull 1925. Nach Abschluss ihrer fotografischen Ausbildung an der Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, Chemie, Lichtdruck und Gravüre in München im Jahr 1917 eröffnete sie – noch während des Ersten Weltkriegs – ein eigenes Fotostudio in Schwabing. Aufgrund ihres politischen Engagements wurde sie 1920 aus Bayern ausgewiesen. In Moskau folgten unruhige Jahre mit mehreren Inhaftierungen. 1922 kam sie nach Berlin, wo sie im darauffolgenden Jahr den Kara Kunstdruckverlag mit Kurt Hübschmann und Hermann Basler gründete. In Berlin lernte sie den niederländischen Filmemacher Joris Ivens kennen, den sie 1927 heiratete. Das Paar zog 1926 nach Paris und wählte die Stadt an der Seine zu seinem ständigen Wohnsitz. Mit Luigi Diaz betrieb Krull das Atelier Photo Presse Paris. Neben der Porträtfotografie gewann nun in Paris die Modefotografie für das Repertoire der Fotografin zunehmend an Bedeutung. Sie fotografierte beispielsweise für Sonia und Robert Delaunay, zu denen sich bald eine Freundschaft entwickelte.

47 Ebd., S. 13.
48 Vgl. ebd., S. 56–61.
49 Ebd., S. 59.
50 Für eine ausführliche Bildbeschreibung vgl. Hella Nocke-Schrepper: Bildstrategien im fotografischen Selbstporträt von Germaine Krull und Zeitgenossen der 1920er Jahre. In: Gerda Breuer / Elina Knorpp (Hg.): Gespiegeltes Ich. Fotografische Selbstbildnisse von Künstlerinnen und Fotografinnen in den 1920er Jahren. Berlin 2014, S. 80–93.

Als „emblematisches Bild des fotografischen Aktes“[51] beschrieben Herbert Molderings und Barbara Mülhens-Molderings Krulls programmatisches Selbstbildnis. Das Hervorheben der Hände im Vordergrund des Bildes beim gleichzeitigen Zurücknehmen, ja fast Verschwinden der eigenen Person hinter der Kamera, betont den Moment des Fotografierens. Die Kamera ist frontal auf den Spiegel gerichtet. Die Fotografin blickt konzentriert durch den Sucher. Die Hände halten den Apparat, hantieren mit ihm.[52] Auffallend ist die Zigarette in Germaine Krulls rechter Hand. Sie steht für Unkonventionalität und demonstriert den souveränen Umgang der Fotografin mit der Kamera. Für Rolf Lindner gehört die Zigarette zu den „sprachgewaltigsten Medien“[53] des 20. Jahrhunderts. Sie ist Ausdruck von Modernität, Intellektualität, Eleganz und Coolness. „Vor allem für Frauen gewann die Zigarette Bedeutung als Symbol für Unabhängigkeit und Gleichberechtigung“,[54] konstatiert der Soziologe und Kulturwissenschaftler für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Auch die Fotografinnen Lotte Jacobi, Ellen Auerbach, Marianne Breslauer und Marta Hoepffner rückten die Kamera und damit ihre Beziehung zu diesem Apparat bewusst in den Fokus ihrer Selbstbildnisse. Porträts mit den Insignien des Berufes sowie bestimmten, charakteristischen Posen und Gesten haben eine lange Tradition. Künstler wie Vincent van Gogh, Paul Cezanne und Max Slevogt schufen Selbstbildnisse, in denen sie sich mit Palette und Pinsel in den Händen präsentierten. Auch Künstlerinnen wählten dieses Motiv, um „den professionellen Aspekt ihrer Existenz“[55] zu betonen, wie die Kunsthistorikerin Annette Dorgerloh darlegt. Seit der Jahrhundertwende sind vermehrt Porträts männlicher wie weiblicher Berufsfotografen auszumachen, in denen sie sich mit ihrer Kamera als wichtigstes Instrument ihres Berufes ablichten ließen oder, im Falle des Selbstbildnisses, sich selbst mithilfe des Spiegels festhielten.[56]

Lotte Jacobi posiert so mit schwerem Studiogerät und blickt selbstbewusst mit weit offenen Augen in den Spiegel (Abb. 267). Gesicht und Hände der Fotografin sind ausgeleuchtet. Der restliche Körper verschwimmt im Schatten, wie auch die Kastenkamera, deren großes spiegelndes Objektiv allein ihre Präsenz verrät. Zum Entstehungszeitpunkt

---

51 Herbert Molderings / Barbara Mülhens-Molderings: Spiegel, Masken und Räume. Selbstporträts von Fotografinnen der zwanziger und dreißiger Jahre. In: Herbert Moderings (Hg.): Die Moderne der Fotografie. Hamburg 2008, S. 245–271, hier S. 250 f.

52 Hände und Gesten spielen in Germaine Krulls Aufnahmen der 1920er Jahre eine zentrale Rolle. Vgl. Nocke-Schrepper 2014, S. 82 f.

53 Rolf Lindner: Rauch-Zeichen. Zur Symbolik der Zigarette im 20. Jahrhundert. In: Andreas Hartmann et al. (Hg.): Die Macht der Dinge. Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln. Festschrift für Ruth-E. Mohrmann. [Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland, Bd. 116] Münster, New York, München, Berlin 2011, S. 99–106, hier S. 99.

54 Ebd., S. 102.

55 Annette Dorgerloh: Geniekult und Professionalisierung – Die Selbstinszenierungen der Sabine Lepsius. In: Kathrin Hoffmann-Curtius / Silke Wenk (Hg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Marburg 1997, S. 130–145, hier S. 134.

56 Vgl. Monika Faber: Selbstfoto. In: Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik. Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen, Fundació „la Caixa“ Barcelona, The Jewish Museum New York, hg. von Ute Eskildsen. Düsseldorf 1994, S. 280–287, hier S. 282.

war Lotte Jacobi Anfang dreißig und leitete das von ihrem Vater gegründete Studio am Kurfürstendamm in Berlin. Das Bild dokumentiert Jacobis beruflichen Status als anerkannte Atelierfotografin. Zugleich zeugen das ungezähmte Haar und das zu erahnende schlichte Kleid, dessen locker fallender Ausschnitt Hals- und Nackenpartie freilegt, von Zwanglosigkeit und Intimität des fotografischen Moments.

Das Selbstporträt der in Karlsruhe geborenen Ellen Auerbach (1906–2004) entstand 1934 in Palästina, wohin die Fotografin im Jahr zuvor emigriert war (Abb. 270). Mit hochgezogenen Augenbrauen blickt sie selbstsicher über ihre Handkamera hinweg. Die markante Kurzhaarfrisur mit Pony betont die Augenpartie. Auf Höhe des Mundes hält sie die Kamera mit beiden Händen vor ihrem Gesicht. Das Hemd trägt Auerbach locker mit aufgeknöpften Manschetten. Im Hintergrund ist ein Wohnraum mit drei gerahmten Bildern zu erkennen. Ellen Auerbach gründete 1930 mit Grete Stern, die sie während ihrer Ausbildung im Studio von Walter Peterhans kennenlernte, das auf Porträt- und Werbefotografie spezialisierte Atelier ringl + pit in Berlin. Die Zusammenarbeit der beiden Frauen zeichnete sich durch ihre tiefe Verbundenheit und Zuneigung zueinander aus sowie durch ihren spielerisch-experimentellen Umgang mit Fotografie. Als sie 1933 den ersten Preis beim Komol-Wettbewerb in Brüssel gewannen und ihre Aufnahmen in der renommierten französischen Zeitschrift „Cahiers d'Art" publiziert wurden, existierte das Atelier ringl + pit nicht mehr – beide Fotografinnen hatten Berlin bereits verlassen.[57]

Auch Marta Hoepffner blickt in ihrem „Selbstportrait mit Kamera" frontal in den Spiegel (Abb. 269). Der Apparat ist fest im Stativ verankert und für ein Hochformat um 90 Grad gekippt. Hoepffner trägt ein dunkles Oberteil mit eng anliegendem Kragen, wodurch der Kontrast zu ihrem ausgeleuchteten Gesicht verstärkt wird. Ihr Blick wirkt prüfend und nachdenklich. Im Hintergrund sind zwei Gemälde von ihrer Hand zu sehen. Indem sie die eigenen Werke mit ins Bild setzt, präsentiert sich Hoepffner eindeutig als Künstlerin. In einem selbst gestalteten Titelentwurf für ihr 1947 erschienenes „Bilderbuch einer Fotografin" griff sie auf das um 1940 entstandene Selbstporträt zurück. In Schrägstellung und angeschnitten blickt die Fotografin – gerahmt von zwei diagonalen Schriftbalken – oben rechts vom Cover.[58] Der Entwurf entspricht den Gestaltungsmodi des ‚Neuen Sehens' und der ‚Neuen Typografie', wie sie von László Moholy-Nagy, Werner Graeff und Jan Tschichod in den 1920er- und 1930er-Jahren propagiert wurden. Gestaltung und Bildauswahl der Publikation oblagen jedoch dem Stuttgarter Verlag Hans E. Günther & Co., der einen gediegenen Entwurf festlegte.

57 Vgl. Inka Graeve Ingelmann: Ellen Auerbach. Das dritte Auge. Leben und Werk. München 2006, S. 46.
58 Vgl. Schmoll gen. Eisenwerth 1982, S. 7.

Abb. 267 Lotte Jacobi: Selbstporträt, 1929. © The Lotte Jacobi Collection, University of New Hampshire, USA
Abb. 268 Germaine Krull: Selbstporträt mit Ikarette, 1925, Silbergelatineabzug, 30,7 × 24,2. Inv. Nr. AM 2012-3835 © Centre Pompidou, Paris
Abb. 269 Marta Hoepffner: Selbstporträt mit Kamera, um 1940. In: Hoepffner 1947, S. 6
Abb. 270 Ellen Auerbach: Selbstporträt im Spiegel, Modern Print, Palästina 1934. Inv. Nr. Auerbach 160 © Akademie der Künste, Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn 2024
Abb. 271 Marianne Breslauer: Selbstporträt, 1933. Fotostiftung Schweiz, Winterthur © Marianne Breslauer / Fotostiftung Schweiz

267 / 268
269 / 270
271

„[T]he self-portaits [...] do not present an objective and realistic representation of the photographer, but rather a complex construction of identity that is performed rather than revealed“[59], konstatiert Sophie Rycroft für die Selbstbildnisse mit Kamera. Ausgangspunkt von Rycrofts Untersuchung sind drei Selbstporträts der Fotografinnen Lotte Jacobi, Eva Besnyö und Marianne Breslauer, in denen die Kamera eine besondere Rolle spielt – Rycroft klassifiziert die Aufnahmen als „Occupational Self-Portrait“. Die Fotografinnen betonen in diesen Selbstbildnissen ihre Profession und ihre Professionalität. Die Aufnahmen sind vor dem Hintergrund massenmedial verbreiteter Frauenbilder zu lesen, in denen wiederholt das Motiv der Frau mit Kamera aufgegriffen wurde. Der Durchbruch der handlichen Kleinbildkamera in den 1920er Jahren führte zu einem regelrechten Boom der Amateurfotografie. Schnappschüsse von Frauen, Männern und Kindern, bewaffnet mit Kamera, fanden große Beliebtheit.[60] Insbesondere in der Hand der Frau erschien der Fotoapparat als modisches Accessoire in den populären Magazinen der Zeit.[61]

Die Selbstporträts von Krull, Jacobi und Hoepffner sind in Abgrenzung zu dieser Modeerscheinung entstanden.[62] Im Gegensatz zu den Schnappschüssen präsentieren sich die Berufsfotografinnen in ihrem Atelier mit hochwertigem Equipment. Sie betonen die intensive Beziehung zur Kamera. Im Fall von Marianne Breslauer hat dies gar eine erotische Komponente (Abb. 271). Die an der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins in Berlin ausgebildete Fotografin beugt sich mit geöffnetem Morgenrock über ihren Apparat. Es scheint fast, als würde sie die Kamera rückseitig mit ihrem Morgenrock umhüllen wollen. Dessen dunkles Futter bildet einen Kontrast zum hellen Teint des nackten Körpers. Breslauer blickt prüfend in den Schacht der Kamera und hält den Selbstauslöser in der linken Hand. Ihr kurzes, nach vorne fallendes Haar verhüllt ihr Antlitz. Körperhaltung und augenscheinliche Privatheit der Szene sind Ausdruck der intimen Beziehung zwischen Fotografin und Kamera. Die Aufnahme war kein für die Öffentlichkeit bestimmtes Berufsporträt, sondern Zeugnis eines privaten Moments der Selbstbefragung. Dafür spricht auch, dass keine Veröffentlichung des Selbstbildnisses vor 1979 bekannt ist.[63]

Die vorgestellten Selbstporträts mit Kamera sind mithilfe eines Spiegels entstanden, der im Bildraum jedoch nicht zu sehen ist – das Spiegelbild wird zum Abbild. Die Fotografinnen blicken frontal in den Spiegel oder, wie Marianne Breslauer, konzentriert in den Sucher der Kamera. In den Selbstbildnissen werden der Blick auf das eigene Selbst und der fotografische Akt thematisiert. Die Fotografinnen sind zur gleichen Zeit Betrachtende und Betrachtete. Zudem steht die Interaktion mit der Kamera im Fokus. Die Hände der Fotografinnen halten oder stützen den Apparat und drücken den Auslöser.

---

59 Sophie Rycroft: Self-Expression and Profession: Female Photographers' Self-Portraits in Berlin 1929–1933. Masterarbeit Birmingham 2013. Birmingham 2013.

60 Vgl. Dogramaci 2014, S. 47.

61 Vgl. Rycroft 2013, S. 96.

62 Zur Kamera als modisches Accessoire siehe Kapitel IV.1.

63 Vgl. Molderings/Mühlens-Molderings 2008.

Das Spiel mit dem Selbst: Spiegelungen, Montagen und Maskeraden

> „Neben der ästhetischen Dimension der Spiegelung ließe sich mit gendertheoretischem Zugriff postulieren, dass die Kategorisierung des Geschlechts als ‚weiblich' eine gesellschaftliche Zuschreibungspraxis ist, die durch den gebrochenen Blick und die Mehrfachverbildlichung in ihrer Gradlinigkeit zumindest in Frage gestellt wird."[64]

Ausgehend von Judith Butlers Werk „Gender Trouble" und ihrer Dekonstruktion der Geschlechterdifferenz deutet Burcu Dogramaci das Spiel mit dem Selbst in Form von Spiegelungen und Mehrfachbelichtungen als einen „Weg der Neukonstruktion von Identitäten"[65]. Die Kunsthistorikerin bezieht sich in ihrer Analyse auf Ilse Bings (1899–1998) „Selbstportrait mit Leica" aus dem Jahr 1931 (Abb. 272). Das Spiel mit dem Selbst beschränkt sich aber nicht auf den experimentellen Umgang mit Spiegelungen, sondern findet ebenfalls Ausdruck in der Fotomontage oder der Maskerade.

Für die 1920er- und 1930er-Jahre lassen sich vermehrt künstlerische Spielarten von Selbstbildnissen ausmachen, in denen der Spiegel oder die Spiegelung explizit thematisiert werden. Fotografinnen experimentieren in Selbstporträts mit verschiedenen fotografischen Techniken wie der Solarisation, dem Fotogramm oder der Doppel- und Mehrfachbelichtung. Die künstlerische Auseinandersetzung mit der eigenen Person in Form von Schattenprojektion oder Bildcollage findet sich ebenso in den Selbstbildnissen von Fotografinnen wie Rollenspiel und Maskerade. Die stilistischen Formen der Fragmentierung, Überblendung oder Verfremdung werden in diesen Aufnahmen genutzt, so Inka Graeve Ingelmann, um das „Bild vom Weiblichen zu verwirren"[66]. Unter den Begriffen Spiegelung, Montage und Maskerade werden im Folgenden exemplarische Selbstbildnisse beschrieben und analysiert.[67]

Spiegelungen

„Tritt der Spiegel ins Bild, wird nicht nur die Position des Künstlers, sondern auch die Rolle des Betrachters bewusst gemacht und hinterfragt."[68] Ilse Bing spielt in ihrem Selbstbildnis mit unterschiedlichen Blickrichtungen, indem sie nicht nur ihr Spiegelbild abfotografiert, sondern durch einen zweiten Spiegel eine weitere Bildebene einführt. In Frankfurt

64 Dogramaci 2014, S. 52.
65 Ebd.
66 Graeve Ingelmann 2008, S. 34.
67 An dieser Stelle werden auch fotografische Selbstbildnisse von Künstlerinnen hinzugenommen, die die Fotografie nicht kommerziell betrieben, sondern sich dieses Mediums kurzzeitig für experimentelle Inszenierungen bedienten. Die Bildserien von Gertrud Arndt oder Claude Cahun geben Einblick in die künstlerische Auseinandersetzung mit kursierenden stereotypen Geschlechterbildern. In ihrem künstlerischen Œuvre spielen diese Fotoarbeiten jedoch eine untergeordnete Rolle.
68 Bremm 2010, S. 7.

am Main und Wien studierte Ilse Bing Kunstgeschichte. 1924 begann sie eine Dissertation über den Architekten Friedrich Gilly. Im Kontext ihrer Forschungen entstanden erste Fotoarbeiten zu Dokumentationszwecken. 1929 änderte sich das Verhältnis von Text- und Bildproduktion – Bing brach die Arbeit an der Dissertation ab und fokussierte sich auf fotojournalistische Tätigkeiten. Im Jahr darauf siedelte sie nach Paris über und arbeitete dort für französische Zeitschriften wie „Vu" und „Le Monde Illustré". Ihr „Selbstportrait mit Leica" ist Ausdruck ihrer neuen Profession.[69] Mit der Leica, die sie 1929 kaufte, änderte sich ihr gestalterischer Ansatz. Bings Selbstbildnis thematisiert den fotografischen Akt zweifach: Gleich den Selbstbildnissen mit Kamera schaut sie frontal in einen hinter der Kamera stehenden Spiegel und fotografiert ihr Spiegelbild ab. Ein zweiter Spiegel, links im Bildraum, hält den Moment des Fotografierens aus einer anderen Perspektive fest. Bing erscheint in der Aufnahme verdoppelt – en face und en profil – auf einem Blatt, das „mit zwei unterschiedlichen Sichtweisen auch zwei verschiedene Realitätsebenen offenbar[t]"[70]. Der Spiegel als Gegenstand im Bild eröffnet eine zusätzliche räumliche Ebene. Diese Bilderweiterung schafft eine Distanz, die Thomas Kempas folgendermaßen beschreibt:

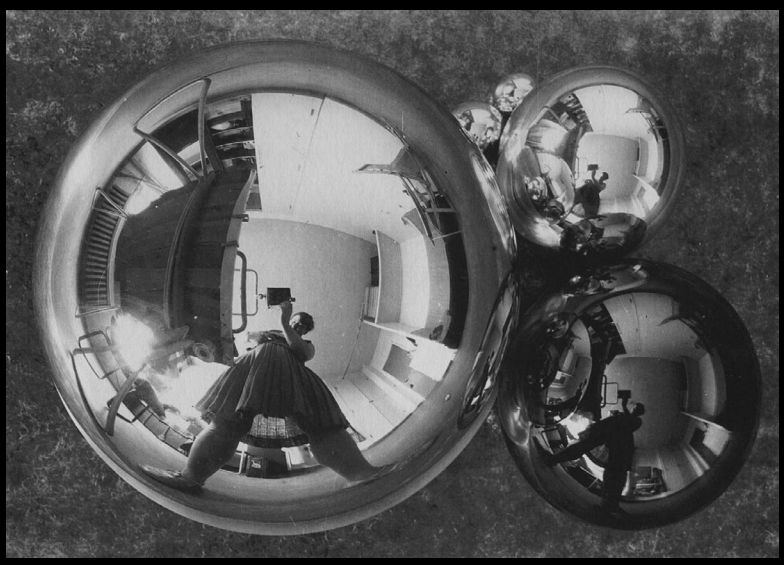
> „Den Spiegel im Auge zu behalten, ihn in das Bild zu integrieren, bedeutet für den Künstler ein Mehr an Distanz, nicht unbedingt zu sich selbst, doch für die Selbstbeobachtung – und auch für die Betrachtung durch den Rezipienten. Das Spiegelbild ist Metapher für die Lust am Selbst wie für die Angst vor dem Nichtsein, ist Sinnbild des Selbstbetruges oder auch des Willens zur Reflexion."[71]

Der Spiegel erscheint als Bild im Bild, als Element der Verdoppelung und als zusätzliche Realitätsebene.[72] In ihrem Selbstbildnis thematisiert Bing nicht nur sich, sondern explizit den Blick in den Spiegel.

In einem angeschnittenen ovalen Spiegel erscheint die Fotografin Lotte Jacobi im modischen Habitus (Abb. 274). In der rechten Hand hält sie lässig die Leica auf Schulterhöhe, in der linken eine brennende Zigarette. Der Kopf ist leicht nach rechts geneigt, der von der Hutkrempe geworfene Schatten verdunkelt die Augenpartie. Im geschliffenen Spiegelrand erscheint ihr Gesicht ein weiteres Mal. Das Selbstbildnis aus dem Jahr 1937 entstand in den USA, wohin Jacobi 1935 emigriert war. Es unterscheidet

69 Ausführliche Bildbeschreibung bei: Faber 1994, S. 284 und Nocke-Schrepper 2014, S. 88.
70 Nocke-Schrepper 2014, S. 88.
71 Thomas Kempas: Der Künstler und sein Spiegel-Selbst. In: Spiegelbilder. Ausst.Kat. Kunstverein Hannover, Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, Haus am Waldsee Berlin. Hannover 1982, S. 45–49, hier S. 48.
72 Solche mithilfe von Spiegeln erzeugten multiplen Porträts waren seit der Jahrhundertwende eine beliebte Praxis der Amateure. Vgl. Molderings/Mühlens-Molderings 2008, S. 253.

Abb. 272 Ilse Bing: Selbstporträt mit Leica im Spiegel, Paris1931, Silbergelatineabzug. HMF.Ph13363 © Historisches Museum Frankfurt, Foto: Ilse Bing
Abb. 273 Florence Henri: Selbstporträt, 1928. © Galleria Martini & Ronchetti, Genua, Italien
Abb. 274 Lotte Jacobi: Selbstporträt, 1937. Fotografische Sammlung, Museum Folkwang, Essen © The Lotte Jacobi Collection, University of New Hampshire, USA
Abb. 275 Marianne Brandt: Das Atelier in der Kugel, um 1928. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024



SPIEGELUNGEN

276a – f

sich signifikant von dem zuvor beschriebenen, früheren Selbstporträt mit Kamera. Das spätere Selbstbildnis mutet wie eine flüchtige Momentaufnahme an. Im Nachlass der Fotografin sind Arbeitsproben erhalten, die Einblick in den Entstehungsprozess des Bildes geben (Abb. 276 a–f).[73] Sie lassen erkennen, wie Lotte Jacobi vor dem Spiegel mit Posen und Blickwinkeln experimentierte. Zur Veröffentlichung wählte sie einen Ausschnitt aus einer Aufnahme mit geneigtem Kopf und der linken Hand mit Zigarette auf Brusthöhe (Abb. 276 d) sowie die Aufnahme unten rechts (Abb. 276 f), die als einzige signiert und somit eindeutig von ihr als veröffentlichungswürdig markiert ist. Wie Krull setzte auch Jacobi die Zigarette gezielt in ihrer Selbstdarstellung ein. Die weibliche Aneignung der Zigarette, eines männlichen Insignes, kann als Geste der Selbstbestimmung gelesen werden.[74]

Auch Florence Henri (1893–1982) experimentierte mit dem Spiegel, um verschiedene Perspektiven und Räume im Bild zu schaffen. In dem 1929 von Franz Roh und Jan Tschichold herausgegebenen programmatischen Werk „Foto-Auge" mit insgesamt 76 Aufnahmen, die als „Fotos der Zeit" einen Überblick aktueller fotografischer Tendenzen gaben, ist an fünfter Stelle ein Selbstbildnis von Florence Henri abgebildet (Abb. 273). Vor einer weißen Wand befindet sich ein hoher Spiegel, dessen unterer Rand von einer Tischplatte verdeckt wird. Die Kamera ist schräg auf die Wand ausgerichtet, sodass die Tischkante diagonal nach oben verläuft. Die entgegengesetzt verlaufenden Fugen der Tischplatte werden durch die Spiegelung optisch verlängert. Im Spiegel erscheint Florence Henris Antlitz; mit verschränkten Armen lehnt sie am Tisch. Ohne sichtbare Kamera oder Fernauslöser erscheint Henri losgelöst vom fotografischen Akt und wirkt wie eine Doppelgängerin. Unmittelbar vor dem Spiegel liegen zwei Metallkugeln, die durch die Reflexion ebenfalls verdoppelt erscheinen. Mit spiegelnden Kugeln experimentierte auch Marianne Brandt (1893–1883) in ihrem „Selbstbildnis im Atelier", das um 1928/29 entstand (Abb. 275). Fünf Kugeln unterschiedlicher Größe spiegeln die Fotografin und das Atelier aus verschiedenen Blickwinkeln, wobei die wechselseitigen Reflexionen der Kugeln ins Unendliche zu führen scheinen. Henri arbeitet mit der Verzerrung, die in der Reflexion einer gebogenen Spiegelfläche entsteht, und erzeugt so die Anmutung einer veränderten Realität.

Montagen oder das experimentelle Selbstbildnis

Unter den Begriffen Montage und Experiment werden an dieser Stelle verschiedene fototechnische Verfahren der Bildbearbeitung zusammengefasst, wie beispielsweise die Doppel- oder Mehrfachbelichtung und die Bildcollage. Exemplarisch für die Mehrfachbelichtung, in der sich zwei oder mehr Einzelaufnahmen in einem gemeinsamen Bild überlagern, stehen die Selbstbildnisse von Ré Soupault (1901–1996) und Marta Hoepffner.

73 Der Nachlass befindet sich im Archiv der University of New Hampshire. Vgl. Kapitel III.4 zu Lotte Jacobi.
74 Vgl. Lindner 2011, S. 105.

Abb. 276 a–f Lotte Jacobi: Selbstporträt, 1937. ©The Lotte Jacobi Collection, University of New Hampshire, USA

Das Selbstporträt Ré Soupaults erscheint auf den ersten Blick wie eine flüchtige Schaufensterspiegelung (Abb. 277). Entstanden ist die Aufnahme 1939 im Arbeitszimmer ihrer Wohnung in Tunis, wo sie seit 1938 mit ihrem zweiten Ehemann, dem französischen Schriftsteller Philippe Soupault (1897–1990), lebte. Mit Ende 30 blickte Ré Soupault bereits auf ein bewegtes Leben zurück: 1921 ging sie ans Bauhaus in Weimar, wo sie unter anderem bei Johannes Itten lernte. In Berlin arbeitete sie für den schwedischen Maler und Avantgardefilmer Viking Eggeling. Hier lernte sie den Künstler Hans Richter kennen, den sie 1926 heiratete. Die Ehe hielt nur ein Jahr, doch Richter brachte sie in Kontakt zum Pariser Künstlerkreis um Man Ray und Fernand Léger. Unter dem Pseudonym Renate Green schrieb und illustrierte sie für die Zeitschrift „Sport im Bild". Ab 1928 lebte sie in Paris, wo sie das Modelabel „Ré-Sport" gründete und sportlich-elegante Kleidung entwarf. 1933 lernte sie Philipp Soupault kennen. Sie begleitete ihn auf seinen Reisen und begann zu fotografieren, zunächst mit einer Leica und einer 6 × 6-Rolleiflex, später kam noch das Modell 4 × 4 dazu. Wie bei Lotte Jacobis Spiegelaufnahme aus dem Jahr 1937 sind in Soupaults Nachlass Variationen des Bildmotivs enthalten, die den Entstehungsprozess nachvollziehbar machen.[75] Soupault trägt den selbst entworfenen Hosenrock, wechselt zwischen zwei Kostümjacken. In der rechten Hand hält sie eine brennende Zigarette. Mal steht sie aufrecht, mal sitzt sie auf dem Schreibtisch, mal blickt sie direkt in die Kamera, mal nachdenklich aus dem oberen Bildraum. Für eine Aufnahme der Serie greift sie auf die enigmatische finale Bildlösung zurück. Was wie eine flüchtige Spiegelung anmutet, ist die komplexe Montage verschiedener Negative. Wie eine zweite Realitätsebene legt sich das Titelblatt der Zeitung „La Dépêche Tunisienne" über das Gesicht und den Oberkörper der Fotografin. Eine paraventartige Holzkonstruktion überlagert den vormals eindeutig identifizierbaren Raum. Für Inge Herold vereint die Aufnahme Soupaults verschiedene Professionen und verweist auf die zukünftige journalistische Tätigkeit der Protagonistin: „Der Welt der Mode und der fotografischen Bilder folgt die Beschäftigung mit dem Wort: drei Professionen verkörpert in einer Frau, die sich hier als Intellektuelle inszeniert."[76] Wie bei Jacobi ist auch das Selbstbildnis von Soupault erst viele Jahrzehnte nach seiner Entstehung publiziert worden.[77]

75 Vgl. Molderings/Mühlens-Molderings 2008, S. 256 (FN 28).

76 Inge Herold: Die Selbstbildnisse von Ré Soupault (1901–1996): Inszenierungen eines Multitalents. In: Gerda Breuer / Elina Knorpp (Hg.): Gespiegeltes Ich. Fotografische Selbstbildnisse von Frauen in den 1920er Jahren. Berlin 2014, S. 130–139, hier S. 138.

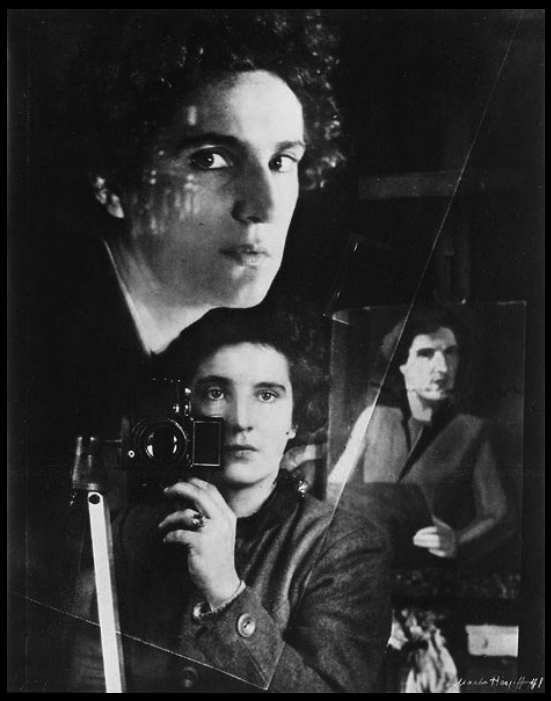
77 Ré Soupault glaubte ihre Negative nach der Flucht aus Tunis 1942 verloren. Eine Freundin Simone Bessis hatte 1946 einen Kasten mit Negativen und Vintages und Glasplatten in Tunis entdeckt und damit einen großen Teil des fotografischen Werks gesichert. Ré Soupault nahm nach der Flucht ihre fotografische Arbeit

Abb. 277 Ré Soupault: Selbstporträt, Tunis 1939. © Ré Soupault Archive, Heidelberg / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

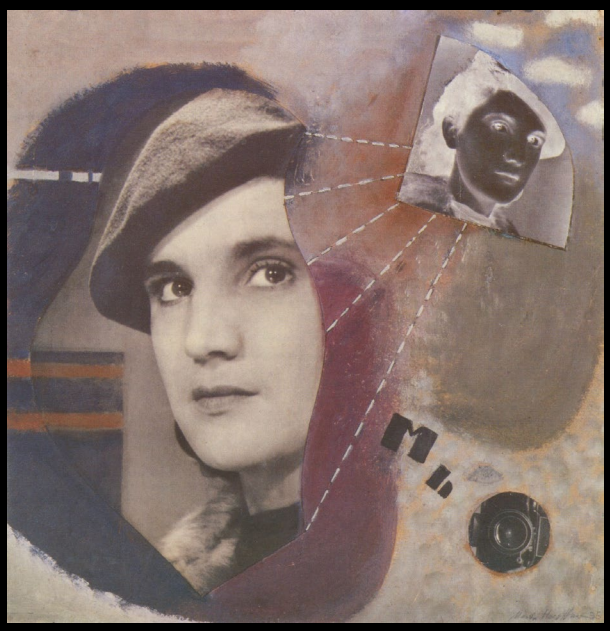
Abb. 278 Marta Hoepffner: Selbstporträt im Spiegel, Frankfurt am Main 1941, Überblendung, Silbergelantineabzug. HMF.Ph15017 © Historisches Museum Frankfurt, Foto: Marta Hoepffner

Abb. 279 Marta Hoepffner: Selbstbildnis, 1935, Fotomontage auf Tempera, 36 × 35 cm. ZM 1983/15/C © Zeppelin Museum Friedrichshafen, Bild: Marta Hoepffner

Abb. 280 Marianne Brandt: me (Metallwerkstatt). Aus der Mappe 9 Jahre Bauhaus, eine Chronik für Walter Gropius, 1928 © Bauhaus-Archiv, Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn 2024



277 / 278



279 / 280

Das Verfahren der Mehrfachbelichtung kann ebenso am Beispiel von Marta Hoepffners „Selbstbildnis im Spiegel“ von 1941 nachvollzogen werden (Abb. 278): Hoepffner vereint drei Selbstporträts in einem Bild. Da ist zum einen das Selbstbildnis mit Kamera – ähnlich der bereits besprochenen Arbeit (Abb. 269): In der unteren Bildhälfte sehen wir die Fotografin, die frontal in den Spiegel blickt und den Auslöser der Kamera bedient. Im Hintergrund ist das gemalte „Selbstportrait mit grüner Jacke“ aus dem Jahr 1940 zu sehen. In der linken oberen Bildhälfte erscheint mittels Überblendung ein weiteres Selbstporträt: Hoepffner, festgehalten im Profil, blickt den Betrachter an. Auf ihrem Gesicht sind Lichtreflexe klar zu erkennen. Die hellen Randlinien der zweiten, aufgelegten Fotografie sind deutlich im Bildraum zu sehen. Die diagonalen Linien verbinden die drei Selbstporträts wie auch die drei Bildebenen: Auf der hintersten Ebene präsentiert sich Marta Hoepffner als Malerin mit Zeichenblock in den Händen, in der zweiten Ebene als Fotografin, die den Auslöser bedient. Sie zeigt sich also gleich zweimal in der Rolle der Künstlerin und als Sujet ihrer Kunst. In der vordersten Ebene blickt sie aus einer dritten Perspektive aus dem Bild, inszeniert sich als Beobachterin. „Sie reflektiert die Situation des Subjekts, das existiert, weil es angeblickt wird, und das wiederum die Existenz derjenigen garantiert, die von ihm gesehen werden.“[78]

Bereits in ihrem 1935 entstandenen Selbstporträt, einer Fotomontage auf Tempera, brachte Marta Hoepffner mehrere Bildebenen zusammen und thematisierte den fotografischen Prozess (Abb. 279). Neben dem Ausschnitt ihres Schwarz-Weiß-Porträts in der linken Bildhälfte erscheint rechts oben das entsprechende Negativ. Beide Fotosegmente sind durch gestrichelte weiße Linien verbunden. Die strahlenförmig verlaufenden Striche deuten den fototechnischen Prozess der Vergrößerung an.[79] Ein drittes Fotosegment befindet sich unten rechts im Bild: Der runde Ausschnitt eines Kameraobjektivs „ist gleichzeitig Berufsattribut und abschließender Punkt ihrer Initialen M h“[80]. Der malerische Fond, der organisch anmutende Farbflächen und konstruktivistische Elemente vereint, verweist auf den künstlerischen Hintergrund von Marta Hoepffner, die bis 1933 Werbegrafik und Malerei an der Frankfurter Kunstgewerbeschule bei Willi Baumeister studierte. 1934 gründete sie die „Werkstätte für künstlerische Fotoaufnahmen“ in Frankfurt am Main. Das Selbstbildnis ist während einer Phase des Übergangs entstanden. Die nationalsozialistische Politik und ideologische Gleichschaltung der Kunstinstitute setzten ihrer Ausbildung bei Baumeister ein abruptes Ende. Hoepffner

nicht wieder auf, und ihr Archiv ruhte. Erst 1987 wurden ihre Fotografien von Manfred Metzner, dem Verleger ihres Mannes, wiederentdeckt und seither in Ausstellungen und Publikationen bekannt gemacht. Vgl. Manfred Metzner: Ré Soupault, Paris 1934–1938. Heidelberg 1994.

78 Karin Görner: Selbst/Bild. Selbstportraits von Marta Hoepffner. In: Lichtbilder – Bilder des Lichts. Marta Hoepffner Fotokünstlerin und Pädagogin. Ausst.Kat. Stadtmuseum Hofheim am Taunus. Hofheim am Taunus 1997, S. 69–77, hier S. 73.

79 Vgl. ebd., S. 71f.

80 Ebd., S. 71.

gründete das Fotoatelier, um ihren Lebensunterhalt zu sichern. Im Verborgenen entstanden fotografische Experimente.

Ein weiteres Beispiel für die Collagetechnik ist Marianne Brandts „me (Metallwerkstatt)" aus dem Jahr 1928 (Abb. 280). Das Blatt ist Teil der Mappe „9 Jahre Bauhaus", die als Abschiedsgeschenk für Walter Gropius vom Bauhaus konzipiert war. Marianne Brandt zeigt sich in der Fotomontage als Teil des Bauhauses.[81] Verschiedene Fotosegmente sind lose auf dem Blatt verteilt, darunter zentral ein großer Kreis mit umlaufenden Ringen. Bei genauer Betrachtung entpuppt er sich als die Innenseite eines metallischen Lampenschirms, dessen Mitte eine milchige Glühbirne bildet. Segmente der Lampe, die Brandt selbst entworfen hatte, wiederholen sich in verschiedenen Größen – so schwebt etwa links vom großen Kreis ein kleinerer, an den sich Brandt anzulehnen scheint. Oberhalb und rechts neben dem zentralen Lampensegment sind das Dessauer Bauhaus-Gebäude und Mitarbeiter:innen der Metallwerkstatt in loser Reihung zu sehen. Der damalige Werkstattleiter Moholy-Nagy scheint aus dem Gebäudekomplex emporzusteigen; mit ernstem Blick schaut er über sein Brillengestell. Im linken oberen Bildrand schweben die Buchstaben m und e. In „me (Metallwerkstatt)" identifiziert sich Brandt anschaulich mit ihrer Arbeit und dem Leben am Bauhaus. Insbesondere ihre Verbindung zur Metallwerkstatt kommt zum Tragen – im April 1928 übernahm sie kommissarisch deren Leitung, nachdem Gropius und Moholy-Nagys das Bauhaus verlassen hatten.

Das andere Ich. Rollenspiele und Maskeraden

> „Die Herrschaft über die Maske, die Manipulierbarkeit, das Spiel und die ständige Verwandlung bieten einen Aktionsraum, innerhalb dessen der eigene Körper genutzt werden kann, um jenseits der Festschreibungen möglicherweise neue und eigene Bilder aufzufinden."[82]

In den Masken- und Rollenspiel-Selbstbildnissen steht die kreative Auseinandersetzung mit der eigenen Person im Vordergrund.[83] Eine Vorreiterin der Fotoinszenierung war die

81 Elizabeth Otto: Neue Frau oder weiblicher Konstrukteur? Marianne Brandts Suche nach einer Bauhausidentität. In: Gerda Breuer / Elina Knorpp (Hg.): Gespiegeltes Ich. Fotografische Selbstbildnisse von Künstlerinnen und Fotografinnen in den 1920er Jahren. Berlin 2014, S. 117–129, hier S. 119–121.

82 Sabina Leßmann: Die Maske der Weiblichkeit nimmt kuriose Formen an ... . Rollenspiele und Verkleidungen in den Fotografien Gertrud Arndts und Marta Astfalck-Vietz'. In: Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik. Ausst.Kat Museum Folkwang Essen, Fundació „la Caixa" Barcelona, The Jewish Museum New York, hg. von Ute Eskildsen. Düsseldorf 1994, S. 272–279, hier S. 275.

83 Maskerade und Rollenspiel sind keine Besonderheit fotografischer Selbstbildnisse. Auch andere Bildende Künste boten Möglichkeiten des Rollenspiels, wie Annette Dorgerloh eindrücklich für Gemälde der Malerin Sabine Lepsius (1864–1942) dargelegt hat. Vgl. Annette Dorgerloh: Geniekult und Professionalisierung. Die Selbstinszenierung der Sabine Lepsius. In: Kathrin Hoffmann-Curtius / Silke Wenk (Hg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Marburg 1997, S. 130–145.

französische Schriftstellerin und Künstlerin Claude Cahun (1894–1954).[84] In den 1920er Jahren entstanden zahlreiche Selbstbildnisse, in denen Cahun, deren bürgerlicher Name Lucy Schwob war, mit verschiedenen Identitäten experimentierte. Im kreativen Spiel mit männlich und weiblich konnotierten Geschlechtermarkern entzog sie sich einer festen Einordnung und sprengte die Dualismen von weiblich/männlich oder lesbisch/schwul. Das Werk der heute als Ikone der feministischen Kunstgeschichte geltenden Cahun wurde erst in den 1980er Jahren wiederentdeckt. Die mittlerweile vielfach exponierten und besprochenen Fotoinszenierungen spielen im künstlerischen Œuvre Cahuns eine eher untergeordnete Rolle.[85]

In vergleichbarer Weise zeigen die sogenannten Maskenfotos von Gertrud Arndt (1903–2000) ein ‚Sowohl-als-auch' hinsichtlich überkommener weiblicher Stereotype. Mithilfe textiler Materialien wie Seide, Tüll und Spitze sowie mit dem gekonnten Einsatz der Mimik schlüpfte Arndt in den Selbstbildnissen in verschiedene Rollen. Sie inszeniert sich vor der Kamera als Femme fatale, Witwe oder braves Mädchen. Die Aufnahmen changieren zwischen stereotypen Weiblichkeitsbildern und spielen mit verschiedenen Eigenschaften wie Koketterie (Abb. 283), Strenge (Abb. 282) oder Schüchternheit (Abb. 281). Für Gertrud Arndt stand fest, dass all diese Charaktereigenschaften und Gefühle in einem angelegt sind.[86] Die aus 43 Selbstbildnissen bestehende Serie entstand nach eigenen Aussagen der Fotografin 1930 innerhalb weniger Tage. Arndt saß der Kamera in etwa zwei Metern Entfernung gegenüber. Sie setzte sich in Szene, variierte ihre Posen, Kleidung und Accessoires sowie die Beleuchtung, um unterschiedliche Stimmungen zu erzeugen. Die Kamera löste sie über eine selbst gebaute Konstruktion mit einem Zwirnfaden und einem schweren, stabilisierenden Gegenstand aus.[87] Die Maskenbildnisse waren nicht zur Veröffentlichung bestimmt.[88] Sie sind Ausdruck eines intimen Dialogs mit sich selbst und loten verschiedene Rollen aus – gleich dem Diktum Richard David Prechts: „Wer bin ich – und wenn ja, wie viele?".[89] Gertrud Arndt kam 1923 mit dem Berufswunsch Architektin ans Bauhaus in Weimar. Nach dem Vorkurs gelangte sie wie die meisten ihrer Kommilitoninnen in die Webereiklasse. Mit der Gesellenprüfung vor der Webereiinnung 1927 beendete sie nicht nur ihre Ausbildung am Bauhaus, auch die Weberei legte sie nieder. Als ihr Mann, der Architekt Alfred Arndt, 1929 ans Bauhaus Dessau berufen wurde, kam sie mit ihm. Autodidaktisch eignet sie sich den Umgang mit der Kamera an. In den heimischen

84 Zu Claude Cahun vgl. Kristine von Oehsen: Die Unmöglichkeit eines Selbstporträts von Claude Cahun. In: Gerda Breuer / Elina Knorpp (Hg.): Gespiegeltes Ich. Fotografische Selbstbildnisse von Künstlerinnen und Fotografinnen in den 1920er Jahren. Berlin 2014, S. 71–79.

85 Vgl. ebd., S. 73.

86 Interview von Sabina Leßmann mit Gertrud Arndt im Mai 1993. Zitiert nach Leßmann 1994, S. 274.

87 Vgl. Leßmann 1994, S. 273.

88 Die Maskenbilder wurden Ende der 1970er Jahre wiederentdeckt und 1979 in der Ausstellung „Film und Foto der zwanziger Jahre" im Museum Folkwang Essen öffentlich präsentiert. Vgl. Gozalbez Cantó 2012, S. 326.

89 Richard David Precht: Wer bin ich – und wenn ja, wie viele? Eine philosophische Reise. München 2007.

Räumen und einer provisorischen Dunkelkammer entstand die Bilderserie, die über Jahrzehnte unter Verschluss blieb.

Die fotografischen Arbeiten von Marta Astfalck-Vietz (1901–1994) wurden Ende der 1980er Jahre zufällig wiederentdeckt.[90] Nach ihrer Ausbildung an der Höheren Fachschule für Textil- und Bekleidungsindustrie in Berlin und dem anschließenden Studium an der dortigen Kunstgewerbeschule begann Astfalck-Vietz eine fotografische Ausbildung im Atelier von Lutz Kloss im Passagenhaus Unter den Linden. Ab 1926 arbeitete sie als selbstständige Fotografin sowie als Werbe- und Gebrauchsgrafikerin. Im folgenden Jahr richtete sie ein eigenes Fotoatelier ein. Über einen Zeitraum von etwa fünf Jahren entstanden – neben den kommerziellen Fotografien – experimentell-künstlerische Arbeiten, darunter zahlreiche Selbstinszenierungen.[91] Rückblickend erklärte Marta Astfalck-Vietz: „Die ganzen Bilder, die wir machten, das waren keine Aufträge, wir kriegten doch nichts dafür. Das waren Versuche. Wir haben viele Serien versucht, nicht bloß Einzelbilder und haben dann versucht, diese Bildfolge als Geschichte in den Zeitschriften anzubieten."[92] Die Aufnahmen von Astfalck-Vietz sind regelrechte Bildgeschichten. Wie eine Regisseurin inszeniert sie Bildakte, die den Blick der Betrachtenden einplanen und ein Narrativ verfolgen. Eine Aufnahme zeigt sie als elegant gekleidete Dame, die lesend, mit Buch in der Hand auf dem Bett sitzt (Abb. 285). Ein zweites Buch liegt aufgeklappt auf ihren Knien, der Titel „Die Kameradschaftsehe" ist eindeutig zu entziffern. Neben ihr auf dem Bett finden sich mehrere Magazine. Astfalck-Vietz inszeniert sich als moderne, gebildete Frau. Die Szene zeigt einen privaten Moment, doch zugleich deutet sie auf eine folgende Handlung hin: Die elegante Aufmachung lässt vermuten, dass sie demnächst zu einer Verabredung aufbricht. Der Buchtitel verweist auf die Auseinandersetzung mit modernen Beziehungsmodellen – in dem kontrovers diskutierten Buch „Die Kameradschaftsehe" sprachen sich die US-Amerikaner Ben B. Lindsey und Wainwright Evans für eine Ehe aus, die Empfängnisverhütung anerkennt und mit beidseitiger Einwilligung das Recht der Scheidung vorsieht.[93] In ihrer Untersuchung zu „Fotografische Inszenierungen von Weiblichkeit" hat die Kulturwissenschaftlerin Patricia Gozalbez Cantós das breite Spektrum von Astfalck-Vietzs Weiblichkeitsentwürfen eindrücklich dargestellt und erkannt, dass sie sich geradezu „an damaligen Weiblichkeitstypologien ‚abarbeitete', die in den Massenmedien stark präsent waren"[94]. Astfalck-Vietz schlüpfte in durch populäre Medienbilder verbreitete Rollen wie jene der ‚exotischen' Frau, der Tänzerin oder der eleganten

90 Das Atelier und Foto-Archiv von Marta Astfalck-Vietz wurden 1943 durch einen Bombenangriff vollständig zerstört. Erhalten haben sich nur jene Aufnahmen, deren Abzüge sie regelmäßig zu ihrem Vater schickte. Darunter sind auch zahlreiche experimentelle Selbstbildnisse. Janos Frecort, damaliger Leiter der Fotografischen Sammlung der Berlinischen Galerie, entdeckte 1989 das fotografische Werk von Marta Astfalck-Vietz. Vgl. Gozalbez Cantó 2012, S. 310 f.

91 Mit der nationalsozialistischen Machtübernahme stellte Astfalck-Vietz ihre fotografische Arbeit ein.

92 Zitiert nach Gozalbez Cantó 2012, S. 304.

93 Vgl. hierzu ebd., S. 320 f.

94 Ebd., S. 312.

Dame. Jedoch adaptierte sie diese Typen nicht einfach, sondern modifizierte sie. In den Aufnahmen von Arndt und Astfalck-Vietz nimmt der Körper eine zentrale Rolle ein; nach Leßmann wird damit „das weite Feld zwischen theatralischer Pose und in sich selbst versunkener beziehungsweise unkontrollierter Gebärde“[95] vollständig ausgespielt. Beide inszenieren den nackten Körper, umhüllt von Tüll- und Spitze, sinnlich und geheimnisvoll. Häufig sind auch die Gesichter von halbtransparenten Textilien bedeckt. In dem 1927 entstandenen Selbstakt zeigt sich Astfalck-Vietz in anmutiger Haltung (Abb. 284). Ihr Gesicht ist nach oben gerichtet, die Augen unter Spitze verborgen. Sie verwehrt den Blick, schafft so Distanz zu den Betrachtenden. Das Spiel mit der Verhüllung und Darlegung dabei wirkt nicht voyeuristisch, sondern evoziert eine geradezu mystische Atmosphäre.

Die Maskeraden und Rollenspiele von Arndt und Astfalck-Vietz drehen sich weniger um die Suche neuer Weiblichkeitsbilder, sondern um das Erproben und Zulassen verschiedener Facetten, die, so Gertrud Arndt, allesamt Teil der eigenen Identität sind. Für Cozalbez Cantó demonstrieren Arndts Aufnahmen „ihre Freude an der Kostümierung und an einer expressiven Mimik“; zugleich weist „die Bezeichnung ‚Maskenfotos‘ auch auf das Artifizielle und Konstruierte der Rollen“[96] hin. Es geht um visuelle Selbstbestimmung und um das Konglomerat des Selbst, wie Arndt über ihre Maskenbilder reflektiert:

> „Doch, das ist man alles selber ... Was ist man? Man will wissen: was kann man eigentlich aus sich machen? [...] Aber man ist erstaunt, wenn man die Augen so aufreißt oder das Maul aufmacht und seine Zähne sieht und die Zunge – da sieht man doch ganz anders aus. Ich meine, das zeigen Sie ja niemandem .... Selber sieht man sich dann anders ... Vielleicht hat man immer eine Maske ... Natürlicher Ausdruck ist auch eine Maske, oder? Du bist doch immer wieder anders. Ja, man ist so vielerlei.“[97]

Das subversive Potenzial des Spiels mit dem Selbst liegt in der Verfremdung, der Überspitzung sowie dem Unterlaufen gängiger Geschlechterrollenbilder. Arndt und Astfalck-Vietz entlarven Weiblichkeit als ein Konstrukt, mehr noch als eine Art Verkleidung.

95 Leßmann 1994, S. 278.
96 Gozalbez Cantó 2012, S. 330 f.
97 Interview von Sabina Leßmann mit Gertrud Arndt im Mai 1993. Zitiert nach Leßmann 1994, S. 275.

Abb. 281 Gertrud Arndt: o. T. (Maskenbildnis), Nr. 19, Dessau 1930, Fotografie. In: Gozalbez Cantó 2012 / VG Bild-Kunst, Bonn 2024
Abb. 282 Gertrud Arndt: o. T. (Maskenbildnis), Nr. 13, Dessau 1930, Silbergelatineabzug, Reprint vom Original-Glasnegativ, Reprint, 24,1 × 19,2 cm. Inv.-Nr. 128/96 © Fotografische Sammlung, Museum Folkwang Essen / VG Bild-Kunst, Bonn 2024
Abb. 283 Gertrud Arndt: o. T. (Maskenbildnis), Nr. 11, Dessau 1930, Fotoabzug, 22,6 × 16,0 cm. In: Kat. Essen / Barcelona / New York 1994 / VG Bild-Kunst, Bonn 2024
Abb. 284 Marta Astfalck-Vietz: o. T. um 1927. © Berlinische Galerie / Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin
Abb. 285 Marta Astfalck-Vietz: o. T. (Warten), o. J. © Berlinische Galerie / Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin

281 / 282 / 283
284 / 285

Darin weisen ihre Arbeiten eine signifikante Nähe zur These der britischen Psychoanalytikerin Joan Riviere auf, die in ihrem 1929 veröffentlichten Aufsatz „Weiblichkeit als Maskerade" darlegt, dass es „keine inhärent natürliche Weiblichkeit"[98] gibt.[99] In ihrer Abhandlung schildert Riviere das inkongruente Verhalten einer beruflich erfolgreichen Patientin, die sich betont weiblich inszeniere, um das Unbehagen der Männer vor einer „Vermännlichung" der Frau zu kompensieren. Je mehr sich die Patientin im professionellen Kontext unter Männern behauptete, desto stärker verlangte sie nach Bestätigung ihrer männlichen Kollegen und Vorgesetzten, die allerdings „weniger auf den Gehalt ihrer beruflichen Arbeit eingehen soll[t]en als auf ihre weiblichen Reize"[100], so Liliane Weissberg in ihrer Einführung zu Rivieres Theorie. Nach Riviere ist Weiblichkeit etwas, das die Patientin „vortäuschen und wie eine Maske tragen konnte, sowohl um den Besitz von Männlichkeit zu verbergen, als auch um der Vergeltung zu entgehen, die sie nach der Entdeckung erwartete […]"[101]. Auf die Frage, wo sie „die Grenze zwischen echter Weiblichkeit und der ‚Maskerade' ziehe"[102], erklärt die Psychoanalytikerin, dass es ihrer Meinung nach keinen Unterschied gäbe und Weiblichkeit per se Maskerade bedeute.[103]

Geschlechtsspezifische Darstellungsmodi?

Was Weiblichkeit ist, wurde nicht von dem als Frau ausgewiesenen Teil der Menschheit definiert, sondern zumeist von Männern in Abgrenzung zur eigenen Männlichkeit.[104] Die allgegenwärtige „Verrätselung" der Weiblichkeit als das „Andere" führte zu einer einseitigen Fokussierung „auf Kosten des ‚ersten' oder ‚eigentlichen' Geschlechts", das, so Inge Stephan, „gleichsam in den toten Winkel der Aufmerksamkeit geriet"[105]. Das Männliche wurde zur Norm erklärt und nicht hinterfragt. Im deutschen Sprachraum hat sich die Männerforschung erst langsam etabliert und Männlichkeit wird ebenso wie Weiblichkeit als ein diskursives Konstrukt anerkannt. Was bedeutet das für die Untersuchung fotografischer Selbstbildnisse der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bezüglich der Geschlechtsentwürfe? Die Kunsthistorikerin Helen Barr konstatiert, dass sich Männer- und Frauenbilder nicht isoliert konstituieren, „sondern in ihrem sozialen

98 Bronfen 2008, S. 16.

99 Auf die Parallelen weisen u. a. Leßmann, Bronfen und Cozalbez Cantó hin. Vgl. Bronfen 2008, S. 16; Leßmann 1994, S. 276; Gozalbez Cantó 2012, S. 376.

100 Liliane Weissberg: Gedanken zur »Weiblichkeit«. Eine Einführung. In: Dies. (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/Main 1994, S. 7–33, hier S. 10.

101 Joan Riviere: Weiblichkeit als Maskerade [engl. EA 1929]. In: Liliane Weissberg (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/Main 1994, S. 34–47, hier S. 38.

102 Ebd., S. 39.

103 Vgl. ebd.

104 Vgl. Dietze 1989b, S. 9–11.

105 Inge Stephan: Im toten Winkel. Die Neuentdeckung des ‚ersten Geschlechts' durch men's studies und Männlichkeitsforschung. In: Claudia Benthien / Inge Stephan (Hg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. [Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 18] Köln 2003, S. 11–35, hier S. 12.

Umraum und in Relation zu der jeweils anderen Geschlechterrolle und zu existierenden Rollenbildern des eigenen Geschlechts“[106]. In ihrer Untersuchung der Männlichkeitsbilder in illustrierten Zeitschriften der 1920er Jahre zeigt sie auf, dass nicht von einer hegemonialen Männlichkeit gesprochen werden kann, sondern vielmehr von „vielen unsicheren, ambivalenten und invertierten Männerfiguren“[107] gesprochen werden muss. Die gesellschaftlichen Umbrüche um 1900 führten zu einer „Krise der Männlichkeit“[108], die zwangsläufig auch mit Krisen der allgemeinen Geschlechterordnung verbunden war.[109] Der Begriff der Krise meint einen Übergangsmoment, eine „offene Situation, in der eine Entscheidung fallen muss, aber noch nicht gefallen ist“[110]. Für Änne Söll und Gerald Schröder bietet die Erzählung von einer „Krise der Männlichkeit“ die Chance, „kanonisch gewordene Narrative zu hinterfragen und diese zu erweitern“[111].

Vor der Annahme, dass Weiblichkeit immer im Verhältnis zu Männlichkeit gedacht werden muss, sollen die Selbstbildnisse dahin gehend untersucht werden, welche Bedeutung der Geschlechts- und Professionsidentität zugesprochen werden. Wenn Selbstbildnisse meist zu persönlichen Umbruchzeiten entstehen und der Selbstbefragung dienen, gilt es zu fragen, inwiefern diese jene krisenhaften Momente hegemonialer Männlichkeit spiegeln oder überspielen?

Die fotografischen Selbstbildnisse von Männern unterscheiden sich nicht signifikant von denen der Frauen. Fotografen wie Albert Renger-Patzsch, Man Ray oder Otakar Lenhart griffen auf dieselben Motive und Techniken zurück wie ihre Kolleginnen. Anja Guttenbergers Analyse der in den 1920er- und 1930er-Jahren am Bauhaus entstandenen Selbstbildnisse hat gezeigt, dass sich „keine eindeutig weiblichen oder männlichen Sujets“[112] ablesen lassen. Die verbreitete Annahme, dass sich Frauen häufiger selbst im Bild inszenieren und mit Geschlechterrollen experimentieren als ihre männlichen Kollegen, konnte Guttenberger widerlegen. Vielmehr führe die häufige Rezeption serieller Selbstinszenierungen von Frauen zu dem Eindruck, das Spiel mit dem Selbst, das Rollenspiel vor der Kamera, sei ein spezifisch weibliches Thema. Doch weder formal noch thematisch lassen sich geschlechtsspezifische Tendenzen nachweisen. Ein bekanntes Beispiel für das männliche Spiel mit femininen Gesten stellt Man Rays Porträt von Marcel

106 Helen Barr: Cherchez l’homme! Männerbilder in illustrierten Zeitschriften der 1920er-Jahre. In: Gerald Schröder / Änne Söll (Hg.): Der Mann in der Krise? Visualisierungen von Männlichkeit im 20. und 21. Jahrhundert. [Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 68] Köln 2015, S. 37–51, hier S. 40.

107 Ebd., S. 51.

108 Claudia Opitz-Belakhal: „Krise der Männlichkeit“ – ein nützliches Konzept der Geschlechtergeschichte? In: L’homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft, Jg. 19, Heft 2, 2008, S. 31–49.

109 Vgl. Gerald Schröder / Änne Söll: Die Krise(n) der Männlichkeit: Eine Einleitung. In: Dies. 2015, S. 7–18, hier S. 9.

110 Ebd., S. 7.

111 Ebd., S. 8.

112 Guttenberger 2011, S. 202.

Duchamp (1887–1968) als Rrose Sélavy aus dem Jahr 1921 dar (Abb. 286).[113] Nach Guttenberger sei jedoch die Intention für das Spiel mit dem Selbst eine andere. Den Frauen ginge es bei der Maskerade und dem Rollenspiel um das kritische Hinterfragen traditioneller Frauenbilder. Männer hingegen nutzten das Spiel zum Vergnügen oder „zur Suche nach ihrer eigenen Identität im Zuge des Erwachsenwerdens"[114]. Gleichermaßen argumentieren auch Herbert Molderings und Barbara Mülhens-Molderings, wenn sie schreiben, den männlichen Selbstporträts fehle „jede Form von Verunsicherung und Selbstzweifel"[115].

Auch lassen sich bei den Selbstbildern von Männern alle besprochenen fotografischen Techniken und Sujets wiederfinden, wie etwa das Spiel mit der Spiegelung bei Albert Renger-Patzsch (Abb. 293) oder die Mehrfachbelichtung bei Otakar Lenhart (Abb. 288). Die mehrteilige Aufnahme des tschechischen Künstlers aus dem Jahr 1935 zeigt eine vergleichbar komplexe Komposition wie die besprochenen Arbeiten von Marta Hoepffner und Ré Soupault. Lenharts Bildnis setzt sich aus einem „normalen" Fotoabzug, einer Negativkopie und einem Fotogramm zusammen. Die geschlossenen Augen des zentral im Bildraum ausgerichteten Antlitzes verweisen, so Monika Faber, auf die „Imagination des Künstlers"[116]. Das linke Auge ist durch das kleine Negativbild eines weiblichen, nackten Torsos verdeckt. Von unten ragt ein Maßband ins Bild.

Man Ray experimentierte Anfang der 1930er Jahre mit dem Verfahren der Solarisation – eine Verfremdungstechnik, bei welcher der Film während der Entwicklung nachträglich belichtet wird, sodass die unbelichteten Teile ebenfalls belichtet werden. Sein Selbstporträt zeigt ihn während der Kameraeinstellung (Abb. 291). Auch von Marta Hoepffner wurde die Solarisation für ihr Selbstbildnis aus dem Jahr 1938 genutzt. Die lodernden Haare sowie der überbelichtete Hintergrund heben das Gesicht hervor und betonen den selbstbewusst-intensiven Blick der Fotografin (Abb. 290).

---

113 Bernhart Schwenk: Dressed to Kill? In: Female Trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen. Ausst.Kat. Pinakothek der Moderne München, hg. von Inka Graeve Ingelmann. Ostfildern 2008, S. 86–89.

114 Guttenberger 2011, S. 202.

115 Molderings/Mühlens-Molderings 2008, S. 251.

116 Vgl. Faber 1994, S. 286.

Abb. 286 Man Ray: Marcel Duchamp as Rrose Sélavy, um 1920/21. © Man Ray 2015 Trust / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Abb. 287 Gertrud Arndt: o. T. (Maskenbildnis), Dessau 1930. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Abb. 288 Otakar Lenhart: Selbstporträt, 1935. © Courtesy Moravska Galerie

Abb. 289 Marta Hoepffner: Selbstporträt im Spiegel, Frankfurt am Main 1941, Überblendung, Silbergelatineabzug. HMF.Ph15017 © Historisches Museum Frankfurt, Foto: Marta Hoepffner

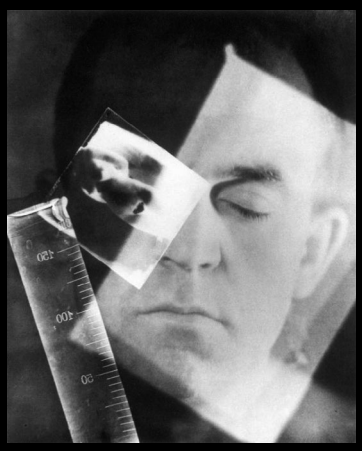
Abb. 290 Marta Hoepffner: Selbstbildnis, 1938, Solarisation, Chlorsilberpapier, 49,7 × 40 cm. Inv. Nr. 58094 © Stadtmuseum Hofheim am Taunus, Foto: Marta Hoepffner

Abb. 291 Man Ray: Selbstporträt mit Kamera, 1930. © Man Ray 2015 Trust / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

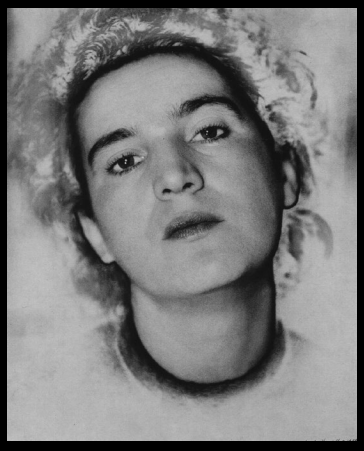
Abb. 292 Marianne Brandt: Das Atelier in der Kugel, um 1928. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Abb. 293 Albert Renger-Patzsch: Selbstporträt, 1929. © Albert Renger-Patzsch Archiv / Ann und Jürgen Wilde, Zülpich / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

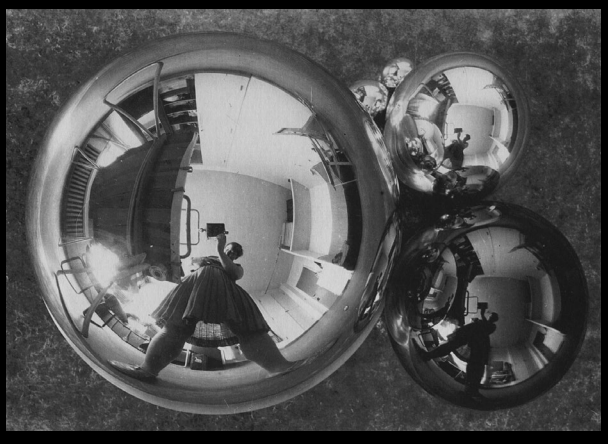
286 / 287



288 / 289



290 / 291



292 / 293

Annäherungen an das Selbst

In den fotografischen Selbstbildnissen reflektieren die Frauen sowohl ihre Rolle als Betrachtende wie auch als Betrachtete. In diesem Bildtypus verschränken sich Selbst- und Fremdwahrnehmung mit einem überlieferten Bildkanon, in dem ein bestimmter – meist „männlicher" – Blick auf den weiblichen Körper tradiert wird. Ein weiteres Spezifikum des Selbstbildnisses ist die Eigenmotivation. Die Aufnahmen entstehen vorwiegend für den privaten Gebrauch. Eine Veröffentlichung ist nur in wenigen Fällen intendiert, meist erfolgt diese mit zeitlich deutlichem Abstand zur Entstehung.

Anhand verschiedener Varianten des Bildtypus konnte die inhaltliche wie technische Vielfalt fotografischer Selbstbildnisse aufgezeigt werden. Exemplarische Bildanalysen legten Strategien der Selbstdarstellung sowie einen spielerischen Umgang mit dem Selbst und der Fototechnik dar, die sich gleichermaßen in aufwendigen Selbstinszenierungen wie in komplexen Bildkonstruktionen widerspiegelt.

In den Selbstbildnissen mit Kamera grenzen sich die Fotografinnen von dem Massenbild der fotografierenden Frau ab, indem sie ihren professionellen Umgang mit der Kamera betonen und den fotografischen Akt selbst in den Fokus rücken. 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. In den Maskenbildern und Rollenspielen wird der Porträtbegriff erweitert. Der Fokus liegt weniger auf der Erfassung des Individuums als auf Typen und Rollen. Die „Dekonstruktion" stereotyper Weiblichkeitsbilder, die den Selbstinszenierungen von Claude Cahun, Gertrud Arndt und Marta Astfalck-Vietz zugrunde liegt, wird mit der These der Psychoanalytikerin Joan Riviere, dass Weiblichkeit per se Maskerade bedeute, in Verbindung gesetzt. Die Selbstinszenierungen werden daher wiederholt für eine dezidiert feministische Perspektive herangezogen.

Für die Kunsthistorikerin Silvia Eiblmayr enthalten die Selbstinszenierungen von Frauen „keineswegs ein völlig neues Bild ‚authentischer' Weiblichkeit oder weiblicher Identität: sie beleuchten bloß ein reflexives Verhältnis der Künstlerin zum Bild der Frau und zu ihrem Status, in dem sie zum Bild wird"[117]. Der Blick der Frau auf sich selbst kann nicht von dem tradierten (männlichen) Bildkanon losgelöst werden. Vielmehr sollten die Selbstbildnisse nach Bronfen als „historische Dokumente einer weiblichen Tradition in der Fotografie" verstanden werden, die „den bewusst inszenierten Blick der Fotografin auf den eigenen Körper und seine Umsetzung in ein Bild" wiedergeben.[118] Vor dem Hintergrund von Roland Barthes Fototheorie führt Bronfen weiter aus, dass es bei der Lektüre der Selbstbildnisse von Frauen zu einer Verschränkung komme, die sich „zwischen dem ‚studium' kultureller Codierung von Weiblichkeit und den prägnanten

117 Eiblmayr 1993, S. 139.
118 Bronfen 2008, S. 19.

Details, dem ‚punctum', ergibt: jener spezifischen Authentizität der abgebildeten Frau, die die Fotografin einzufangen sucht"[119]. Die Qualität des weiblichen Selbstbildes besteht nach Bronfen in jener „Störung des Bildes"[120] und dem Potenzial, konventionelle Wahrnehmung aufzubrechen.

Mit Verweis auf die von Roland Barthes postulierte Referenzialität der Fotografie betont Elisabeth Bronfen die besondere Prägnanz des Selbstbildnisses: „Indem eine Fotografin sich selbst abbildet, dokumentiert sie nicht nur, dass es sie tatsächlich gibt, sie bezeugt auch, dass es sie gegeben haben wird"[121].

119 Ebd.
120 Ebd.
121 Ebd., S. 18.

Abb. 294
Filmstill aus „Un chien andalou“ von Luis Buñuel und Salvador Dalí (Ausschnitt), 1929

3 Der Blick durch die Kamera
Wider den ‚weiblichen' Blick

> „Die junge Frau setzt sich vor einen Spiegel, während der Mann mit einem Rasiermesser in der Hand hinter sie tritt. Langsam führt er die Hand nach vorne und schneidet ihr in aller Ruhe das Auge durch. Mehr sah ich leider nicht. Wir saßen in der Loge und ich sank ebenso lautlos wie ohnmächtig in Man Rays Arme."[1]

Nach Abschluss ihrer fotografischen Ausbildung am Lette-Verein in Berlin verbrachte Marianne Breslauer mehrere Monate in Paris. Die in der Stadt an der Seine ansässige Modekorrespondentin Helen Grund, eine Freundin von Mariannes Mutter, vermittelte ein erstes Treffen zwischen der jungen Fotografin und Man Ray. Der Maler, Filmemacher und Fotograf stellte Breslauer sein Atelier in der Rue Campagne-Première zur Mitnutzung zur Verfügung. An einem Abend im Juni 1929 nahm Man Ray Breslauer mit ins „Studio des Ursulines", wo sein Film „Les Mystères du Château de Dés" Premiere feierte. Im Anschluss an Man Rays Film wurde ein weiterer Kurzfilm uraufgeführt: „Un chien andalou" des mexikanischen Filmemachers Luis Buñuel und des spanischen Künstlers Salvador Dalí. In ihren Erinnerungen beschreibt Breslauer ihre starke körperliche Reaktion auf die heute legendäre Szene des ‚Augenschnitts', mit der Buñuel das Publikum schockieren wollte (Abb. 294).[2]

Hatte die junge Frau in Buñuels Kurzfilm etwas gesehen, was nicht für ihre Augen bestimmt war? Oder ist es die reine Lust an der Destruktion? Die Szene im Prolog des surrealistischen Klassikers spielt mit der tiefen Angst des Menschen vor einer Verletzung der Augen. Als „Inbegriff des surrealistischen Filmschocks"[3] bezeichnet Marek Storch den Moment, in dem das Auge der Frau zerschnitten wird. Für den Journalisten

---

1 Feilchenfeldt Breslauer 2009, S. 86.

2 Vgl. ebd. sowie Marion Beckers / Elisabeth Moortgat: Im Dialog mit Kamera und Spiegel. Zwei Selbstbildnisse von Marianne Breslauer. In: Gerda Breuer / Elina Knorpp (Hg.): Gespiegeltes Ich. Fotografische Selbstbildnisse von Künstlerinnen und Fotografinnen in den 1920er Jahren. Berlin 2014, S. 104–115, hier S. 105.

3 Marek Storch: Schnitt quer durch die Pupille. In: Die Tageszeitung, 10. 3. 2005. https://taz.de/ !636435/ [4. 4. 2022].

ist dieser schockierende Akt „Metapher für die funktionale Bedeutung des weiblichen Körpers im Surrealismus“[4].

Der weibliche (meist nackte) Körper gehört zu den zentralen Sujets der abendländischen Kunst. Die Kunsthistorikerin Dagmar Hirschfelder konstatiert, dass seit der „Renaissance bis weit in die Moderne hinein […] die Darstellung des Frauenaktes in der bildenden Kunst wesentlich durch einen männlichen Blick und männliche Vorstellungen von Weiblichkeit geprägt“[5] ist. Vorherrschendes Prinzip der Wahrnehmung des weiblichen Körpers ist demnach der Blick des Mannes.

Die Frage nach dem Blick auf den weiblichen Körper hat seit 2020 Konjunktur im Ausstellungswesen. Im Herbst 2021 widmete das Bode-Museum Berlin den zweiten Teil seiner Ausstellungsreihe „Der zweite Blick“ den Frauen.[6] Ziel der Reihe ist es, bislang unsichtbare Narrative sichtbar zu machen und dauerhaft im öffentlichen Diskurs zu verankern. In sechs Rundgängen werden tradierte Weiblichkeitsbilder – etwa als Göttin, Heldin, Prostituierte, Heilige, Königin, Akademikerin – thematisiert und anhand epochen- und gattungsübergreifender Objektgruppen visualisiert. Es dominiert das Bild des Mannes von der Frau als Objekt. Keines der über 60 Exponate kann einer Künstlerin zugeschrieben werden, jedoch erweitern die verborgenen Geschichten hinter den Oberflächen den Blick auf die dargestellten Frauenfiguren. So verbirgt sich beispielsweise hinter der 1806 von dem französischen Bildhauer Jean-Antoine Houdon (1741–1828) geschaffenen Marmorbüste einer reifen Frau mit selbstbewusstem Blick die erste promovierte Philosophin Deutschlands: Dorothea von Rodde-Schlözer (1770–1825).[7] Ebenfalls im Herbst 2021 eröffnete in Heidelberg die Ausstellung „Frauenkörper. Der Blick auf das Weibliche von Albrecht Dürer bis Cindy Sherman“. Das Kurpfälzische Museum kontrastierte Weiblichkeitsbilder männlicher und weiblicher Autor:innenschaft. Die von Dagmar Hirschfelder kuratierte Schau zeigt, wie tiefgreifend die Darstellung der Frau in der Kunstgeschichte, von der Renaissance bis heute, durch einen männlichen Blick geprägt ist. Auch die sich wandelnden Schönheitsideale oblagen einer männlichen „Definition und Beurteilung weiblicher Schönheit“[8]. Künstlerinnen wie Maria Lassnig und Cindy Sherman stellen dem männlichen Blick ihre eigene Sicht entgegen.

---

4 Ebd.

5 Dagmar Hirschfelder: Verführung und Begehren: Der männliche Blick. In: Frauenkörper. Der Blick auf das Weibliche von Albrecht Dürer bis Cindy Sherman. Ausst.Kat. Kurpfälzisches Museum Heidelberg, hg. von Frieder Hepp. Petersberg 2021, S. 111–113, hier S. 111.

6 Vgl. https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/bode-museum/ausstellungen/der-zweite-blick/frauen/ [30. 3. 2022].

7 María López-Fanjul y Díez del Corral: Frauen, die Geschichte machten. In: Der zweite Blick – Frauen. Ausst.Kat. Bode-Museum Skulpturensammlung und das Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin, hg. von María López-Fanjul y Díez del Corral. Berlin 2021, S. 8–23, hier S. 20. https://www.smb.museum/fileadmin/website/Museen_und_Sammlungen/Bode_Museum/Ausstellungen/Der_zweite_Blick/Frauen/Bode-Museum-Der-Zweite-Blick-Frauen-Katalog-de-LowRes.pdf [4. 4. 2022].

8 Hirschfelder 2021, S. 111.

Im Frühjahr 2022 eröffnete die Schau „Female View – Modefotografinnen von der Moderne bis zum Digitalen Zeitalter" in der Lübecker Kunsthalle St. Annen. Mit dem Titel nimmt die Kuratorin Antje-Britt Mählmann direkten Bezug auf den Begriff des „male gaze", der von der britischen Filmkritikerin Laura Mulvey in den 1970ern eingeführt wurde. Im Fokus des Ausstellungskonzeptes steht die Frage, ob und wie sich Modefotografien von Frauenhand von denen der männlichen Kollegen unterscheiden. Gibt es einen weiblichen Blick und wenn ja, wodurch zeichnet er sich aus? Modeaufnahmen von Fotografinnen wie Yva (1900–1942), Regina Relang (1906–1989) und Charlotte Rohrbach (1902–1981) geben einen Einblick in die glamouröse Welt der Mode. Die meist weiblichen Modelle entsprechen den gängigen Schönheitsidealen und wecken Begehren. Im Katalog zur Ausstellung schreibt Eugenie Shinkle: „Von einem weiblichen Blick zu sprechen bedeutet, eine differente Darstellung von Weiblichkeit anzuerkennen, in der die gelebte Erfahrung weiblicher Subjektivität samt all ihrer konventionellen Festschreibung und Einschränkungen enthalten ist."[9] Doch wie kann ein möglicher Unterschied sichtbar gemacht werden? Die Journalistin Jenni Zyka moniert in ihrer Ausstellungsbesprechung, dass die „Kontextualisierung des ‚female view'" vage bleibt, da weder eine „Gegenüberstellung von weiblich und männlich" erfolgt noch Entstehungsbedingungen und Nutzung von Modeaufnahmen definiert werden.[10]

Die drei exemplarisch aufgeführten Ausstellungen knüpfen unmittelbar an jenen Fragen an, die seit den 1970er Jahren von feministischen Film- und Bildwissenschaftlerinnen wie Laura Mulvey, Kaja Silverman und Griselda Pollock gestellt und in den jeweiligen Disziplinen kontrovers diskutiert wurden. Gibt es einen weiblichen Blick und wie unterscheidet er sich vom männlichen Blick? Gibt es eine weibliche Ästhetik? Die (zeit-)historischen Diskurse um das Schaffen der Bildendenden Künstlerin lassen sich in weiten Teilen auf die Situation der Fotografin übertragen. Während Linda Nochlin konstatiert, dass es keinen „weiblichen Stil" gibt, untersuchte die feministische Kunsthistorikerin Griselda Pollock in ihrem Aufsatz „Räume der Weiblichkeit in der Moderne"[11] eine weibliche Perspektive in der Malerei der Impressionistinnen. Pollock untersuchte die Arbeiten der Künstlerinnen „eher im Hinblick auf räumliche Darstellungen als auf Stilfragen"[12], wie sie in der Einführung zur 2020 erschienenen deutschen Übersetzung ihres 1988 veröffentlichten Aufsatzes erklärt, und erkannte „ganz bestimmte und unterschiedliche bildliche Konstruktionen des sozialen Raumes"[13]. Die von spezifischen Geschlechter- und Klassenverhältnissen geprägten, divergierenden sozio-psychischen

9 Eugenie Shinkle: Das Auge einer Frau. Modefotografie, Weiblichkeit und Gefühl. In: Female View. Modefotografinnen von der Moderne bis zum Digitalen Zeitalter. Ausst.Kat. Kunsthalle St. Annen Lübeck. Berlin 2022, S. 20–27, hier S. 21.

10 Jenni Zylka: Fotoausstellung „Female View" in Lübeck. Blicken und Starren. In: Die Tageszeitung, 22. 3. 2022. https://taz.de/Fotoausstellung-Female-View-in-Luebeck/!5839105/ [24. 3. 2022].

11 Griselda Pollock: Moderne und die Räume der Weiblichkeit [engl. EA 1988]. In: Dies.: Moderne und die Räume. [n. b. k. Diskurs Bd. 15, hg. von Marius Babias] Köln 2020, S. 29–93.

12 Griselda Pollock: Einführung. In: Dies.: Moderne und die Räume. [n. b. k. Diskurs Bd. 15, hg. von Marius Babias] Köln 2020, S. 13–27, hier S. 23.

13 Ebd., S. 24.

Raumbezüge führen nach Pollock zu differenten Erfahrungen und Betrachtungspositionen.

Den von feministischen Kunsthistorikerinnen aus den USA wie Linda Nochlin herausgearbeiteten sozialen und institutionellen Ausschlussmechanismen der Frau im Kunstbetrieb pflichteten Griselda Pollock und Rozsika Parker grundsätzlich bei, jedoch lag darin ihres Erachtens nur ein Teil des Problems begründet.[14] „[D]as Ausradieren von Frauen aus der Kunstgeschichte, sowohl in der Gegenwart als auch in der Vergangenheit" stellte nach Parker und Pollock „ein strukturelles Problem innerhalb des kunstgeschichtlichen *Diskurses*"[15] dar. Sie entlarvten die Kunstgeschichtsschreibung als ideologische Praxis, in der das Weibliche eine strukturierende Kategorie bildete. Die „ständige Beschwörung weiblicher Qualitäten als das Gegenteil all dessen, was Kunst zu guter Kunst macht"[16] diente der „Maskulinisierung der Kunst und des Künstlers in der europäischen Kunstgeschichte"[17]. Demzufolge gilt es nach Pollock, den traditionellen Kanon und die Bewertungskategorien der Kunstgeschichte grundsätzlich infrage zu stellen, da eine bloße Eingliederung von Künstlerinnen die „maskulinistische Voreingenommenheit"[18] des Kanons nicht aufdeckt, sondern dazu beiträgt, diesen Kanon aufrechtzuerhalten.

Nach der Untersuchung des Blicks auf die Figur der Fotografin in Literatur, Film und Werbung sowie des Blicks der Fotografin auf sich selbst in fotografischen Selbstbildnissen wird im Folgenden der Blick als Wahrnehmungsstruktur thematisiert. Inwiefern wirkt sich Geschlechterdifferenz auf die fotografische Praxis und den Blick aus und umgekehrt? Lassen Fotografien Rückschlüsse auf das Geschlecht, die Ethnie oder Religion der Bildautorin / des Bildautors zu? „Der Blick durch die Kamera" verbindet drei Stränge: Zunächst wird das fotografische Werk thematisiert und dahin gehend befragt, ob bestimmte Sujets dominieren und ob eine weibliche Ästhetik oder Ikonografie erkennbar sind. Anschließend wird unter der Überschrift „Die Kamera als Waffe" die Macht des fotografischen Blicks und der Fotografie aufgezeigt. Der Blick wird im Sinne der Visual Culture Studies als ein „sozial und kulturell konditionierter Prozeß" verstanden, der, wie der Kunsthistoriker Christian Kravagna darlegt, in „Zusammenhänge[n] ökonomischer, politischer und kultureller Machtverhältnisse verortet ist".[19] Das Kapitel schließt mit der Frage nach einem ‚weiblichen' Blick ab.

14 Vgl. Rozsika Parker / Griselda Pollock: Old Mistresses: Women, Art and Ideology. London 1981.
15 Pollock 2020a, S. 17.
16 Ebd., S. 18.
17 Ebd.
18 Ebd., S. 17.
19 Christian Kravagna: Vorwort. In: Ders. (Hg.) Privileg Blick: Kritik der visuellen Kultur. Berlin 1997, S. 7–14, hier S. 8.

Kind, Landschaft und Stillleben?

> „Ist es dann nicht seltsam, daß gerade die Photographie so gern als *nur* männliche Betätigung angesehen wird? Dabei gibt es in ihr fast nichts, was nicht ganz eindeutig fraulichem Wesen entspricht. Verlangt doch allein schon die Motivwahl eine ausgesprochene Gefühlsbetontheit. Unausgesetzt aber gehört zum Verarbeitungsprozeß des Aufnahmematerials Fingerspitzengefühl, das bei der Frau viel eher vorhanden ist als beim Manne."[20]

Das zehnte Heft der Zeitschrift „Der Satrap" aus dem Jahr 1930 ist der fotografierenden Frau gewidmet. In seinem Beitrag „Frauen knipsen" stellt Redaktionsmitglied Wolf Henry Döring die vermeintlich weiblichen Eigenschaften und Fertigkeiten heraus, die ihm zufolge die Frau für die Beschäftigung mit der Fotografie auszeichnen, und erläutert, wie sie über „Systematik" und „Ernsthaftigkeit" für sich weite Teile des fotografischen Metiers erschließen kann.[21] Neben Döring schrieben Autorinnen wie Ilse Jaksche, Gertrud Pohl, Anni Plümer und Marie Kundt über Reisefotografie, das Sammeln von Fotografien, Kinderaufnahmen und die fotografische Fachausbildung.[22] Unter der Überschrift „Eine Frau kritisiert" moniert die Autorin Olga Fischer das männliche Platzhirschgebaren in der Fotografie:

> „DIE MÄNNER sind manchmal reichlich von sich eingenommen und glauben, daß eine Frau in künstlerischen Fragen nicht mit ihnen konkurrieren kann. Blumen-Stilleben und Kinderbilder räumen die Herren der Schöpfung uns noch ein; aber darüber hinaus soll alles ihnen vorbehalten sein."[23]

Am Beispiel von acht Tiefdruckbeilagen der Fotografin Friedel Ohle führt Fischer Beweis über Qualität und Vielseitigkeit des fotografischen Schaffens von Frauenhand. „Alle Motive verraten ein offenes Auge für das photographisch Wirksame, und ein feinsinniger Aufbau sorgt für ausgeglichene Bildstimmung"[24], urteilt sie über Ohles Architektur- und Industrieaufnahmen. Auch Döring möchte das fotografische Schaffen von Frauen nicht beschränken, dennoch nennt er in seinem Artikel bestimmte Sujets, die seines Erachtens nach der Frau besonders lägen:

---

20 Wolf Henry Döring: Frauen knipsen. In: Der Satrap. Blätter für Freunde der Lichtbildkunst, Jg. 6, Heft 10, 1930, S. 217–220, hier S. 218.

21 Ebd., S. 219.

22 Die Zeitschrift „Der Satrap" richtete sich primär an ambitionierte Amateurfotograf:innen, veröffentlichte aber regelmäßig Texte und Bilder von Berufsfotograf:innen. Die Schriftleitung beriet die Leser:innen per Fernberatung mit großem technischen Fachwissen. Vgl. Der Satrap. Blätter für Freunde der Lichtbildkunst, Jg. 6, Heft 10, 1930.

23 Olga Fischer: Eine Frau kritisiert ------. In: Der Satrap. Blätter für Freunde der Lichtbildkunst, Jg. 6, Heft 10, 1930, S. 231.

24 Ebd.

> „Für die photographische Tätigkeit selbst soll es natürlich keinerlei Beschränkung geben. Aber die Liebe zum Kleinen wird die Frau dahin führen, nicht nur die ihr besonders liegenden Kinderaufnahmen zu forcieren, sondern sich auch dem Stillleben zu widmen. Das Haus, die Küche, sind wahre Fundgruben für das suchende Auge."[25]

Die drei ‚Ks' der Frau in der Fotografie: Das Kleine, das Kind und die Küche.[26] Wie bereits im Kapitel II.3 zur Frauenfrage der Fotografie dargelegt, wurden gesellschaftlich anerkannte weibliche Eigenschaften systematisch herausgestellt, um den Einzug der Frau in die Fotografie zu legitimieren. Mit diesen Zuschreibungen war aber nicht die Öffnung des gesamten fotografischen Metiers intendiert, sondern bloß Bereiche, die dem ‚natürlichen' Wesen der Frau entsprächen. Gleich ob Amateur- oder Berufsfotografin, gemäß dem Konzept der Geschlechtscharaktere[27] galten bestimmte Sujets als angemessen, darunter das Porträt – besonders das Kinderporträt – die Landschaft und das Stillleben. Fotografinnen, die sich dieser „schönen" und „unschuldigen" Sujets annahmen, konnten sich die ihnen gesellschaftlich zugeschriebenen Eigenschaften wie Sanftheit, Geduld und Mütterlichkeit zunutze machen und sich rollenkonform in diesen Bereichen durchsetzen.[28] Am signifikantesten ist die Feminisierung eines Sujets bei der Kinderaufnahme.

Die Kinderaufnahme

> „‚So, nun nehmen wir zuerst den Rudolf herein!' Ein hübscher Junge in weißem Matrosenanzug und blauem Kragen stolpert über die Schwelle und fällt ihr fast in die Arme. Lachend bringt er sich wieder ins Gleichgewicht – zutraulich sieht er sie an. Er kennt sie schon, oft genug ist er von ihr photographiert worden, und es ist jedesmal ein Vergnügen für ihn gewesen, er hat sie gern, wie alle Kinder sie gern haben. Jede Kinderaufnahme im Atelier muß sie machen, sie versteht es, mit den unruhigen kleinen Geistern fertig zu werden, ihr Bruder hat gar keine Geduld dafür."[29]

Emmy von Edigy schildert in ihrem Roman „Mensch unter Menschen" eine Atelierszene, wie sie sich vermutlich um 1900 täglich unzählige Male und an etlichen Orten abspielte. Die Kinderaufnahme gehörte zu den Kernaufgaben der Atelierfotograf:innen

25 Döring 1930, S. 220.
26 In Anlehnung an die Alliteration Kinder, Küche, Kirche.
27 Vgl. Hausen 1976.
28 Die US-amerikanische Kunsthistorikerin Whitney Chadwick konstatiert, dass die Bildende Künstlerin im 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Kunstwelt nur dann akzeptiert war, wenn sie „ein Bild von sich vermittelte, das Schönheit, Anmut und Sittsamkeit betonte, und so lange ihre Bilder diese Konstruktion zu bestätigen schienen". Whitney Chadwick: Frauen, Kunst und Gesellschaft. Berlin 2013, S. 139.
29 Egidy 1900, S. 17.

und war eine wichtige Einnahmequelle. Fritz Kempe (1909–1988) erinnert sich an seinen Vater, den Fotografen Max Kempe, der, sobald Kinderaufnahmen in seinem Atelier anstanden, völlig „neben der Spur"[30] war. Sein Gang ins Atelier glich dann dem eines „Gladiator[s] in die Arena"[31]. War der Geduldsfaden gerissen, die Stimmung zunehmend bissiger, trat die Mutter ins Atelier, die „Tränen trocknete, verrutschte Matrosenkragen geraderückte und alle Gemüter beruhigte"[32]. Im Fachblatt „Der Photograph" von 1932 berichtet Waldemar May davon, dass es in Frankreich üblich sei, „als Hilfskräfte für das Kindergeschäft stets nur geschultes (weibliches) Personal einzustellen, das überdies in der Kinderbehandlung und -pflege ausgebildet ist", um mit diesem „überaus eigenwillige[n] und empfindliche[n] Kunde[n]" zurechtzukommen.[33]

Die Kinderaufnahme stellt eine Besonderheit unter den fotografischen Sujets dar. Zahlreiche Artikel in fotografischen Fachblättern wie auch Publikumsblättern widmeten sich diesem vermeintlich schwierigen Unterfangen. Auffällig sind die hartnäckig in das Sujet eingeschriebenen Narrative: der schreiende Säugling, das verängstigte Kleinkind, der genervte oder auch überforderte Fotograf sowie die liebevolle Fotografin, die aufgrund ihrer ‚naturgegebenen' Sanftheit und Geduld einen besseren Zugang zum Kind hat.

Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehörte der Besuch im Fotoatelier, um dort bestimmte Lebensstationen des Kindes fotografisch festzuhalten, zu einer gängigen soziokulturellen Praxis der Ober- und Mittelschicht. „Das Kind wird zum Anlass"[34], konstatiert der Ethnologe Konrad Köstlin, und die Aufnahme macht das Kind „zum Medium der Kommunikation"[35]. In ihrer Untersuchung zu „Kinderfotos als sozio-kulturelle Quelle" stellt Eva Stille heraus, dass Kinderfotos „über den privaten Erinnerungswert hinausgehend eine allgemeingültige Aussagekraft"[36] besitzen. Sie sind nach Stille Bilddokumente „soziokultureller Äußerungen eines historischen Zeitabschnitts"[37], da nicht nur das Kind dargestellt ist, sondern Lebensstationen einer „bestimmten Sozialgruppe" dokumentiert werden wie die Taufe, die Einschulung oder die Erstkommunion. In gleicher Weise argumentiert die Historikerin Monica Rüthers, die in ihrer jüngst erschienenen Untersuchung von Kinderfotos in sowjetischen Fotoalben festhält, dass „die Einzelnen […] immer auch auf die Vielen [verweisen], die unter ähnlichen Umständen lebten"[38]. Nach Rüthers können die Alben „als Reservoir kollektiver Gedächt-

30 Kempe 1989, S. 179.
31 Ebd.
32 Ebd., S. 180.
33 Waldemar May: Kinderaufnahmen. In: Der Photograph, Jg. 42, Nr. 66, 1932, S. 262–263, hier S. 262.
34 Vgl. Konrad Köstlin: Der Liebe Blick – Kinderfotografie. In: Irene Ziehe / Ulrich Hägele (Hg.): Fotos – schön und nützlich zugleich. Das Objekt Fotografie. Berlin 2006, S. 19–27, hier S. 20.
35 Ebd., S. 21.
36 Eva Stille: Kinderfotos als sozio-kulturelle Quelle. In: Fotogeschichte, Jg. 1, Heft 1, 1981, S. 29–40, hier S. 29.
37 Ebd.
38 Monica Rüthers: „… euer Blick war so, ‚wie er zu sein hatte'": (Post-)Sowjetische Bildpraktiken und Albenkultur am Beispiel von Kinderfotos. In: Zeitgeschichte, Jg. 49, Heft 2, 2022, S. 237–262, hier S. 243.

nisse“[39] dienen und die Kinderfotos bedeutungsvolle Quellen kulturanthropologischer Forschungen darstellen.[40]

Das Aufnahmeprozedere war in den meisten Fällen – daran lassen die privaten Erinnerungen wie Berichte in Fachblättern keinen Zweifel – weder für das Kind noch für den Fotografen oder die Fotografin ein Vergnügen. Der Berliner Fotograf Max Petsch riet 1871 seinen Kolleg:innen, kurz vor dem Auslösen ein „Spielzeug, welches Auge und Ohr zugleich angenehm beschäftigt“[41], herauszuholen, um damit die Aufmerksamkeit des Kindes für einen Augenblick zu fesseln, sodass das Kind die damals noch lange Belichtungszeit möglichst regungslos übersteht. Der in James E. Cornwalls „Die Frühzeit der Photographie in Deutschland“ abgedruckte Kupferstich zeigt eine Atelierszene, wie sie bei Petsch beschrieben wird (Abb. 295).[42] Eine Person lenkt das Kind mit einem Spielzeug ab, in diesem Fall handelt es sich um eine Hampelfigur, während der Fotograf den Moment des Stillstandes zur Belichtung der Platte nutzt. Bei Kleinkindern war die Ankündigung des „Vöglein[s] im Kästchen, das gleich herauskommt,“ eine verbreitete Methode, um die Aufmerksamkeit auf die Kamera zu lenken (Abb. 296). Noch in den 1930er- und 1940er-Jahren versetzte die Kinderaufnahme Fotograf:innen, Kinder und Eltern gleichermaßen in Aufruhr, wie das mehrteilige Comic „CRIMIE DOES NOT PAY: Babyphotographer“ der deutsch-jüdischen Fotografin Ellen Auerbach zeigt (Abb. 298 + 299). Auerbach führte ab 1929 mit Grete Stern das Fotostudio ringl + pit in Berlin, das für seine avantgardistische Werbefotografie ausgezeichnet wurde. Während ihres Exils in Tel Aviv spezialisierte sie sich auf Baby- und Kinderfotografie.

Gar als „nimmerversiegende Quelle des Verdrusses“[43] bezeichnete Max Frank die Kinderaufnahme in seinem Beitrag in der Photographischen Chronik von 1914. Die auf Kinderfotografie spezialisierte Fotografin Hanni Schwarz reagierte in der folgenden Ausgabe des Blattes auf Franks Ausführungen kompetent und lösungsorientiert. Schwarz

39 Ebd.

40 Ein Beispiel der kulturanthropologischen Erforschung von Privatfotografien für die Textil- und Modegeschichte zeigt das dreisemestrige Studienprojekt „Mode.Land“ des Masterstudiengangs Kulturanalyse und Kulturvermittlung an der TU Dortmund. Vgl. Gudrun M. König / Michaela Haibl (Hg.): Mode. Land. Ein Textilfabrikant fotografiert, 1900–1925. Münster 2020.

41 Max Petsch: Über Kinderaufnahmen. 1871. Zitiert nach Stille 1981, S. 30.

42 Vgl. James E. Cornwall: Die Frühzeit der Photographie in Deutschland 1839–1869. Die Männer der ersten Stunden und ihre Verfahren. Herrsching 1979, S. 117.

43 Max Frank: Ueber Kinderaufnahmen. In: Photographische Chronik und allgemeine Photographen-Zeitung, Jg. 20, Nr. 20, 8. März 1914, S. 125–127 sowie Nr. 24, 22. März 1914, S. 161–163, hier S. 125.

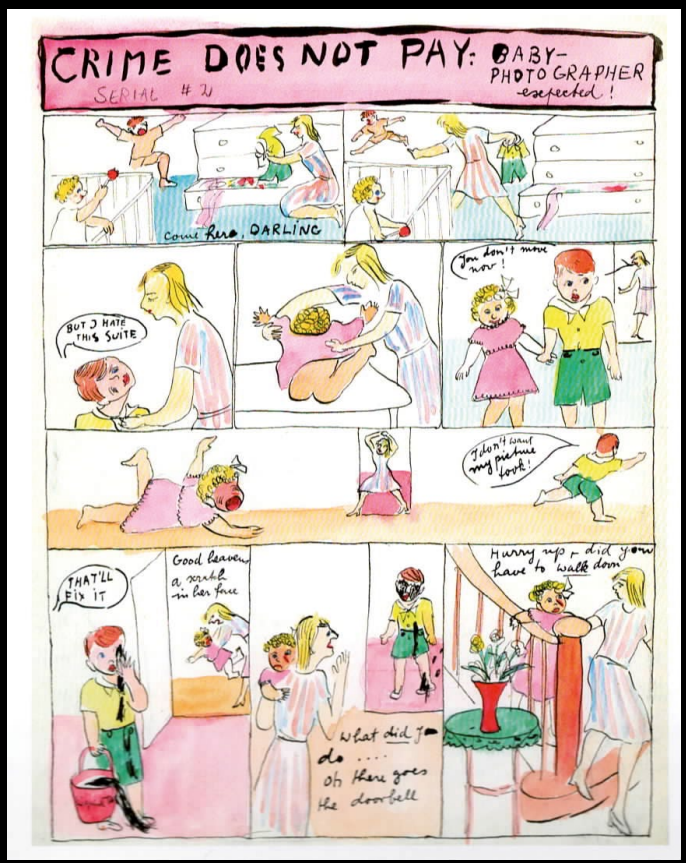
Abb. 295 Kupferstich zur Kinderfotografie. In: Cornwall 1979, S. 177

Abb. 296 Fotografin mit Rassel bei der Arbeit, um 1940, Fotoabzug, ca. 8,3 × 6,4 cm. Archiv der Autorin

Abb. 297 Illustration „Herta fotografiert drei Kinder“. In: Tanner o. J. [um 1920]

Abb. 298 Ellen Auerbach: Crime does not pay, Serial #1: Baby photographer “Morning Customer”.Tusche, Bleistift, Buntstift, 28 × 21,5 cm. © Akademie der Künste, Berlin, Ellen-Auerbach-Archiv, Signatur: Auerbach 424 / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Abb. 299 Ellen Auerbach: Crime does not pay, Serial #2: Baby photographer expected! Tusche, Bleistift, Wasserfarben, 28 × 21,5 cm. © Akademie der Künste, Berlin, Ellen-Auerbach-Archiv, Signatur: Auerbach 425 / VG Bild-Kunst, Bonn 2024



295 / 296 / 297
298 / 299

geht auf die Eigenheiten des jeweiligen Kindesalters ein und benennt konkrete Maßnahmen, die den Aufnahmeprozess erleichtern: Beim Säugling sollte der „glückliche[n] Moment zwischen dem Trinken und Schlafen“[44] erfasst werden, dem fremdelnden Kleinkind sollte der Fotograf oder die Fotografin „über diesen Augenblick des Fremdseins weghelfen“[45] und eine heimische Atmosphäre schaffen und Jugendlichen sollte die „Befangenheit“ genommen werden, indem man „Gesprächsstoff findet, der imstande ist, das Objekt so zu fesseln, dass es sich selbst vergisst und über die Peinlichkeit des photographischen Moments hinwegkommt“[46]. Allein beim Kind sei es nach Schwarz „wirklich schwierig“ und die Fotografin oder der Fotograf hätte mit „fast unüberwindliche[n] Widerstände[n]“[47] umzugehen. „Geduld und List, Verständnis des kindlichen Wesens und feiner Takt sind also vor allem die Eigenschaften, die der Kinderporträtist benötigt, um zu einem guten Ziel zu gelangen“, resümiert Schwarz und weist darauf hin, dass diese Eigenschaften unbestritten bei der Frau lägen. Auch sie rät dem „nervöse[n] und abgearbeitete[n] Lichtbildner“[48] dazu, die Kinderaufnahme in die Hände versierter Gehilfinnen zu legen.

Das Bild des Kindes

Eva Stille konstatiert, dass die Kinderbilder „nur eine Seite zu sehen [geben], die friedlich harmonische, die man zeigt“[49]. Berufsfotograf:innen wie Amateur:innen bildeten nur das ab, was gezeigt werden sollte. Die Schriftstellerin und Exilfotografin Grete Weil (1906–1999) legte sich hingegen eine „Mappe mit Fotos von Weinenden“[50] an. „Weil ich es albern fand, daß Kinder immer lachen sollten“[51], wie sie in einem Interview erzählte. Weil leitete während ihres Exils ab Mitte der 1930er Jahre ein Fotoatelier in Amsterdam: Sie fotografierte strahlende Kinder für die Eltern, weinende Kinder nahm sie für sich auf. Die Erwartungshaltungen der Kund:innen an die Porträts waren äußerst standardisiert. Im Fall von Grete Weil kam noch hinzu, dass sie mit dem Studio der Fotografin Edith Schlesinger ein Atelier übernommen hatte, dessen Aufnahmen jenen normierten Blicken entsprachen, und Weil „gegen den Schatten von der Agentur Schlesinger

44 Hanni Schwarz nimmt in ihrem Beitrag explizit Bezug auf die früher im Jahr erschienene Abhandlung von Max Frank zum Thema Kinderfotografie. Hanni Schwarz: Kinderaufnahmen. In: Das Atelier des Photographen. Photographische Chronik und Allgemeine Photographen-Zeitung, Jg. 20, Heft 21, 1914, S. 89–91, hier S. 89.

45 Ebd., S. 90.

46 Ebd., S. 91.

47 Ebd.

48 Ebd., S. 89.

49 Stille 1981, S. 38.

50 Irme Schaber / Grete Weil: „Ich schäme mich meiner Augen, meiner Freiheit, meiner besseren Kleider, schäme mich meiner Leica und knipse doch.“ Interview mit der Schriftstellerin und Exilfotografin Grete Weil, geführt und mit einer biografischen Skizze versehen von Irme Schaber. In: Fotogeschichte, Jg. 16, Heft 60, 1996, S. 43–48. hier S. 45.

51 Ebd.

anzukämpfen"[52] hatte. Die vorwiegend für das Familienalbum bestimmten Aufnahmen zeigen niedliche, freundliche und lachende Kindergesichter. Als „Kinderbild-Klischees"[53] bezeichnet Konrad Köstlin diese Wiederholung immer gleicher Stimmungen, Posen und Arrangements.[54]

Die Kinderaufnahmen zeigen den Stellenwert des Kindes und seine Rolle in der Gesellschaft.[55] In den Bildern werden die Vorstellungen der Eltern und des Fotografen / der Fotografin sichtbar. Die Kinder werden in die ihnen zugedachten Rollen gebracht und mit geschlechtsspezifischen Gegenständen inszeniert. „Zarte mütterliche Wesen sollten die kleinen Mädchen und männlich draufgängerische Burschen die Buben sein"[56], analysiert Eva Stille und zeigt Beispiele von Mädchen mit Puppen und Küchenutensilien und Jungen mit Gewehren oder in Ritterrüstung.[57] Neutral hingegen waren Spielzeuge wie Bälle oder Reifen. Die beiden Mädchen auf der Aufnahme aus dem Atelier Lüdcke-Lasinsky in Düsseldorf tragen aus demselben Stoff gefertigte Kleider mit bauschigen Keulenärmeln und Spitzenbesatz auf Brusthöhe (Abb. 300). Das größere Mädchen sitzt auf einem Stuhl mit aufwendiger Holzverzierung und hält ein Heft in seiner Hand. Das kleinere Mädchen lehnt dicht an seiner Schwester und hält eine kleine Puppe vor ihrem Körper. Bei Doppelporträts kam der Stuhl oft zum Einsatz, um Größenunterschiede auszugleichen und eine kompakte Bildkomposition zu erzielen. Auf dem Fotokarton ist die Oststraße 75 als Anschrift des Ateliers angegeben. Wilhelm Lüdcke und Laura Lasinsky hatten ihr Atelier Ende der 1880er Jahre auf die Oststraße verlegt.[58] Die Aufnahme der beiden Mädchen ist vermutlich um 1890 entstanden.

Anhand von fünf Aufnahmen aus dem Berliner Atelier der Fotografin Emilie Vogelsang lässt sich der kontinuierliche Wandel der Atelierszenerie sowie die Variationen der Bildinszenierung nachvollziehen: Die früheste der Aufnahmen zeigt ein Mädchen in einem knielangen weißen Spitzenkleid mit Sonnenhut, Schirm und einem Blumenkörbchen am rechten Arm (Abb. 301). Das große Kreuz an ihrer Halskette bildet einen Kontrast zur weißen Spitze ihres Kleides. Vorder- und Hintergrund der um 1890

52 Ebd.

53 Köstlin 2006, S. 26.

54 Die Repetitivität der Bildmotive und -kompositionen im Familienalbum war ebenfalls Thema des Symposiums „The History and Us: Die Geste des Zeigens – Fotoalben im Archiv" der DGPh / Sektion Geschichte und Archive in Kooperation mit dem Rheinischen Bildarchiv Köln im Stadtarchiv Köln am 22. 10. 2022. Insbesondere der Vortrag „Die Archive der Alben. Überlegungen zu Sammlungen Privater Fotografie" von Friedrich Tietjen. Gemeinsam mit Herbert Justnik leitete Tietjen das Projekt „Private Fotografie in Österreich 1930–1950" am Volkskundemuseum Wien. Vgl. https://privatefotografie.wordpress.com/blog/ [23. 10. 2022].

55 Vgl. ebd., S. 27.

56 Stille 1981, S. 30.

57 Stille weist darauf hin, dass sich diese klare „Rollenfixierung" im 20. Jahrhundert lockerte und Mädchen später auch mit Tieren und Bauklötzen und während des Ersten Weltkrieges sogar mit Helm und Gewehr fotografiert wurden. Ebd., S. 34.

58 Laura Lasinsky führte ab 1870 ein Atelier in der Hohestraße 6 in Düsseldorf. Nach ihrer Heirat mit dem Fotografen Wilhelm Lüdcke im Jahr 1881 wurde dieses in Lüdcke-Lasinsky umbenannt.

entstandenen Aufnahme sind klar gegliedert. Im Hintergrund schafft eine gemalte Flusslandschaft Raumtiefe, getrocknete Strohhalme und Balken eines rustikalen Holzzauns säumen den Vordergrund. Beliebte Hintergründe der Atelierfotografie waren Burgen, Landschaften oder Ruinen, deren illusorische Wirkung durch Versatzstücke wie Säulen, Balustraden oder Samtvorhänge verstärkt wurden. Das Kniestück des Jungen im Matrosenanzug wirkt dagegen nüchterner (Abb. 302). Er posiert leger mit eingeschlagenem Heft in der linken Hand, während die rechte in der Hosentasche steckt. Emilie Vogelsang verzichtete in der um 1892 entstandenen Aufnahme auf einen illusorischen Hintergrund und unruhige Staffagen. Die harmonische Schattierung der Grautöne des Hintergrundes lässt die Silhouette des Porträtierten klar hervortreten. Der Fokus liegt auf der Person. Auch die Aufnahme eines Kleinkinds mit dreiteiligem hellem Kleid und Hut mit breiter Krempe ist vor monochronem Hintergrund entstanden (Abb. 303 a). Im Vordergrund ist die Kante eines mit Teppich belegten Podestes deutlich zu erkennen. Rollbare Podeste wurden im Atelier eingesetzt, um die Kameraeinstellung bei Kleinkinderaufnahmen nicht verändern zu müssen.[59] Aus dem um 1897 durchgeführten Shooting haben sich drei Aufnahmesituationen erhalten, die Variationen der Pose und Staffage zeigen (Abb. 303 a–c). Das Kleinkind hat verschiedene Spielzeuge zur Wahl: In einer Aufnahme hält es einen Reifen mit beiden Händen, in einer anderen blättert es in einem Bilderbuch und dann hält es einen kleinen Ball in der rechten Hand. Die starke Vignettierung lässt den Bildraum zu den Seiten verschwimmen und betont die Szene in der Bildmitte. Zwei exemplarische Kinderaufnahmen aus von Männern geleiteten Studios der Zeit bestätigen die gängigen Bildkonventionen: der Blumenkorb am rechten Unterarm des porträtierten Mädchens und das mit Teppich belegte Podest in der Aufnahme aus dem Atelier von Rudolf Dührkoop in Hamburg und Altona (Abb. 304) sowie der Holzzaun und die Vignettierung in der um 1900 entstandenen Aufnahme aus dem Berliner Atelier H. Hartmann (Abb. 305).[60]

59 Vgl. Elke Dröscher (Hg.): Kinder-Photo-Album. 2. Aufl. Dortmund 1989, S. 22.

60 Die Beschriftung des Fotokartons weist auf das Fotoatelier hin, jedoch nicht zwingend auf die konkrete Autorenschaft. Insbesondere in größeren Fotoateliers arbeiten meist mehrere Fachkräfte und Gehilfen zusammen und es ist schwer nachvollziehbar, wer die Aufnahme gemacht hat bzw. ist die Arbeit im Atelier zumeist von der Zusammenarbeit verschiedener spezialisierter Arbeitskräfte geprägt.

Abb. 300 Atelier Lüdcke-Lasinsky: Kinderfotografie, um 1890, Carte de Visite, Abzug auf Fotokarton, 6,4 × 10,4 cm. Archiv der Autorin

Abb. 301 Emilie Vogelsang: Kinderfotografie, um 1890, Carte de Visite, Abzug auf Fotokarton, 6,4 × 10,4 cm. Archiv der Autorin

Abb. 302 Emilie Vogelsang: Kinderfotografie, um 1892, Carte de Visite, Abzug auf Fotokarton, 6,3 × 10,4 cm. Archiv der Autorin

Abb. 303 a–c Emilie Vogelsang: Kinderfotografie, um 1897, Carte de Visite, Abzug auf Fotokarton, 6,3 × 10,3 cm. Archiv der Autorin

Abb. 304 Rudolf Dührkoop: Kinderfotografie, um 1890, Carte de Visite, Abzug auf Fotokarton, 6,3 × 10,5 cm. Archiv der Autorin

Abb. 305 H. Hartmann Atelier: Kinderaufnahme, um 1900, Carte de Visite, Abzug auf Fotokarton, ca. 10,5 × 6,4 cm. Archiv der Autorin

300

301 / 302
303a–c

304 / 305

Nach Stille lassen die Atelieraufnahmen nur bedingt „Schlüsse auf die soziale Umwelt des dargestellten Kindes“[61] zu. Der Besuch im Atelier war ein besonderes Ereignis, zu dem die Kinder herausgeputzt und die kleinen Körper vor der Kamera in gängige Posen gebracht wurden. Auch das Spielzeug stammte meist nicht aus dem Besitz des Kindes, sondern aus dem Fundus des Ateliers. Kleidung, dekoratives Beiwerk und Bildkomposition sind demnach keine zuverlässigen Indikatoren für die Bestimmung des sozialen Milieus. Ebenso schwierig gestaltet sich eine konkrete Datierung anhand des Arrangements. Auch wenn die Moden der Hintergründe und Dekorationsstücke schnell wechselten, gab es Atelierbetreiber:innen, die sich von den Stilfragen unberührt zeigten und ihren „Atelierfundus viele Jahrzehnte lang besaßen und einsetzten,“[62] wie Ellen Maas darlegt. Jedoch kann die Auswahl des Ateliers Indiz für ein bestimmtes Klientel sein. Galt der Stil eines Ateliers als besonders zeitgemäß oder trug es die Auszeichnung eines Hofateliers?

Die Atelierfotografie im 19. Jahrhundert ist durch einen festen Kanon an Bildmotiven und -konventionen charakterisiert. Neben diesen ‚genormten‘ Porträts entstanden im kunstfotografischen Kontext um 1900 vermehrt Bildnisse, die auf jene standardisierten Posen und gestellten Arrangements weitgehend verzichteten. In seinem 1907 erschienenen Artikel über „Die künstlerische Photographie“ zeichnet L. Bürkner eine Fortschrittserzählung der Porträtfotografie, in der sich „die handwerksmäßige Photographie zur freien Kunst erhebt“[63] und das höchste Ziel der modernen Fotografie sei, „den Menschen im Bilde so festzuhalten, wie er sich in ruhiger Gemütsstimmung gibt, ohne Pose und ohne aufdringliches Beiwerk“[64]. Ebenfalls zu Beginn des 20. Jahrhunderts etablierte sich allmählich die Privatfotografie. Ambitionierte Amateur:innen fotografierten ihr Umfeld. Mit dieser privaten Fotopraxis rückte der Alltag – und damit auch der Kinderalltag – allmählich ins Bild. Diese Tendenzen beeinflussten die Bildnisfotografie, deren Bildrepertoire sich zunehmend ausdifferenzierte und eine spezifischere Bildsprache sowie einen individuellen Stil ermöglichte. Die Herausbildung eines fotografischen Stils verglich die Hamburger Fotografin Ingeborg Sello (1916–1982) mit der Herausbildung der individuellen Handschrift:

> „Denn das Wichtigste beim Fotografieren scheint mir, dass man an jede Aufnahme wie an die erste herangeht. Man muss alles vergessen, was man vorher gemacht hat – bis auf die technischen Erfahrungen. Das krampfhafte Bemühen um einen eigenen Stil widerspricht der eigentlichen Rolle der Fotografie, die eine dienende ist. Ich glaube, dass immer nur das Objekt und die Aufgabe den Stil der Aufnahme bestimmen. Man muss dem Objekt unbefangen und ohne bestimmte Vorstellungen entgegentreten und auf den rechten

61 Stille 1981, S. 39.
62 Vgl. Ellen Maas: Die goldenen Jahre der Photoalben. Fundgrube und Spiegel von gestern. Köln 1977, S. 87.
63 Bürkner 1908, S. 145.
64 Ebd.

> Augenblick warten, in dem der Ausdruck des Menschen ganz spontan und dabei doch charakteristisch ist. Wenn sich trotzdem so etwas wie ein eigener Stil herausbildet, so ist das wie mit der eigenen Handschrift, um die man sich auch nicht bemüht."[65]

Ausdrucksstark, fantasievoll und einfühlsam

Neben den Fotografen Wilhelm Weimar (1857–1917) aus Darmstadt und Jacob Hilsdorf (1872–1911) aus Bingen gehören für Bürkner die beiden Fotografinnen Hanni Schwarz aus Berlin und Minya Diéz-Dührkoop (1873–1929) aus Hamburg in die Reihe der großen Lichtbildner:innen und er urteilt: „Die Schöpfungen dieser beiden Frauen gehören, so verschieden sie auch untereinander sind, mit zu dem Besten, was unsre künstlerische Photographie heute hervorbringen kann."[66] Für ihn stand fest, dass die Fotografie kunstsinnige Frauen anzieht, die aufgrund ihrer weiblichen Qualitäten zu einer Steigerung des Stils beitragen.

> „Der Frau eignet von vornherein jenes intuitive Verständnis des rein Menschlichen, die erste Vorbedingung für das Gelingen einer modernen Photographie. Außerdem besitzt sie einen feinen Geschmack und Blick für das Aeußere, für die ‚Aufmachung', und ihre Uebereinstimmung mit dem inneren Menschen, der ebenfalls so überaus notwendig ist. Daneben kommt das Mütterliche der Frau in Betracht, das sie befähigt, vor allem Kinder in ihrem Innersten zu erfassen und die schwierige Aufgabe zu lösen, den geeigneten Moment abzupassen, der das Kind in seiner ganzen Natürlichkeit zeigt."[67]

Minya Diéz-Dührkoop erhielt ihre fotografische Ausbildung in den 1880er Jahren im Atelier ihres Vaters Rudolf Dührkoop in Hamburg. Dührkoop zählte zu den Pionieren der reformatorischen Bewegung in der Fotografie und genoss großes Renommee in der internationalen Fotofachwelt. 1906 wurde seine Tochter offiziell als Geschäftspartnerin des Ateliers geführt, dessen Leitung sie im darauffolgenden Jahr übernahm. Vater und Tochter arbeiten eng zusammen. Rudolf Dührkoop würdigte die Arbeit seiner Tochter wie folgt:

> „Sie hat viele der Aufnahmen gemacht, welche uns in der photographischen Welt einen Namen verschafft haben. Während ich meist meine Aufnahmen in der Haltung mache, wie sie die Personen annehmen, versteht es meine Tochter, durch Kompositionstalent und Festhalten ausdrucksvoller Bewegung besondere Reize und sehr eigenartige Wirkungen zu erzielen."[68]

---

65 Ingeborg Sello zu ihrer Ausstellung „Bilder aus dem Feuilleton" aus dem Jahr 1955. Dokument aus der Fotografischen Sammlung des MK&G Hamburg.

66 Ebd., S. 147.

67 Ebd., S. 146.

68 Rudolf Dührkoop, zitiert nach o. V.: Zu unseren Bildern. In: Das Atelier des Photographen, Jg. 21, 1914, ohne Seitenangabe.

Am Beispiel des Doppelporträts der in die Lektüre vertieften Mädchen (Abb. 306) stellt Bürkner die hohe technische und künstlerische Qualität von Diéz-Dührkoops Aufnahmen heraus. „[B]esonders reizvoll und künstlerisch vollendet“[69] waren für Bürkner die Kinderaufnahmen von Minya Diéz-Dührkoop wie auch jene von Hanni Schwarz. Die Berliner Fotografin arbeitete mehrere Jahre als Lehrerin in Basel, bevor sie um 1900 die Fotografie zu ihrem Beruf machte. Sie war eine wichtige Stimme im Diskurs der Frauenbildungsbewegungen und setzte sich in Artikeln für die Frau im fotografischen Metier ein.[70] „Hanni Schwarz' Bilder zeichnen sich durch absolute Wahrhaftigkeit aus und durch einen künstlerischen strengen Ernst, der freilich bei Frauenbildnissen sich mit starkem Schönheitsgefühl und auf ihren entzückenden Kinderbildern mit einem schalkhaften Humor eint“[71], urteilt der Autor und verweist auf die Aufnahme zweier auf einer Treppenstufe sitzender Kinder, deren volle Aufmerksamkeit auf eine kleine Schnirkelschnecke gerichtet ist (Abb. 307).

Fotografinnen wie Emilie Vogelsang, Hanni Schwarz, Lotte Herrlich (Abb. 311), Charlotte Joël und Marie Heinzelmann (Abb. 312) spezialisierten sich auf Kinderfotografie und bewarben dieses Sujet explizit in ihren Annoncen (Abb. 308). In Hamburg entwickelte die Fotografin Milly Otto ein Verfahren, „[l]ebenswahre und sonnige Kinderaufnahmen“ zu einer Collage zusammenzuführen; hierfür erhielt sie einen Ehrenpreis (Abb. 310) im Rahmen des Reichsberufswettkampfs, einem beruflichen Leistungswettbewerb, der im nationalsozialistischen Deutschland von 1934 bis 1939 unter der Leitung der Deutschen Arbeitsfront ausgelobt wurde.[72] Und über die in Frankfurt am Main arbeitende Fotografin Elisabeth Hase (1905–1991) urteilt die Redaktion der Foto-Schau im März 1939: „Vor allem ist es das Milieu des Kindes, dem die Künstlerin ihr Interesse geschenkt hat und das sie mit fraulichem Verständnis für die Kinderseele in vielen lebensvollen Bildern schildert.“[73]

Im Fachblatt „Der Photograph“ urteilte ein unbekannter Verfasser allgemein über die Berufsfotografin, dass sie „einen klaren Blick für die Anforderungen des Publikums [besitzt], wie für die Geschäftsmethode und eine natürliche Veranlagung zum geschickten

69 Bürkner 1908, S. 146.
70 Vgl. hierzu Kapitel II.3 „Die Frauenfrage der Fotografie“.
71 Bürkner 1908, S. 147.
72 Diese Informationen sind der Rückseite der Fotopostkarte entnommen.
73 O.V.: Einleitung der Redaktion zu Hases Selbstvorstellung Elisabeth Hase: Mitarbeiter stellen sich vor: Meine Arbeit. In: Die Foto-Schau, März 1939, S. 15. Zitiert nach Lohmann 2002, S. 76.

Abb. 306 M. Dietz-Dührkoop: Bei der Lektüre, um 1908. In: Bürkner 1908
Abb. 307 Hanni Schwarz: Spielende Kinder, um 1908. In: Bürkner 1908
Abb. 308 Annonce von Hanni Schwarz, 1920. In: Die Elegante Welt 1920
Abb. 309 Wilhelm Weimer: Drei Schwestern, um 1908. In: Bürkner 1908
Abb. 310 Milly Otto: Kinderfotografie, um 1940, Fotopostkarte, ungelaufen, 14,6 × 10,4 cm. Archiv der Autorin
Abb. 311 Lotte Herrlich: Kinderfotografie, um 1940, Fotopostkarte, ungelaufen, 10,4 × 14,6 cm. Archiv der Autorin
Abb. 312 Joel-Heinzelmann: Kinderfotografie „Mamas Liebling“, um 1940, Fotopostkarte, gelaufen 3. 1. 1944, 9 × 14 cm. Archiv der Autorin

M. Diéz-Dührkoop — Bei der Lektüre

Hanni Schwarz — Spielende Kinder

W. Weimer — Drei Schwestern

306 / 307 / 308
309 / 310
311 / 312

Lotte Herrlich

Arrangement, verbunden mit künstlerischem Ausdrucksvermögen“[74]. Ihr Erfolg wird in dem 1913 erschienenen Artikel darauf zurückgeführt, dass sie „gewöhnlich erfindungsreicher oder phantasievoller“[75] veranlagt sei als ihr männlicher Kollege. In gleicher Weise argumentiert ein weiterer unbekannter Verfasser in dem Familienblatt „Daheim“:

> „In der Lichtbildnerei unterscheiden sich die Arbeiten der Frauen, soweit es sich um Kunstwerke handelt, deutlich von denen der Männer; nicht qualitativ, sondern ausdrucksmäßig. Sie sind individueller, subjektiver. Ein geärgerter männlicher Konkurrent behauptete einmal: unwahrhaftiger. Man kann nicht sagen, dass die Porträtistin durch Retouche und Beleuchtung schmeichle, aber sie hat eine eigene Art der Einfühlung.“[76]

Der 1931 unter der Überschrift „Wie die Frauen photographieren“ erschienene Artikel suggeriert bereits im Titel, dass sich Bildpraxis und Bildästhetik von Frauen von denen der Männer unterscheide. Wie die vorgestellten zeithistorischen Quellen belegen, wurde die Fotografie von Frauen mit Attributen wie einfühlsam, subjektiv, ausdrucksstark, fantasievoll und wahrhaftig versehen. Vermeintlich weibliche Eigenschaften wie Geduld, Feingefühl und Mütterlichkeit 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. Bürkner beschreibt Wilhelm Weimar als „Wahrheitsfanatiker im besten Sinne des Wortes“[77], der in seinen Bildnissen nach Natürlichkeit strebt und wirkungshaschenden Spielereien konsequent entsagt. Weimars Aufnahme der „Drei Schwestern“ wird nicht mit einem vermeintlich männlichen Verständnis für das Kind oder gar mit einem ‚väterlichen Blick‘ in Zusammenhang gebracht (Abb. 309). Jacob Hilsdorf wird als „Photograph geistig bedeutender Persönlichkeiten“[78] beschrieben. Anders hingegen verhält es sich bei Hanni Schwarz und Minya Diéz-Dührkoop – und wie oben gezeigt – auch für die allgemeine Betrachtung von Fotografien aus Frauenhand. Die Rezeption von ‚Männerfotografien‘ bedarf keiner geschlechtsspezifischen Deutung, vielmehr noch, das Geschlecht der Autorenschaft bedarf keiner Erwähnung, da der männliche Autor als ‚Normalfall‘ gilt. Die Frau hingegen als ‚Andere‘ bedarf einer Legitimierung. Doch worin liegt das vermeintlich ‚Andere‘ in der Bildpraxis und Bildästhetik begründet?

---

74 Sch.: Ueber die Frau in der Berufsphotographie. In: Der Photograph, Jg. 23, Nr. 100, 1913, S. 399. In dem Kurzbeitrag im Fachblatt „Der Photograph“ wird auf einen Artikel des „British Journal“ von 1913 (S. 891) Bezug genommen, in dem die Leistungen der Berufsfotografinnen gewürdigt werden.

75 Ebd.

76 O. V.: Wie die Frauen photographieren. In: Daheim, Jg. 67, Nr. 33, 14. Mai 1931, S. 6–8, hier S. 6 f.

77 Ebd., S. 147.

78 Ebd., S. 148.

In seinem Beitrag über die Fotografin Gisèle Freund (1908–2000) vertritt Hans Puttnies die These, „daß es eine weibliche Bilderkundung der Geschichte gibt, die sich dem kunsthistorischen Blick entzieht"[79]. Für die Rezeption der Aufnahmen von Freund konstatiert er, dass zwar der „tiefe Reiz" des weiblichen Blicks genossen, dieser aber „in seiner Bedeutung noch nicht begriffen wird".[80] Im Gegensatz zur Bilderjagd des französischen Fotografen Henri Cartier-Bresson[81], der zur selben Zeit wie Gisèle Freund das Leben auf den Pariser Straßen mit der Kamera einfing, gleiche nach Puttnies Freunds Vorgehen einer „Schmetterlingsjagd"[82] und ihre Fotografien seien frei von der Begierde, sich das Gesehene anzueignen.[83] Puttnies Ausführung wirft die Frage nach den Spezifika einer weiblichen Bilderkundung der Geschichte respektive eines weiblichen Blicks auf. Und kann es eine Fotografie frei von Begierde geben?

Die Kamera als Waffe

> „Der Maler hat sehr viel Zeit zur Verfügung, um Nuancen einer Persönlichkeit auf der Leinwand festzuhalten. Aber wie ein Jäger verfügt der Photograph nur über einen kurzen Augenblick. Er muss seine Beute belauern, um den enthüllenden Ausdruck in einem Moment einzufangen. Eine Sekunde später ist er schon wieder verwischt."[84]

Die Analogie von Kamera und Gewehr wird in der Fotografie von Ré Soupault (Abb. 314) deutlich. Voller Konzentration lehnt die Künstlerin auf dem Tresen des Schießstandes, das Gewehr fest in beiden Händen haltend. Ein Auge ist geschlossen, mit dem anderen fokussiert sie das Ziel. Der Treffer löst die auf sie gerichtete Kamera aus und kreiert ein Selbstbild, das sie beim Schießen zeigt.[85] Das sogenannte Fotoschießen gehörte lange Zeit zu den beliebten Jahrmarktattraktionen. In einem kleinen Labor hinter dem Schießstand wurden die Abzüge rasch entwickelt und konnten wenige Minuten später abgeholt werden. Ré Soupaults Fotografie entstand 1944 auf einem Jahrmarkt in Buenos Aires. Im Hintergrund befinden sich die Fotografin Gisèle Freund und der Drehbuchschreiber Jacques Rémy, die zu Soupaults Pariser Freundeskreis gehörten. Der große Reiz dieses „fotografischen Duells"[86], wie es Inge Herold bezeichnet, offenbart sich in der

79 Hans Puttnies: Die Frau mit der Kamera. In: Gisèle Freund. Die Frau mit der Kamera. Fotografien 1929–1988. Ausst.Kat. B • A • T KunstFoyer Hamburg. München 1992, S. 7–15, hier S. 8.
80 Ebd.
81 Cartier-Bresson bediente sich explizit des Jagdvokabulars, um seine fotografische Arbeit zu beschreiben.
82 Ebd., S. 9.
83 Zum Vergleich der Praktik des Fotografierens und der Praktik der Jagd vgl. Kapitel IV.1 „Die fotografierende Frau als Werbemotiv: Muse, Jägerin, Mutter".
84 Gisèle Freund: Memoiren des Auges. Frankfurt/Main 1977. Zitiert nach Runge 2014, S. 65.
85 Zum Porträt von Ré Soupault und dem sogenannten Fotoschießen. Vgl. Herold 2014, S. 138 f.
86 Herold 2014, S. 139.

Verbreitung des Motivs, das ebenso von Jean Cocteau, Man Ray und Henri Cartier Bresson übermittelt ist. Auch die französische Philosophin Simone de Beauvoir schoss in einer Pariser Schießbude ein Foto von sich und ihrem Wegbegleiter Jean-Paul Sartre (Abb. 313): Die Anfang 20-Jährige richtet das Gewehr behutsam auf die Zielscheibe. Sartre steht eng bei ihr und seine rechte Hand ruht auf ihrer Schulter. Gespannt folgt er Simones Schuss ins Schwarze. Unter dem Titel „SHOOT!" wurde 2010 im Rahmen des „Rencontres d'Arles Photographie" eine Ausstellung gezeigt, die eigens dem Phänomen des Fotoschießens gewidmet war. Der Kurator Clément Chéroux stellte hierfür eine Schau historischer Aufnahmen aus Privatsammlungen zusammen.[87] Die Besucher:innen der Ausstellung hatten die Möglichkeit, in einem rekonstruierten Schießstand selbst zu erfahren, welcher Reiz vom Fotoschießen ausgeht. Sich gewissermaßen selbst abzuschießen, zog die Menschen in ihren Bann. „Wie die Kamera eine Sublimierung des Gewehrs ist, so ist das Abfotografieren eines anderen ein sublimierter Mord – ein sanfter, einem traurigen und verängstigten Zeitalter angemessen"[88], schreibt Susan Sontag über den fotografischen Schuss. Für die Kunsthistorikerin Inge Herold handele es sich demzufolge bei dem Fotoschießen um einen „fotografischen Suizid"[89].

„Fotografieren heißt sich das fotografierte Objekt aneignen"[90], konstatiert Sontag in ihrem 1980 erschienenen Essay „Über Fotografie". In dieser „Aneignung" liegt für Sontag die Macht des fotografischen Blickes begründet. In ihrer fotokritischen Analyse beschriebt sie den Prozess des Fotografierens folgendermaßen: „Es heißt sich selbst in eine bestimmte Beziehung zur Welt setzen, die wie Erkenntnis – und deshalb wie Macht – anmutet." [91]

Der weibliche Blick auf den Krieg

Die Aufnahme der Fotografin Gerda Taro (1910–1937) zeigt eine mit Revolver bewaffnete Frau (Abb. 315). Die Bildunterschrift weist darauf hin, dass es sich um eine Milizionärin der republikanischen Truppen bei einer Übung am Strand von Barcelona handelt. Gerda Taros erster Presseausweis wurde am 4. Februar 1936 von einer Amsterdamer Fotoagentur ausgestellt. Im Sommer desselben Jahres reiste sie mit ihrem Partner, dem ungarischen Fotografen Robert Capa (1913–1954), nach Spanien, um das

87 SHOOT! La Photographie Existentielle. Ausst.Kat. Rencontres d'Arles Photographie, Museum für Photographie Braunschweig, hg. von Clément Chéroux und Florian Ebner. Berlin 2010.
88 Susan Sontag: Über die Fotografie. 19. Aufl. Frankfurt/Main 2010 [EA 1980], S. 20.
89 Herold 2014, S. 139.
90 Sontag 2010 [1980], S. 10.
91 Ebd.

Abb. 313 Simone de Beauvoir und Jean-Paul Sartre, Porte d'Orleans Paris, Juni 1929. GA773409_01 © JAZZ EDITIONS / Gamma-Rapho via Getty Images
Abb. 314 Ré Soupault: Selbstporträt, Buenos Aires, 31. 1. 1944, Silbergelatineabzug, 5,3 × 3,3 cm. © Ré Soupault Archive, Heidelberg / VG Bild-Kunst, Bonn 2024
Abb. 315 Gerda Taro: Republican Women. Republican militiawoman training on the beach outside Barcelona, 1936. © International Center of Photography, New York City

313 / 314
315

Bürgerkriegsgeschehen mit der Kamera zu dokumentieren.[92] Die Aufnahme der bewaffneten Frau auf sandigem Boden wurde 1936 von Taro in leichter Untersicht aufgenommen. Der wolkenverhangene Himmel im Hintergrund nimmt knapp drei Viertel des Bildraums ein und bildet einen starken Kontrast zur schwarzen Kleidung der Frau im Vordergrund. Bernd Hüppauf erkennt in dem stark stilisierten weiblichen Körper den Einfluss des Konstruktivismus der Zeit.[93] Der Kulturhistoriker schreibt weiter: „Der Körper wird nicht im Kampf und nicht als Opfer von Gewalt gezeigt. Die Pose weist etwas vom Dekorativen auf, in dem die Waffe eher zur Zutat in einer ästhetischen Körperinszenierung wird."[94]

Die Frage nach der Perspektive ist für Bernd Hüppauf unerlässlich und bestimmt seine Beschäftigung mit dem Medium der Fotografie.[95] Neben dem Geschlecht nennt er die Kategorien Klasse, Schicht und Ethnie, die im Zusammenhang mit der Frage nach den „Blick-Verhältnisse[n]"[96] relevant sind. Wer blickt wen an? Wie Susan Sontag erkennt Hüppauf die Macht des fotografischen Blickes. In seiner 2015 erschienenen Abhandlung zur „Fotografie im Krieg" bespricht er Taros Aufnahme der Milizionärin und fragt, ob „das Foto eines Frauenkörpers von einer Fotografin eine feministische Perspektive erkennen"[97] lässt. Gibt es geschlechtsspezifische Unterschiede in der Perspektive auf den Krieg oder auf den weiblichen Körper?

Die Kriegsfotografie galt lange als rein männliche Domäne. Aktuelle Studien haben diese Annahme widerlegt und gezeigt, dass bereits im Ersten Weltkrieg Frauen an der Kriegsberichterstattung mitwirkten und an den Fronten fotografierten.[98] Doch lässt sich eine geschlechtsspezifische Perspektive erkennen?

> „Zu Beginn des Ersten Weltkrieges sorgten die britischen Beamten akribisch dafür zu verhindern, dass Britinnen auch nur einen Blick auf das Schlachtfeld warfen, vielmehr sollten sie weit hinter den Linien bleiben. Alle offiziellen Kriegsfotografen waren Männer und die offiziellen Darstellungen des Krieges, zumal an der Westfront, verstärkten die Geschlechtertrennung noch: Der Krieg, vor allem der Dienst an der Waffe, war Männersache, Frauen waren lediglich Behelfspersonal. In Filmen und auf Fotografien wurden die Kriegsarbeit der Frauen und die Aktivitäten der Truppen als voneinander getrennte Bereiche gezeigt. Damit ging die Manifestierung der alten Geschlechterrollen einher, die im Kampf um das Frauenwahlrecht einem veränderten Rollenverständnis zu weichen

92 Zu Leben und Werk von Gerda Taro vgl. Irme Schaber: Gerta Taro. Fotoreporterin im Spanischen Bürgerkrieg. Eine Biografie. Marburg 1994.
93 Bernd Hüppauf: Fotografie im Krieg. Paderborn 2015, S. 276.
94 Ebd.
95 Zur Bedeutung der Perspektive in der Kriegsfotografie vgl. Hüppauf 2015, S. 275–277.
96 Ebd., S. 275.
97 Ebd., S. 276.
98 Zur Geschichte der Kriegsfotografinnen vgl. Fotogeschichte, Jg. 34, Heft 134, 2014 sowie Fotografinnen an der Front. Von Lee Miller bis Anja Niedringhaus. Ausst.Kat. Kunstpalast Düsseldorf, Fotomuseum Winterthur. München, London, New York 2019.

> begonnen hatten. Jetzt setzten wieder die Männer ihr Leben aufs Spiel, um die Frauen zu Hause zu beschützen."[99]

Der weibliche Blick auf das Schlachtfeld war zu Beginn des Ersten Weltkrieges strengstens untersagt. Als Krankenschwestern des Queen Alexandra's Imperial Military Nursing Services und des Queen Alexandra's Royal Naval Nursing Services dienten Frauen in der Britischen Armee und in der Royal Navy, wurden aber von den Kriegsschauplätzen ferngehalten. Mit den Gründungen des Women's Royal Naval Service, der Women's Auxilarity Corps und der Women's Royal Air Force im Verlauf des Krieges veränderte sich das: Frauen wurden in den militärischen Dienst gestellt und rückten an die Fronten vor. Im Oktober 1918 beauftragte das Imperial War Museum in London die britische Porträtfotografin Olive Edis (1876–1955), die militärisch dienenden Frauen an der Westfront zu fotografieren.[100] Am 2. März 1919 notierte Edis in ihrem Tagebuch über ihr Gespräch mit Colonel A. N. Lee, dem zuständigen Offizier für die Kontrolle und Zensur von Kunst und Fotografie beim Hauptquartier des Britischen Heeres an der Westfront:

> „Er neigte dazu, die Notwendigkeit meiner Reise infrage zu stellen, und zeigte uns Alben mit 5 × 4 inches großen Fotografien, darunter viele, die von offiziellen Fotografen in den Frauencamps aufgenommen worden sind. Ich erklärte, dass das Imperial War Museum der Ansicht ist, dass eine Fotografin, die unter den Mädchen in den Camps lebt, wohl intimere Bilder machen und den Alltag anschaulicher schildern würde als ein Pressefotograf. Das sah er dann sofort ein […]."[101]

Als die Fotografin im März 1919 die amtliche Genehmigung erhielt, Frauen an der Westfront zu fotografieren, war der Krieg bereits seit vier Monaten beendet. Mit der Kamera dokumentierte sie nicht die Kriegsangriffe, sondern deren Folgen. Edis Argument, dass sie als Frau einen anderen Zugang zu den im militärischen Dienst stehenden Frauen habe und Einblick in deren Alltag erhalten würde, überzeugte Colonel A. N. Lee von ihrem Einsatz. Auch spätere Kriegs- und Krisenreporterinnen nutzten den „biologische[n] Vorteil"[102], der ihnen „einen leichteren Zugang zu beiden Geschlechtern" gewährt, wie die Journalistin Andrea Böhm in ihrem 2012 in der TAZ erschienenen Artikel „Der weibliche Blick auf den Krieg" darlegt: Zwar verwehre ihr ein afghanischer Mann aus sozio-religiöser Haltung die Hand, doch habe ihr noch nie jemand ein Interview

99 Claire M. Tylee: The Spectacle of War: Photographs of the Russian Front by Florence Farmborough. In: Women: A Cultural Review, Bd. 8, Heft 1, 1997, S. 66. Zitiert nach Hilary Roberts: Der weibliche Blick: Britinnen fotografieren im Ersten Weltkrieg. In: Fotogeschichte, Jg. 34, Heft 134, 2014, S. 7–18, hier S. 10.

100 Vgl. Roberts 2014.

101 Olive Edis: The Record of a Journey to Photograph the British Women's Services Overseas begun on Sunday March 2, 1919. Unveröffentlichtes Tagebuch, Archiv der Royal Photographic Society im National Media Museum, Bradford 1919, S. 3. Zitiert nach Roberts 2014, S. 7.

102 Andrea Böhm: Der weibliche Blick auf den Krieg. In: Die Tageszeitung, 17. 11. 2012. https://taz.de/Aus-der-Quoten-taz/!5079290/ [23. 9. 2019].

aufgrund ihres Geschlechts verweigert. Reporterinnen gelang es, über Massenvergewaltigungen an Frauen im Bosnienkrieg zu berichten, weil sich die Betroffenen eher einer Frau als einem Mann anvertrauten. Der Reporterin können aufgrund ihres Geschlechts andere ‚Einblicke' gewährt werden. Für Böhm gibt es einen weiblichen Blick auf den Krieg, doch dieser hat für sie „weniger mit Geschlechtszugehörigkeit zu tun als mit sozialer Konstruktion des Männlichen und Weiblichen"[103].

Dem häufig behaupteten Unterschied zwischen einem weiblichen und männlichen Blick auf den Krieg kann Hüppauf nicht zustimmen. „Ich habe gesucht und nachgefragt, aber habe keine feminine Ästhetik in der Kriegsfotografie gefunden"[104], konstatiert er und führt die sich hartnäckig haltende Behauptung darauf zurück, dass die Vorstellung, „Frauen mit dem maskulinen Blick auf den Krieg zu assoziieren"[105], dem zugrunde liegenden Frauenbild zutiefst widerstrebt. Die Arbeit von Frauen wird anders bewertet und anders rezipiert. Die riskante Berichterstattung aus Krisengebieten sowie analytische und schonungslose Artikel, wie jene der US-amerikanischen Kriegs- und Krisenreporterin Martha Gellhorn (1908–1998) aus dem Spanischen Bürgerkrieg, passen nicht mit der tradierten Vorstellung von Weiblichkeit überein. Demgemäß wurde Gellhorn „für ihren ‚antifemininen' Stil, der frei von ‚hemmungslosem Mitleid' und Übertreibungen sei"[106], gelobt.

Die Macht des fotografischen Blicks liegt nicht allein in der Aneignung des Objektes durch den Fotografen / die Fotografin, sondern auch in der anschließenden Nutzung und Auslegung der Fotografie. Als wirksamste „geistige Waffe im Krieg"[107] bezeichnete der Reichsfilmintendant Fritz Hippler die Foto- und Filmaufnahmen der Bildberichterstatter. Die Kamera galt als eine wichtige Waffe zur visuellen Konstruktion und Distribution von Selbst- und Feindbildern.[108] Die kriegerische Bildpolitik der NS-Regierung zielte darauf ab, den Kampfwillen aufrechtzuerhalten und die feindliche Armee sowie die Bevölkerung zu beeinflussen. Die Medienhistorikerin Miriam Y. Arani konstatiert in ihrem Beitrag zur Feindbildpropaganda, dass die NS-Propagandabeauftragten die Fotografie als „besonders wirksame[s] Mittel politischer Meinungsbeeinflussung [begriffen], da sie von der Öffentlichkeit als unverfälschte Darstellung von Wirklichkeit wahrgenommen wurden"[109].

---

103 Ebd.

104 Hüppauf 2015, S. 276.

105 Ebd.

106 Ebd.

107 Zitiert nach Rainer Rother / Judith Prokasky: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges. München 2010, S. 9–10, hier S. 9.

108 Vgl. hierzu Miriam Y. Arani: Fotografische Selbst- und Fremdbilder von Deutschen und Polen im Reichsgau Wartheland 1939–45. Unter besonderer Berücksichtigung der Region Wielkopolska. Dissertation Berlin 2008. [In zwei Bänden, Schriften zur Medienwissenschaft, Bd. 19] Hamburg 2008.

109 Miriam Y. Arani: Wie Feindbilder gemacht wurden. Zur visuellen Konstruktion von »Feinden« am Beispiel der Fotografien der Propagandakompanien aus Bromberg 1939 und Warschau 1941. In: Rainer Rother / Judith Prokasky (Hg.): Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges. München 2010, S. 150–163, hier S. 150.

Der Fotografie wurde ein „objektive[s] Transkriptionsvermögen"[110] zugesprochen. Sie galt als aufrichtiges Abbild der Wirklichkeit und damit als Garant von Wahrheit. Doch wie viel Wahrheit steckt in der Fotografie? Für John Berger steht fest, dass „[d]ie Wahrheit, die sie [die Fotografie, N. D.] mitteilt, die sie mit ihren Mitteln verteidigen kann, […] begrenzt"[111] ist. Im heutigen Gebrauch und Umgang mit Fotografien erkennt er eine gefährliche Verwechslung „verschiedene[r] Ebenen der Wahrheit miteinander"[112]. Berger differenziert zwischen drei verschiedenen Verwendungskontexten der Fotografie, in denen die ‚Wahrheit' jeweils anders funktioniert: als wissenschaftlicher Beweis in der Forschung, als soziales oder politisches Kontrollsystem für Pässe und Personenakten sowie als öffentliches Kommunikationsmittel in den Medien. Speziell die Nutzung als Kommunikationsmittel macht die Frage nach Wahrheit komplexer.[113]

Die Wahrheit im Bild

> „Die Art, wie Fotografie heute verwendet wird, ergibt sich aus der Unterdrückung der sozialen Funktion von Subjektivität und verstärkt diese zugleich. Fotografien sagen die Wahrheit, heißt es. Aus dieser Vereinfachung, durch welche Wahrheit zur Sache eines Augenblicks reduziert wird, folgt, dass, was eine Fotografie über eine Tür oder einen Vulkan aussagt, die gleiche Art Wahrheit enthält wie das, was sie über einen weinenden Mann oder den Körper einer Frau aussagt. […] Es ist wahrscheinlich, dass die Verleugnung der jeder Fotografie innewohnenden Vieldeutigkeit eng zusammenhängt mit der Verleugnung der Subjektivität als sozialer Funktion."[114]

Die Vieldeutigkeit liegt nach Berger in der „Diskontinuität"[115] zwischen dem Augenblick, in dem etwas fotografiert wird, und dem Augenblick, in dem die Fotografie angesehen wird. „Wir brauchen eine Bildunterschrift, um die Bedeutung des Ereignisses zu verstehen"[116], schreibt Berger weiter, aber auch die Bildunterschrift kann mehrdeutig sein und hängt vom historischen Verständnis ab. In gleicher Weise argumentiert der Kunsthistoriker Peter Geimer, wenn er betont, dass Bilder an sich nicht evident sind, sondern einer Kontextualisierung bedürfen.[117] In Anlehnung an Rosalind

110 Abigail Solomon-Godeau: Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie. In: Hertha Wolf (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Bd. 2. Frankfurt/Main 2007, S. 53–74, hier S. 57.
111 John Berger: Der Augenblick der Fotografie. München 2016, S. 99.
112 Berger 2016, S. 100.
113 Vgl. ebd.
114 Ebd., S. 102 f.
115 Ebd., S. 92.
116 Ebd., S. 93
117 Vgl. Peter Geimer: Der Weltkrieg im White Cube. Über das schwierige Verhältnis von Ästhetik und Politik. Im Rahmen der Tagung „Die Fotografie und ihre Institutionen: Netzwerke, Sammlungen, Archive, Museen", KWI Essen, 24. Juni 2022.

Krauss' Aufsatz über „Die diskursiven Räume der Photographie“[118] schreibt Geimer, dass die Bedeutung einer Fotografie „durch das Zusammenwirken der Praktiken, Institutionen und Beziehungen erzeugt wird, die es umgeben“[119]. Die Kunstkritikerin Krauss plädiere, so führt Geimer weiter aus, „dafür, die Fotografie des 19. Jahrhunderts als ein visuelles Archiv zu begreifen, das bestimmten diskursiven Formationen untersteht“[120]. Krauss bezieht sich in ihrem Aufsatz unmittelbar auf Michel Foucaults Studie „Archäologie des Wissens“, in der der französische Philosoph das Archiv als ein Ordnungssystem definiert, als „das Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System, das das Erscheinen der Aussage als einzelner Ereignisse beherrscht“[121]. Die Herauslösung der Fotografie aus ihren ursprünglichen diskursiven Ordnungen, wie es mitunter in der musealen Präsentation zugunsten ästhetischer oder kunsthistorischer Diskurse geschieht, führe demnach zu einer Verschleierung, Enthistorisierung oder auch Umdeutung der Fotografie.

Die divergierenden Zeithorizonte bei der Betrachtung historischer Aufnahmen hat Siegfried Kracauer eindrucksvoll am Exempel der Mode herausgestellt, die für ihn ein eindrücklicher Indikator für das Vergehen von Zeit ist.[122] Der Soziologe konstatiert in seinem 1927 erschienenen Essay „Die Photographie“, dass „[d]er Zeitgebundenheit der Photographie […] die der Mode [entspricht]“[123], und beschreibt, wie sich die Wahrnehmung von Kleidung mit dem Auseinanderdriften von Vergangenheit und Gegenwart verändert. Ein Kleidungsstil wirkt in seiner Zeit kongruent und stimmig, jedoch mit fortschreitendem zeitlichem Abstand wird er als fremd und in eine vergangene Epoche gehörend wahrgenommen. Gleichsam verhält es sich mit der Fotografie: Sie fixiert einen Augenblick in der Vergangenheit, jedoch ist dieser Augenblick losgelöst von seiner historischen Umgebung. Der zeitliche Abstand zwischen dem Zeitpunkt der Aufnahme und der Betrachtung einer Fotografie führt nach Kracauer zu einer Entfremdung.

Auch Kriegsfotografie unterliegt dem Prinzip der Vieldeutigkeit. Susan Sontag führt das Beispiel eines Fotos aus dem Balkankrieg an: Die erschossenen Kinder eines Dorfes dienten der serbischen wie auch der kroatischen Propaganda als visueller Beweis für die Gräueltaten des Feindes; lediglich die Bildlegende musste angepasst werden, um den Tod der Kinder für sich zu nutzen.[124] Sobald „eine Distanz zum Motiv vorhanden ist, läßt sich“, so Sontag, „das, was ein Foto ‚sagt‘, auf mehrere Weisen deuten“[125]. Es

118 Vgl. Rosalind Krauss: Die diskursiven Räume der Photographie. In: Dies.: Das Fotografische. Eine Theorie der Abstände. München 1998, S. 40–58.
119 Peter Geimer: Theorie der Fotografie zur Einführung. 4. Aufl. Hamburg 2009, S. 96.
120 Ebd.
121 Michel Foucault: Archäologie des Wissens. Frankfurt/Main 1981, S. 187.
122 Siegfried Kracauer: Die Photographie. In: Ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt/Main 1977, S. 21–39.
123 Ebd., S. 30.
124 Vgl. Susan Sontag: Das Leiden anderer betrachten. 3. Aufl. Frankfurt/Main 2010 [engl. EA 2003], S. 17.
125 Ebd., S. 37.

kommt zu Fehlinterpretation, zu verfälschten Erinnerungen oder ideologischen Inanspruchnahmen.[126]

> „Photos sind keine Fenster, die einen durchlässigen Blick auf die Welt bieten, wie sie ist, oder genauer, wie sie war, Photos legen – oftmals zweifelhaft, immer unvollständig – Zeugnis ab und unterstützen herrschende Ideologien und bereits bestehende gesellschaftliche Arrangements. Sie erzeugen und bestätigen diese Mythen und Arrangements."[127]

Susan Sontag warnt davor, Fotografien als unverfälschte Dokumente der Wahrheit zu verstehen. Vielmehr können Fotografien nach Sontag „beides zugleich sein: objektive Wiedergabe und persönliche Aussage, genaues Abbild oder getreue Transkription eines ganz bestimmten Augenblicks von Wirklichkeit und Interpretation dieser Wirklichkeit"[128].

Der (fotografische) Blick

Um die Bedeutung der eigenen Person für den fotografischen Blick wusste auch die Fotografin Germaine Krull (1897–1985), die ab 1946 als Kriegsberichterstatterin nach Indochina ging. Für Krull stand fest, dass es nicht den einen Blick auf die Welt geben kann, sondern der Blick auf die Welt weniger von dem Erblickten als von der Person, die darauf blickt, abhängt.

> „La première science du photographe, c'est de savoir regarder. On regarde avec ses yeux. Le même monde, vu par des yeux différents, ce n'est plus tout à fait le même monde. C'est le monde à travers la personnalité. D'un seul déclic, l'objectif enregiste le monde à l'extérieur et le photographe à l'intérieur."[129]

Der Blick ist geprägt von der Persönlichkeit, von Erfahrungen und Gefühlen der Fotograf:innen. Für die Kulturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen dokumentieren Fotografien nicht nur das, was auf ihnen abgebildet ist, sondern auch die Person des Fotografen / der Fotografin, die sich mit ihrem ‚individuellen' Blick, den gewählten Einstellungen und ihrer Haltung geradezu in die Aufnahme mit einschreibt.[130] Zwar werden im Medium der Fotografie die Spuren der Herstellung zum Verschwinden gebracht, das heißt, die Fotografin / der Fotograf ist unsichtbar, aber ihr/sein Blick auf das Abgebildete ist sichtbar. Bei der Betrachtung einer Fotografie blicken wir durch die Augen des Fotografen / der Fotografin. Für die US-amerikanische Kunsthistorikerin Abigail

126 Vgl. Ebd.
127 Susan Sontag: Hundert Jahre italienische Photographie [EA 1987]. In: Dies.: Worauf es ankommt. Essays. Frankfurt/Main 2007, S. 284–292, hier S. 289.
128 Sonntag 2010, S. 34.
129 Germaine Krull: Pensées sur l'art. In: Pierre Mac Orlan: Germaine Krull. Photographs Nouveaux. 2. Aufl. Paris 1931, S. 12.
130 Vgl. Bronfen 2001, S. 21.

Solomon-Godeau ist es „diese strukturelle Kongruenz des Blickpunktes", die Übereinstimmung des Blicks des Fotografen / der Fotografin, der Kamera und des Betrachters / der Betrachterin, die „dem Foto die Qualität einer reinen, aber täuschenden Gegenwart" verleiht. [131]

Der Blick ist niemals objektiv. Das gilt für den fotografischen Blick wie auch für den Blick auf die Fotografie. „Ein verantwortungsvoller Umgang mit visueller Kultur" setzt nach Sigrid Schade und Silke Wenk die „Reflexion des eigenen Standortes und der eigenen Perspektiven" voraus.[132] Studien zur visuellen Kultur untersuchen die Praktiken des Sehens und des Deutens, sie rücken die kulturellen, subjektiven und historischen Verflechtungen und Abhängigkeiten des Blickes in den Vordergrund. Die Kunsthistorikerin Kaja Silverman benutzt den Begriff des kulturellen Bildrepertoires, um auf spezifische Sehgewohnheiten hinzuweisen, die den Blick und die Bewertung des Wahrgenommenen bestimmen.

> „Der Bildschirm oder das kulturelle Bildrepertoire ist jedem von uns eigen – ganz ähnlich wie die Sprache. Also folgt unsere Wahrnehmung eines anderen Menschen oder eines Objekts zwangsläufig bestimmten Darstellungsparametern, deren Anzahl zwar hoch, aber letztlich doch begrenzt ist. Diese Darstellungsparameter legen fest, was und wie die Angehörigen unserer Kultur sehen – wie sie Sichtbares bearbeiten und welche Bedeutung sie ihm geben."[133]

Aus konstruktivistischer Perspektive bestimmen die Darstellungsparameter unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit. Das Blickregime beschreibt die normative Macht jener Darstellungsparameter, jene internalisierten Bilder, die die Bedeutung des Gesehenen erst generieren. Der Blick ist von kulturellen (Macht-)Verhältnissen geprägt. Wenk und Schade haben eindrücklich dargelegt, dass Zu-Sehen-Geben ein männliches Privileg ist.[134] Was bedeutet das für Bernd Hüppaufs Frage nach einer erkennbaren feministischen Perspektive[135] in der Aufnahme eines Frauenkörpers von einer Fotografin? Im Bildband „Frauen sehen Frauen sehen Frauen" des Kunstsammlers Lothar Schirmer wird eben dieser Frage nachgegangen. Im begleitenden Essay beschreibt Elisabeth Bronfen die Intention des Bildbandes folgendermaßen:

---

131 Solomon-Godeau 2007, S. 70.

132 Sigrid Schade / Silke Wenk: Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld. Bielefeld 2011, S. 10.

133 Kaja Silverman: Dem Blickregime begegnen. In: Christian Kravagna (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin 1997, S. 41–64, hier S. 58.

134 Vgl. Sigrid Schade / Silke Wenk: Strategien des ‚Zu-Sehen-Gebens'. Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte. In: Hadumod Bußmann / Renate Hof (Hg.): Genus. Geschlechterforschung. Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Ein Handbuch. 2. Aufl. Stuttgart 2005, S. 144–185, hier S. 154.

135 Vgl. Hüppauf 2015, S. 276.

> „Das Besondere, um das es in diesem Bildband geht, liegt also nicht in der Annahme, Photographinnen würden gänzlich anders mit der Darstellung der weiblichen Gestalt umgehen als ihre männlichen Kollegen. Von einem aus seinem Kontext gelösten Photo läßt sich nie mit Sicherheit sagen, ob es von einem Mann oder einer Frau gemacht wurde. Die Bildgeschichte, die hier erzählt wird, geht vielmehr von einer bewußten Reflexion der Situation aus, in der diese Photos entstanden sind."[136]

Vor dem Hintergrund, dass in der westlichen Kultur der männliche Blick die Norm darstellt und der Blick auf den weiblichen Körper vom „male gaze"[137] beherrscht wird, lädt Bronfen zu dem Gedankenspiel ein, die Fotografien von Frauen aus Frauenhand als eine „Geschichte der Vertrautheit"[138] zu lesen, in der „[n]icht der Reiz des Anderen, sondern der Reiz des Ähnlichen […] im Bild festgehalten"[139] wird. Die kursierenden Weiblichkeitsbilder prägen auch den Blick der Frau auf sich selbst. Bronfen greift John Bergers Kritik des traditionellen Bildrepertoires auf, weist aber darauf hin, dass dieses Bildrepertoire nicht statisch ist, sondern kontinuierlich modifiziert und aktualisiert wird. Was bedeutet das für die Frage nach dem ‚weiblichen' Blick?

Der ‚weibliche' Blick

> „Mir scheint es schlicht zu einfach, die Autorschaft von Frauen mit einer weiblichen Sichtweise kurzschließen zu wollen. Die Annahme, das biologische Geschlecht determiniere auch den sozialen Blick, wäre nicht nur konservativ, sondern als Determinismus bzw. Essentialismus geradezu kontraproduktiv zur aktuellen Diskussion um sex und gender."[140]

Die Ausstellungstitel „Der zweite Blick – Frauen" oder „Female View – Modefotografinnen von der Moderne bis zum Digitalen Zeitalter" rekurrieren auf die Annahme, der Blick einer Frau unterscheide sich von dem eines Mannes. Die Frage nach dem ‚weiblichen' und dem ‚männlichen' Blick wird immer wieder gestellt. Bereits Anfang der 1930er Jahre stellte der Zeitungswissenschaftler Emil Dovifat in einem Oberseminar die Frage nach der Objektivität des fotografischen Objektivs, doch weder er noch seine Studenten fanden eine Antwort auf diese Frage und auch die 1933 von Bernd Lohse

136 Elisabeth Bronfen: Frauen sehen Frauen sehen Frauen. In: Lothar Schirmer (Hg.): Frauen sehen Frauen. Eine Bildgeschichte der Frauen-Photographie von Julia Margaret Cameron bis Inez van Lamsweerde. München 2001, S. 9–34, hier S. 12.
137 Vgl. Mulvey 1994.
138 Ebd., S. 11.
139 Bronfen 2001, S. 17.
140 Annette Geiger: Modefotografie und die Spur eines »weiblichen Blicks«. In: Mode Momente. Fotografinnen im Fokus. Ausst.Kat. Landesgalerie Linz. Salzburg 2019, S. 32–37, hier S. 35.

angemeldete Dissertation zu diesem Thema blieb unvollendet.[141] Im Eingangszitat führt die Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Annette Geiger die Suche nach einem ‚weiblichen Blick' ad absurdum.

Im Folgenden werden die bereits gelegten Spuren noch einmal aufgenommen, wobei die Suche von drei Prämissen gerahmt wird: (1) Die Kategorie Frau stellt weder eine kohärente noch eine unveränderbare Einheit dar. (2) Weiblichkeit und Männlichkeit sind sozial konstruierte Kategorien und keine unveränderlichen ‚natürlichen' Wesenseigenschaft. (3) Der Blick ist niemals objektiv, sondern von sozialen, politischen und kulturellen (Macht-)Verhältnissen geprägt.

Exemplarisch wurde an den Sujets der Kinder- und Kriegsfotografie gezeigt, dass die Aufnahmen keine geschlechtsspezifische Ästhetik oder Ikonografie aufweisen. Anhand einer Fotografie kann nicht bestimmt werden, ob das Bild von einem Mann oder einer Frau gemacht wurde. Ebenso wenig können Alter, Religion oder der kulturelle Hintergrund der Bildautorin / des Bildautors anhand einer Aufnahme verifiziert werden. A. D. Coleman dekonstruiert den Mythos einer ‚jüdischen Fotografie', indem er darlegt, dass der Begriff ‚jüdisch' keine (stilistische) Einheit umschreibt, sondern eine Vielfalt.

> „Es gibt also nichts, woran man Fotografien unterscheiden könnte, die Menschen jüdischer Abstammung gemacht haben – unmöglich, eine ‚jüdische Fotografie' daran zu erkennen, wie sie aussieht, welches Thema sie hat, welcher Strategie sie bei der Darstellung des Gegenstands folgt oder wie diese Strategie mit dem Inhalt zusammenhängt. Jede einheitliche Feldtheorie jüdischer Fotografie ist schon im Ansatz zum Scheitern verurteilt."[142]

Das Prinzip lässt sich auf den Mythos einer ‚weiblichen Fotografie' transferieren. Stilistisch unterscheiden sich die Fotografien von Frauen nicht von Fotografien, die Männer gemacht haben. Die Kategorie Frau weist lediglich auf die Autorinnenschaft hin, nicht aber auf einen bestimmten Stil. Demzufolge gibt es keine klar definierten Stil- oder Ausdrucksmerkmale einer weiblichen Fotografie. „‚Frau' ist keine homogene Einheit, die außerhalb von Gesellschaft oder Geschichte existiert"[143], beschwört Griselda Pollock bereits in den 1980er Jahren und entlarvte die (Kunst-)Geschichtsschreibung als ideologische Praxis, in der das Weibliche eine strukturierende Kategorie bildet. Die Frau als das ‚Andere' dient der Manifestierung der männlichen Absolutheit, wie bereits Simone de Beauvoir 1949 in „Le Deuxième Sexe" ausführte. Die männliche Perspektive galt als absolute Wahrheit und jegliches Schaffen von Frauen, gleich ob literarisch, musikalisch

141 Vgl. Sachsse 2001, S. 23.

142 A. D. Coleman: Keine Bilder. In: Übersee: Flucht und Emigration Österreichischer Fotografen 1920–1940. Ausst.Kat. Kunsthalle Wien, hg. von Anna Auer und Kunsthalle Wien. Wien 1997, S. 24–27, hier S. 26 f.

143 Pollock 2020a, S. 22.

oder künstlerisch, wurde, so Silvia Bovenschen, von „der Kunstkritik stets als exotische[r] Sonderf[all]"[144] behandelt.

Eine separierte Frauenkunst würde die Vorstellung einer „historisch immer existenten weiblichen Gegenkultur"[145] unterstellen, die, wie die feministischen Forschungen hinlänglich gezeigt haben, nicht existiert. Dennoch können andere Erfahrungen von Frauen zu anderen Ausdrucksformen führen, wie Silvia Bovenschen beschreibt:

> „Der Ausschluß der Frauen aus weiten Teilen von Produktion und Öffentlichkeit, die Tatsache, daß sie für die biologische *und* soziale Reproduktion der Gattung (*und* – insofern sie erwerbstätig sind – auch für die ökomische) zuständig waren und sind, hat ihrer Phantasie andere Wege gewiesen. […] Gibt es eine weibliche Ästhetik? Ganz gewiß, wenn die Frage *das ästhetische Sensorium und die Formen des sinnlichen Erkennens* betrifft; sicher nicht, wenn darunter eine aparte Variante der Kunstproduktion oder eine ausgeklügelte Kunsttheorie verstanden wird."[146]

Nach Bovenschen lässt die Formkritik keinen eindeutigen ‚weiblichen Stil' erkennen. Wenn also Ausdrucksstärke, Fantasie und Einfühlungsvermögen als Markenzeichen eines weiblichen Stils zu gelten haben, so ist in Lotte Jacobis Porträts nichts Verspieltes, in Anne Winterers Landschaften nichts Süßes und in Aenne Biermanns Nahaufnahmen nichts Liebliches zu finden. Frauen haben das Kind, die Landschaft und das Stillleben zum Thema ihrer fotografischen Arbeit gemacht, aber das gilt auch für Wilhelm Weimar, Rudolf Dührkoop, Erwin Quedenfeldt und Albert Renger-Patzsch.[147] Linda Nochlin mahnt an, dass „[d]ie Entscheidung für einen bestimmten Themenbereich oder die Beschränkung auf gewisse Sujets allein nicht mit einem Stil gleichzusetzen [ist], und gewiß nicht mit irgendeiner Art essentiell weiblichen Stils"[148].

Es gibt keine geschlechtsspezifischen Unterschiede im Umgang mit der Kamera, 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 jedoch in der Bewertung und Rezeption der Fotografien. Den tradierten Geschlechterstereotypen sind spezifische Eigenschaften und Kompetenzen zugeschrieben.

---

144 Silvia Bovenschen: Über die Frage: Gibt es eine weibliche Ästhetik? [EA 1976] In: Gabriele Dietze (Hg.): Die Überwindung der Sprachlosigkeit. Texte aus der neuen Frauenbewegung. Darmstadt, Neuwied 1979, S. 82–115, hier S. 86.

145 Ebd., S. 91.

146 Ebd., S. 112 f.

147 Die Argumentation orientiert sich an Linda Nochlins Ausführungen zur Bildenden Künstlerin. Vgl. Nochlin 1996 [engl. EA 1971], S. 31.

148 Ebd.

Die Vorstellung von Weiblichkeit lässt sich dabei nur schwer mit dem Krieg verbinden. ‚Weibliche' Sanftmut und Sensibilität passen hingegen zu ‚harmlosen' Themen wie das Porträt, die Landschaft oder das Stillleben. 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 verleugnet gleichermaßen die zahlreichen Verflechtungen und Bedingungen der subjektiven Wahrnehmung.

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.

APPARAT

Die in der vorliegenden Studie verwendeten Primärquellen sind teils anonym und/oder ohne eindeutig identifizierbaren Titel publiziert. Sind die Verfasser:innen durch Initialen oder Kürzel ausgewiesen, so werden diese als Autor:innennamen behandelt. Ist der Name der Verfasserin / des Verfassers in keiner Form ersichtlich, der Titel der Quelle jedoch in Formulierung und/oder Typographie eindeutig, wird diese als „anonyme Quellen" verzeichnet und unter der Abkürzung o. V. (ohne Verfasser:in) aufgeführt. Detaillierte Angaben zu Dokumenten wie Briefe, Tagebücher, Kalender, Zeugnisse oder Abrechnungen werden in den Fußnoten gemacht.

1 Archive und Sammlungen
2 Bibliotheken
3 Zeitschriften und Periodika
4 Quellen und Literatur bis 1950
5 Literatur nach 1950
6 Sonstige Medien
7 Konferenzen, Tagungen und Vorträge (nach Jahren sortiert)

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

1 Archive und Sammlungen

Archiv des Deutschen Historischen Museums
Archiv der Akademie der Bildenden Künste, Berlin
Digitales Deutsches Frauenarchiv
Fotografische Sammlung, LVR-Industriemuseum, Oberhausen
Fotografische Sammlung, Museum Folkwang, Essen
Fotografische Sammlung, Museum Ludwig, Köln
Fotografische Sammlung, Stadthistorisches Museum Leipzig
Fotografische Sammlung, Stadtmuseum Düsseldorf
Fritz Kempe Archiv, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg
Historisches Archiv des Lette-Vereins, Berlin
Milne Special Collection and Archive, University of New Hampshire, Durham
Nachlass Annelise Kretschmer, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster
Nachlass Käthe Buchler, Museum für Photographie Braunschweig, Stadtarchiv Braunschweig
Privater Nachlass Marta Hoepffner, Kressbronn am Bodensee
Privater Nachlass Annelise Kretschmer, Dortmund

2 Bibliotheken

ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften, Österreichische Nationalbibliothek, anno.onb.ac.at
Bibliothek der Kunstakademie, Düsseldorf
Bibliothek der Fotografischen Sammlung im Museum Folkwang, Essen
Grimm-Zentrum, Humboldt-Universität Berlin
Institut für Zeitungsforschung, Dortmund
Kunst- und Museumsbibliothek, Köln
Lipperheidische Kostümbibliothek, Berlin
Universitätsbibliothek, Technische Universität Berlin
Universitätsbibliothek, Technische Universität Dortmund
Universitäts- und Landesbibliothek, Düsseldorf
Universitäts- und Stadtbibliothek, Köln
MoMA Manhattan Library, New York

3 Zeitschriften und Periodika

Das Atelier des Photographen, Jg. 15 = 1908; Jg. 21 = 1914; Jg. 36 = 1929–Jg. 39 = 1932

Der Arbeiterfreund, Jg. 1 = 1863–Jg. 5 = 1867

Atlantis. Länder, Völker, Reisen, hg. von Martin Hürlimann, Jg. 4 = 1932–Jg. 6 = 1934

Das Atelier des Photographen, Monatsblatt, hg. von Otto Mente und Friedrich Matthies-Masuren, Halle (Saale), Jg. 15 = 1908–Jg. 40 = 1933

Centralblatt des Bundes deutscher Frauenvereine, Jg. 13 = 1912

Der Frauen-Anwalt, Jg. 1 = 1870

Die Frau. Monatsschrift für das gesamte Frauenleben unserer Zeit. Organ des Bundes Deutscher Frauenvereine, Jg. 1 = 1894

Das Kunstblatt, hg. von Paul Westheim, Jg. 12 = 1928

Der Photograph. Fachblatt für alle Photographen und Händler photographischer Artikel, Jg. 8 = 1898–Jg. 52 = 1942

Photographische Chronik und Allgemeine Photographen-Zeitung. Beiblatt zum Atelier des Photographen und zur Zeitschrift für Reproduktionstechnik. Organ des Reichsinnungsverbandes des Photographenhandwerks / später Organ des Photographischen Vereins zu Berlin, Jg. 10 = 1904; Jg. 19 = 1912–Jg. 21 = 1914. https://digital.bibliothek.uni-halle.de/urn/urn:nbn:de:gbv:3:3-54752

Photographische Kunst. Halb-Monatsschrift für künstlerische Fach-Photographie, Jg. 5 = 1907–Jg. 6 = 1908

Photographische Mitteilungen. Organ des Photographischen Vereins zu Berlin, hg. und redigiert von Hermann Vogel, später: Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie der Deutschen und Schlesischen Gesellschaft von Freunden der Photographie, Jg. 1 = 1864/65–Jg. 28 = 1891; Jg. 48 = 1911; Jg. 49 = 1912–Jg. 79 = 1942

Deutsche Photographen-Zeitung. Organ des Deutschen Photographen-Vereins sowie des Photographen-Vereines in Hannover, des Photographen-Vereines in Magdeburg und des Fach-Vereins der Photographen in Berlin, hg. von K. Schwier, Jg. 22 = 1898

Rechenschafts-Bericht des Lette-Vereins zur Förderung höherer Bildung und Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechts; Jg. 18 = 1890–Jg. 39 = 1911; ab 1912 Jahresbericht des Lette-Vereins, Jg. 40 = 1912–Jg. 48 = 1920/1921; Jg. 51 = 1923/1924

Der Satrap. Blätter für Freunde der Lichtbildkunst, Verlag: Schering-Karlbaum A.-G., Photo-Abteilung, Berlin-Spindlersfeld, Jg. 6 = 1930

Satzungen, Statuten und Programme des Lette-Vereins; 1866; 1898; 1902; 1904; 1906; 1907; 1909; 1910; 1911; 1912; 1917; 1925; 1929; 1931; 1933

Die technische Assistentin: Halbmonatsschrift für technische und medizinische Hilfsarbeit, hg. vom Bunde der Organisationen Technischer Assistentinnen (Botawi), Jg. 1 = 1921–Jg. 10 = 1930

Die Woche, Jg. 1 = 1899–Jg. 9 = 1907
Die Wochenschau, 1929–1931
Verbandszeitschrift der Technischen Assistentinnen, hg. vom Reichsverband Technischer Assistentinnen (Reveta), Jg. 11 = 1931–Jg. 13 = 1933

4 Quellen und Literatur bis 1950

Arndt 1947
Arndt, Adolf: Alle Wege... . In: Marta Hoepffner. Ausdruck und Gestaltung. Bilderbuch einer Fotografin. Stuttgart 1947, S. 3–4.
Augspurg 1889
Augspurg, Anita: Die Photographie als Lebensberuf der Frau. In: Frauenberuf, Heft 10, 1889, S. 410–415.
B. 1898
B.: Frankreich. In: Deutsche Photographen-Zeitung, Jg. 22, Nr. 2, 1898, S. 25.
Barnitzke 1910
Barnitzke, E.: Die Frau als Handwerkerin. In: Neues Deutsches Handwerkerblatt, Jg. 12, 1910, S. 46–47. Nachdruck in: Schlüter, Anne (Hg.): Quellen und Dokumente zur Geschichte der gewerblichen Berufsausbildung von Mädchen, Reihe C, Bd. 1. Köln, Wien 1987, S. 143–147.
Baumeister 1947
Baumeister, Willi: Ein Maler über die Möglichkeiten der Fotografie. In: Marta Hoepffner. Ausdruck und Gestaltung. Bilderbuch einer Fotografin. Stuttgart 1947, S. 9.
Biberfeld 1904
Biberfeld, Dr.: Photographenlehrlinge. In: Photographische Chronik und Allgemeine Photographen-Zeitung, Jg. 10, Nr. 97, 27. November 1904, S. 633–636.
Biermann 1930
Biermann, Aenne: Von der photographischen Darstellung im Allgemeinen und vom photographischen Unterricht im Besonderen. In: Thüringen. Eine Monatsschrift für alte und neue Kultur, Jg. 5, Nr. 5, Februar 1930, S. 81–82 und 8 Abbildungen im Anhang.
Bois-Reymond 1896
Bois-Reymond, Claude Du: Röntgen's X-Strahlen. In: Photographische Rundschau, Jg. 10, Heft 2, 1896, S. 38–40.
Bürkner 1908
Bürkner, L.: Die künstlerische Photographie. In: Über Land und Meer, Oktav-Ausgabe, Jg. 1907/08, Bd. 24. Stuttgart, Leipzig 1908, S. 142–148.

Busse 1932
Busse, Hermann Eris: Fastnacht in Elzach, Villingen und Überlingen. In: Atlantis, Jg. 4, Heft 2, 1932, S. 75–84.
Claaßen 1926
Claaßen, Eugen: Deutsche Photographische Ausstellung. In: Die Form, Jg. 1, Heft 12, 1926, S. 275–276. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/form1925_1926/0343 [17. 11. 2021].
Coriolan 1906/07
CORIOLAN: Frauenfrage und photographischer Beruf. Ein geschichtlicher Abriss. In: Photographische Kunst, Jg. 5, 1906/07, S. 381–386.
Cossmann 1916
Cossmann, Milly H.: 50 Jahre Lette-Verein 1866–1916. Berlin 1916.
d. 1916
d.: 25 Jahre Lehrtätigkeit in der Photographie. In: Der Photograph, Jg. 26, Nr. 39, 1916, S. 153.
D. 1926
D.: Die Bildberichterstattung oder die Pressefotografie. In: Der Photograph, Jg. 36, Nr. 41, 1926, S. 162–163.
Dost 1922
Dost, Wilhelm: Die Daguerreotypie in Berlin 1839–1860. Ein Beitrag zur Geschichte der photographischen Kunst. Unter Mitarbeit von Erich Stenger. Berlin 1922.
Döring 1930
Döring, Wolf Henry: Frauen knipsen. In: Der Satrap, Jg. 6, Heft 10, 1930, S. 217–220.
Eberty 1865
Eberty, Gustav: Beiträge zur Geschichte der Bestrebungen für das Wohl der arbeitenden Frauen in England. In: Der Arbeiterfreund, Jg. 3, 1865, S. 387–402.
Edel 1907
Edel, Edmund: Der Snob. Berlin 1907.
Egidy 1900
Egidy, Emmy von: Mensch unter Menschen. Dresden, Leipzig 1900.
Emerson 1889
Emerson, Peter Henry: Naturalistic Photography for Students of Art. London 1889. https://archive.org/details/naturalisticphotooemer/page/n7/mode/2up?view=theater [6. 2. 2022].
Engell-Günther 1870
Engell-Günther, Julie: Die Photographie als Erwerbszweig für Frauen. In: Der Frauen-Anwalt, Jg. 1, Heft 8, 1870, S. 273–275.
Fischer 1930
Fischer, Olga: Eine Frau kritisiert - - - - - -. In: Der Satrap, Jg. 6, Heft 10, 1930, S. 231.

Frank 1914
Frank, Max: Ueber Kinderaufnahmen. In: Photographische Chronik und allgemeine Photographen-Zeitung, Jg. 21, Nr. 20, 8. März 1914, S. 125–127 sowie Nr. 24, 22. März 1914, S. 161–163.
Freudenberg 1912
Freudenberg, Ilka: Was die Frauenbewegung erreicht hat. 2. Aufl. München 1912.
Galow 1906
Galow, Kurt: Einiges über Hintergründe. In: Photographische Kunst, Jg. 5, 1906/07, S. 343–345.
Geibel 1947
Geibel, Hermann: Ein Bildhauer über die Aufgaben der Fotografie. In: Marta Hoepffner. Ausdruck und Gestaltung. Bilderbuch einer Fotografin. Stuttgart 1947, S. 7.
Goldberg 1914
Goldberg, Emanuel: Die wissenschaftliche Photographie auf der Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik. In: Photographische Rundschau und Mitteilungen. Zeitschrift für Freunde der Photographie, Jg. 28, 1914, S. 213–229 sowie S. 231–237.
Guhl 1858
Guhl, Ernst: Die Frauen in der Kunstgeschichte. Berlin 1858.
H. 1942
H., L.: Arbeitsmaiden zum Kriegsdienst verpflichtet. In: NS-Frauenwarte, April 1942, S. 260–261.
Hansen 1898
Hansen, Fritz: Die Frauenarbeit in den photographischen Anstalten Berlin. In: Wiener Freie Photographen Zeitung, Jg. 1, Heft 5, 1898, S. 73–75.
Hansen 1904a
Hansen, Fritz: Weibliche Photographielehrlinge. In: Photographische Chronik und allgemeine Photographen-Zeitung, Jg. 10, Nr. 54, 29. Juni 1904, S. 351–352.
Hansen 1904b
Hansen, Fritz: Zur Ausstellung künstlerischer Photographieen beim internationalen Frauenkongress. In: Photographische Chronik, Jg. 11, Heft 57, 10. Juli 1904, S. 369–373.
Hansen 1906a
Hansen, Fritz: Eine Ausstellungsbetrachtung. In: Photographische Chronik, Jg. 13, Heft 67, 15. August 1906, S. 415–417.
Hansen 1906b
Hansen, Fritz: Eine Ausstellungsbetrachtung. In: Photographische Chronik, Jg. 13, Heft 70, 27. August 1906, S. 432–435.
Hansen 1907a
Hansen, Fritz: Von der Gehilfenprüfung im Photographen-Gewerbe. In: Der Photograph, Jg. 17, Nr. 7, 1907, S. 21.

Hansen 1907b
Hansen, Fritz: Zu den Bildnissen dieses Heftes. In: Photographische Kunst, Jg. 6, Heft 19, 15. Januar 1908, S. 338, Tafel 82 f.
Hansen 1908
Hansen, Fitz: Befähigungsnachweis und Meisterprüfung. In: Der Photograph, Jg. 18, Nr. 76, 1908, S. 808.
Hansen 1909
Hansen, Fritz: Eine Enquete über die Frauenarbeit in der Photographie. In: Der Photograph, Jg. 19, Nr. 18, 1909, S. 71–72.
Hansen 1912a
Fritz Hansen: Frauenarbeit in der Photographie. In: Photographische Chronik und allgemeine Photographen-Zeitung, Jg. 19, Nr. 24, 1912, S. 147–148.
Hansen 1912b
Hansen, Fritz: Photographinnen. In: Der Photograph, Jg. 22, Nr. 23, 1912, S. 90.
Hansen 1912c
Hansen, Fritz: Zur Geschichte der photographischen Ausstellungen. In: Photographische Chronik, Jg. 19, Nr. 76, 1912, S. 467–469; Nr. 80, S. 491–492 sowie Nr. 87, S. 533–534.
Hansen 1913
Hansen, Fritz: Die Frauenarbeit in der Photographie. In: Der Photograph, Jg. 23, Nr. 52, 1913, S. 205.
Hansen 1914
Hansen, Fritz: Die deutsche Industrie photographischer Bedarfsartikel. In: Amtlicher Katalog. Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik. Leipzig, S. 151–155.
Hansen 1928
Hansen, Fritz: Die Photographie im Dienste der Presse. In: Der Photograph, Jg. 38, Nr. 43, 1928, S. 169.
Harms 1939
Harms, Suse: Die deutschen Frauenberufe. Mit einem Geleitwort von Obergauführerin Erna Pranz. Berlin 1939.
Hauff 1928
Hauff, Lilly: Der Lette-Verein in der Geschichte der Frauenbewegung von Dr. Lilly Hauff, Direktorin des Lette-Vereins unter Mitarbeit von Dr. Elli Lindner. Berlin 1928.
Hauser 1930
Hauser, Heinrich: Schwarzes Revier. Berlin 1930.
Hecht 1939
Hecht, Ilse: Bertha Wehnert-Beckmann, eine Bahnbrecherin der Berufsphotographie. In: Schriften des Vereins für Geschichte, Bd. 23. Leipzig 1939.

Hecht 1949
Hecht, Ilse: Die Einführung der Photogarphie in Leipzig. In: Leipziger Jahrbuch. Leipzig 1940, S. 71–75.
Helbing 1947a
Helbing, Claus: Weg und Arbeit Marta Hoepffners. In: Marta Hoepffner. Ausdruck und Gestaltung. Bilderbuch einer Fotografin. Stuttgart 1947, S. 13–16.
Helbing 1947b
Helbing, Claus: Das Porträt. In: Marta Hoepffner. Ausdruck und Gestaltung. Bilderbuch einer Fotografin. Stuttgart 1947, S. 21–22.
Helbing 1947c
Helbing, Claus: Die Landschaft. In: Marta Hoepffner. Ausdruck und Gestaltung. Bilderbuch einer Fotografin. Stuttgart 1947, S. 46.
Helbing 1947d
Helbing, Claus: Die Aktaufnahme. In: Marta Hoepffner. Ausdruck und Gestaltung. Bilderbuch einer Fotografin. Stuttgart 1947, S. 68.
Helbing 1947e
Helbing, Claus: Das Stilleben. In: Marta Hoepffner. Ausdruck und Gestaltung. Bilderbuch einer Fotografin. Stuttgart 1947, S. 82.
Heyl 1911
Heyl, Hedwig: Die Ausstellung „Die Frau in Haus und Beruf". In: Centralblatt des Bundes deutscher Frauenvereine, Jg. 13, Nr. 16, 1911, S. 121–122.
Heyl 1925
Heyl, Hedwig: Aus meinem Leben. [Weibliches Schaffen und Wirken; 2] Berlin 1925.
Hess 1926
Hess, Carry: Wenn ich photographiere. Mit sechs Aufnahmen der Verfasserin. In: Das Leben, Jg. 3, Heft 11, 1926, S. 1177–1180.
Hess 1933
Hess, Nini / Hess, Carry et al.: Männer vor der Kamera. Geschildert von ihren Fotografinnen. Nini und Carry Heß, Rieß, Yva, Becker und Maass, Gerty Simon, Erna Lendvai-Dircksen und Elli Marcus. In: Uhu. Jg. 9, Heft 5, 1933, S. 29–34.
Hirsch 1867
Hirsch, Jenny: Allgemeine Ausstellung der Frauenindustrie. In: Der Arbeiterfreund, Jg. 5, 1867, S. 313.
Hirsch 1891
Hirsch, Jenny: Geschichte der fünfundzwanzigjährigen Wirksamkeit (1866 bis 1891) des unter dem Protektorat Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin Friedrich stehenden Lette-Vereins zur Förderung höherer Bildung und Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechts, Festschrift zur 25jährigen Jubiläumsfeier des Lette-Vereins. Berlin 1891.
Hoepffner 1947
Hoepffner, Marta: Ausdruck und Gestaltung. Bilderbuch einer Fotografin. Stuttgart 1947.

Hoepffner 1948
Hoepffner, Marta: Die Kunst des Sehens. In: Die Fotografie. Halle/Saale 1948, o. S.
Hundt 1930
Hundt, Rudolf: Die Graptolithenfauna Ferghanas. In: Der Naturforscher, Jg. 7, Dezember 1930, BT 67.
Hürlimann 1934
Hürlimann, Martin: Beiträge über das Saargebiet. In: Atlantis, Jg. 6, Heft 9, 1934, S. 513.
Ichenhaeuser 1894
Ichenhaeuser, Eliza: Der gegenwärtige Stand der Frauenfrage in allen Culturstaaten. Eine vergleichende Studie. Leipzig 1894.
Ichenhaeuser 1897
Ichenhaeuser, Eliza: Erwerbsmöglichkeiten für Frauen. Praktischer Ratgeber für erwerbsuchende Frauen in allen Angelegenheiten der Vorbildung, der Anstellung und der sozialen Selbständigkeit. Nebst Nachweis von Wohlfahrtseinrichtungen. Berlin 1897.
Ichenhaeuser 1905
Ichenhaeuser, Eliza: Die Journalistik als Frauenberuf. Berlin, Leipzig 1905.
Igel 1905
Igel, E. v.: Die photographische Lehranstalt des Lettehauses zu Berlin. In: Sonne, Heft 6, 1905, S. 11–12.
Jende-Radomski 1926
Jende-Radomski, Hilde: Frauenberufe, Bd. 5, 2. Aufl. Dünnhaupts Studien- und Berufsführer, hg. von Dr. Kurt Jagow und Dr. Friedrich Matthaesius. Dessau 1926.
Johnston 1897
Johnston, Frances Benjamin: What a Woman can do with a Camera. In: Ladies' Home Journal, September 1897, S. 6–7. https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015012341627&view=1up&seq=350&q1=What%20a%20Woman%20can%20do%20with%20a%20Camera [2. 2. 2021].
Kat. Berlin 1896a
Offizieller Haupt-Katalog der Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896. Illustrirte Pracht-Ausgabe, hg. im Auftrage des Arbeitsausschusses des Berliner Gewerbe-Ausstellung. Berlin o. J. [1896]. https://digital.zlb.de/viewer/image/34220080/17/ [10. 1. 2021].
Kat. Berlin 1896b
Pracht-Album photographischer Aufnahmen der Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896 und der Sehenswürdigkeiten Berlins und des Treptower Parks. Text von Paul Lindenberg. Berlin o. J. [1896].
Kat. Berlin 1912a
Bahnbrechende Frauen, hg. aus Anlaß der Ausstellung „Die Frau in Haus und Beruf" 1912, vom Deutschen Lyceum-Club. Berlin-Charlottenburg 1912.

Kat. Berlin 1912b
Die Frau in Haus und Beruf. Unter dem Allerhöchsten Protektorat Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin, Ausstellungshallen Zoologischer Garten, Berlin. Berlin 1912.
Kat. Chicago 1893a
World's Columbian Exposition 1893. Official Catalogue, Part XIV., Woman's Building, Mrs. Bertha H. Palmer, President Board of Lady Managers, edited by The Department of Publicity and Promotion M. P. Handy. Chicago 1893. https://archive.org/details/worldscolumbiane14worl [7. 1. 2021].
Kat. Chicago 1893b
Columbische Weltausstellung in Chicago. Amtlicher Katalog der Ausstellung des Deutschen Reiches 1893. Berlin 1893. https://archive.org/details/amtlicherkatalog93germ [7. 1. 2021].
Kat. Chicago 1893c
A Week at the Fair. Illustrating the Exhibits and Wonders of the Wold's Columbian Exposition with Special Descriptive Articles by Mrs. Potter Palmer, The Countess of Aberdeen, Mrs. Schuyler van Rensselaer, Mr. D. H. Burnham et al.. Chicago 1893. https://ia802303.us.archive.org/1/items/randmcnallycosweeochic/randmcnallycosweeochic.pdf [10. 1. 2021].
Kat. Cöln 1914
Offizieller Katalog der Deutschen Werkbund-Ausstellung Cöln 1914. Cöln 1914.
Kat. Dresden 1909
Internationale Photographische Ausstellung Dresden 1909 in Wort und Bild, bearbeitet von Redakteur Karl Weiss. Dresden 1909.
Kat. Köln 1928
Pressa Internationale Presse-Ausstellung Köln 1928. Amtlicher Katalog. Berlin, Köln 1928.
Kat. Leipzig 1914a
Amtlicher Katalog. Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik. Leipzig 1914.
Kat. Leipzig 1914b
Die Frau im Buchgewerbe und in der Graphik. Sondergruppe der Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik. 2. Aufl. Leipzig 1914.
Kat. Leipzig 1914c
Das Haus der Frau auf der Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik. Leipzig 1914.
Kat. München 1930
Internationale Ausstellung Das Lichtbild. Führer durch die Ausstellung. München 1930.
Kat. St. Louis 1904a
International Exposition St. Louis 1904. Official Catalogue of the Exhibition of the German Empire, edited by the Imperial Commissioner. Berlin 1904. https://archive.org/stream/internationalexpoogermrich#page/n7/mode/2up [10. 1. 2021].

Kat. St. Louis 1904b
The greatest of expositions completely illustrated. Official publication, by Louisiana Purchase Exposition. Saint Louis, Mo 1904. https://archive.org/details/cu31924096211382/page/n37/mode/2up [10. 1. 2021].
Klett 1899
Klett, Gertrud: Der Lette-Verein uns seine Frauenarbeitsschulen. In: Die Woche, Jg. 1, Nr. 8, 6. Mai 1899, S. 304–305.
Kloss 1898
Kloss, Otto: Der Lette-Verein und die deutsche Photographenschule. In: Deutsche Photographen-Zeitung, Nr. 5, 1898, S. 66–67.
König 1931
König, Lotte: Die Frau als Photographin. In: Schmidt-Beil, Ada (Hg.): Die Kultur der Frau. Eine Lebenssymphonie der Frau des XX. Jahrhunderts. Berlin 1931, S. 292–296.
Köppen o. J.
Köppen, Anna: Erinnerungen und persönliche Erlebnisse in der techn. Berufsfachschule von Anna Köppen (Metallographin), aufgeschrieben auf Anregung von Frau Siebert-Wernekink: Photographische Lehranstalt, o. O. o. J. [Anfang 20. Jahrhundert].
Kirchhoff 1897
Kirchhoff, Arthur (Hg.): Die Akademische Frau. Gutachten hervorragender Universitätsprofessoren, Frauenlehrer und Schriftsteller über die Befähigung der Frau zum wissenschaftlichen Studium und Berufe. Berlin 1897.
Kracauer 1927
Kracauer, Siegfried: Die Photographie. In: Ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt/Main 1977 [1927].
Kundt 1901
Kundt, Marie: Der Klub der ehemaligen Schülerinnen. In: Die Photographische Lehranstalt des Lette-Vereins. Eine Erinnerungsschrift 1890–1900. Berlin 1901, S. 19–23.
Kundt 1905
Kundt, Marie: Die Frau in der Photographie. In: Deutscher Camera-Almanach, Berlin 1905, S. 186–195.
Kundt 1911
Kundt, Marie: Die Ausbildung im Gewerbe der Photographie. In: Kultur und Fortschritt, Neue Folge der Sammlung „Sozialer Fortschritt“, Hefte für Volkswirtschaft, Sozialbibliothek, Frauenfrage, Rechtspflege und Kulturinteressen, Nr. 372. Gautzsch bei Leipzig 1911, S. 2–6.
Kundt 1913
Kundt, Marie: Photographin. In: Soden, Eugenie von (Hg.): Das Frauenbuch. Eine allgemeinverständliche Einführung in alle Gebiete des Frauenlebens der Gegenwart, Bd. 1, Frauenberufe und Ausbildungsstätten. Stuttgart 1913, S. 199–201.

Kundt 1923
Kundt, Marie: Wilhelm v. Röntgen. In: Die Technische Assistentin, Jg. 3, Heft 4, 1923, S. 21–24.
Kundt 1928a
Kundt, Marie (Hg.): Die technische Assistentin an medizinischen Instituten. Stuttgart 1928.
Kundt 1928b
Kundt, Marie: Die geschichtliche Entwicklung. In: Dies. (Hg.): Die technische Assistentin an medizinischen Instituten. Stuttgart 1928, S. 1–77.
Kundt 1930
Kundt, Marie: Die Photographie gehört der Frau? In: Der Satrap, Jg. 6, Heft 10, 1930, S. 220–225.
Kundt 1931
Kundt, Marie: Die geschichtliche Entwicklung. In: Schmidt-Beil, Ada (Hg.): Die Kultur der Frau. Eine Lebenssymphonie der Frau des XX. Jahrhunderts. Berlin 1931, S. 224–232.
Kundt 1933 [1923]
Kundt, Marie: Wilhelm v. Röntgen. In: Die Technische Assistentin, Jg. 13, Heft 2, 1933, S. 25–27 [Nachdruck von Kundt 1923].
Lacan 1949
Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. Wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint, Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949. In: Jacques Lacan. Schriften I, ausgewählt und hg. von Norbert Haas. Freiburg im Breisgau 1973, S. 61–70.
Lehmann 1912
Lehmann, Henni: Die „Damenausstellung". Ein Wort der Abwehr. In: Centralblatt des Bundes deutscher Frauenvereine, Jg. 13, Heft 2, 1912, S. 9–10.
Lette 1865
Lette, Wilhelm Adolf: Denkschrift über die Eröffnung neuer und die Verbesserung bisheriger Erwerbsquellen für das weibliche Geschlecht. In: Der Arbeiterfreund, Jg. 3, 1865, S. 349–364.
Lettner 1896
Lettner, G.: Die X-Photographie. In: Der Amateur-Photograph, Jg. 10, Mai 1896, S. 85–88.
Lessing 1897
Lessing, Julius: Kunst und Kunstgeschichte. In: Kirchhoff, Arthur (Hg.): Die Akademische Frau. Gutachten hervorragender Universitätsprofessoren, Frauenlehrer und Schriftsteller über die Befähigung der Frau zum wissenschaftlichen Studium und Berufe. Berlin 1897, S. 231–233.

Levy-Rathenau 1915
Levy-Rathenau, Josephine: 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.
Lohde 1930
Lohde, Carola: Die Frau in der Photographie. In: Sonder-Berichte des REVETA, 1930, S. 123–125.
Löwy 1872
Löwy, Josef: Die Frauenarbeit in den Wiener Ateliers. In: Photographische Correspondenz, Jg. 10, Nr. 104, 1872, S. 33–34.
Lucia 1864
Lucia, Ellen: Das Loos der unverheirateten Mädchen. In: Volksgarten, 1864, S. 712–716.
M. 1856
P. M.: Sammlung photographischer Bilder à papier nach der Natur. In: Deutsches Kunstblatt, Jg. 7, Nr. 34, 21. August 1856, S. 298–299. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkb1856/0310 [19. 11. 2020].
Machlup 1932
Machlup, Cecile: Die photographierende Frau. In: Photo-Börse, Jg. 34, Heft 3, 1932, S. 77–78.
Machlup 1934
Machlup, Cécile: Die photographierende Frau: Die mondäne Frau mit der Kamera. In: Der Lichtbildner, Heft 5, 1934, S. 148.
Mac Orlan 1931
Mac Orlan, Pierre: Germaine Krull. Photographs Nouveaux. 2. Aufl. Paris 1931.
Marshall 1910
Marshall, Edward: The Gibson Girl Analyzed by her Originator. Artist Whose Delineation of the Young American Woman Made Famous Tells How the Type Came Into Existence and What Her Mission is. In: Sunday Magazine, 20. November 1910. http://sundaymagazine.org/2010/11/the-gibson-girl-analyzed-by-her-originator/ [5. 10. 2017].
Matthies-Masuren 1914
Matthies-Masuren, Fritz: Liebhaberphotographie. In: Amtlicher Katalog. Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik. Leipzig 1914, S. 144–146.
Matthies-Masuren 1929
Matthies-Masuren, Fritz: Zu den Abbildungen. In: Das Atelier des Photographen, Jg. 36, Heft 4, 1929, S. 60.
May 1932
May, Waldemar: Kinderaufnahmen. In: Der Photograph, Jg. 42, Nr. 66, 1932, S. 262–263.

Mebes 1908
Mebes, Albert: Ausstellung von Schülerinnen-Arbeiten der photographischen Lehranstalt des Lette-Hauses zu Berlin W. 30. In: Der Photograph, Jg. 18, Nr. 28, 1908, S. 89.
Melingo 1868
Melingo, Achilles: Photographien und photographische Apparate, Classe IX. In: Glas- und Thonwaaren-Fabrikation und chemische Industrie auf der Welt-Ausstellung zu Paris im Jahre 1867. Officieller Ausstellungsbericht, hg. durch das K. K. Österreichische Central-Comité, mit 26 in den Text gedruckten Holzschnitten und 1 Musterbeilage. Wien 1868, S. 293–322.
Moholy 1939
Moholy, Lucia: A Hundred Years of Photography. Hundert Jahre Fotografie 1839–1939. [bauhäusler. dokumente aus dem bauhaus-archiv berlin. bd. 4, hg. vom bauhaus-archiv] Berlin 2016 [1939].
Müller-Wulckow 1930
Müller-Wulckow, Walter: Die Deutsche Wohnung der Gegenwart. Königstein 1930.
Nagel 1934
Nagel, Arnold: Industrie und Handwerk an der Saar. In: Atlantis, Jg. 6, Heft 9, 1934, S. 514–544.
o. V. 1843
o. V.: Antoinette de Correvont. In: Münchener Tagblatt, Jg. 17, Nr. 235, 26. August 1843, Deckblatt. https://digipress.digitale-sammlungen.de/calendar/1843/8/26/newspaper/bsbmult00000511 [28. 11. 2020].
o. V. 1865a
o. V.: Programm der allgemeinen photographischen Ausstellung Berlin. In: Photographische Mitteilungen, Jg. 2, Heft 11, Februar 1865, S. 135–136.
o. V. 1865b
o. V.: Internationale photographische Ausstellung. In: Photographische Mitteilungen, Jg. 2, Heft 14, Mai 1865, S. 15, Heft 15, Juni 1865, S. 27–30, Heft 17, September 1865, S. 66–68, Heft 19, Oktober 1865, S. 79–82.
o. V. 1865c
o. V.: Verhandlung und Gutachten der zur Berathung über die Erweiterung und Verbesserung der Erwerbsgebiete der Frauen niedergesetzten Spezial-Kommission des Centralvereins in Preußen für das Wohl der arbeitenden Klassen. In: Der Arbeiterfreund, Jg. 3, 1865, S. 375–384.
o. V. 1865d
o. V.: Die für das weibliche Geschäft sich eignende Erwerbsbeschäftigungen. In: Der Arbeiterfreund, Jg. 3, 1865, S. 419–423.
o. V. 1867
o. V.: Allgemeine Ausstellung der Frauenindustrie. In: Der Arbeiterfreund, Jg. 5, 1867, S. 313–314.

o. V. 1873
o. V.: Die einzelnen Objecte in der Welt-Ausstellung. In: Wiener Weltausstellungs-Zeitung, hg. vom Central-Organ für die Weltausstellung im Jahre 1873, Jg. 3, Nr. 231, Wien, 20. August 1873, S. 2 (unpag.).
o. V. 1877
o. V.: Unsere artistische Beilage. In: Photographischen Mitteilungen, Jg. 14, Heft 4, Juli 1877, S. 101.
o. V. 1892
o. V.: Letter from Chicago. In: The American Architect and Building News. Vol. 38, Nr. 883, 1892, S. 132–134. https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101080161241&view=1up&seq=262 [10. 1. 2021].
o. V. 1896a
o. V.: Über andere Roentgen-Versuche. In: Photographische Mitteilungen, Jg. 23, 1896, S. 363–365.
o. V. 1896b
o. V.: Eine sensationelle Entdeckung. In: Die Presse, Jg. 49, Heft 5, 5. Januar 1896, S. 1–2.
o. V. 1897
o. V.: Mitteilungen des Vereins zur Verbesserung der Frauenkleidung, Nr. 1, Februar 1897, S. 1.
o. V. 1898a
o. V.: Frauenbewegung. In: Wiener Freie Photographen-Zeitung, Jg. 1, Heft 4, 1898, S. 61.
o. V. 1898b
o. V.: Gehilfenwesen. In: Deutsche Photographen-Zeitung, Nr. 48, 1898, S. 659–662.
o. V. 1898c
o. V.: Zunahme der Frauenarbeit in England. In: Wiener Freie-Photographen-Zeitung, Jg. 1, Heft 12, 1898, S. 188.
o. V. 1902
o. V.: Die Lehrlings- und die Meister-Prüfung. In: Der Photograph, Jg. 12, Nr. 29, 1902, S. 114.
o. V. 1909
o. V.: Die Direktion der Photographischen Lehranstalt des Lette-Verein. In: Der Photograph, Jg. 19, Nr. 49, 1909, S. 195.
o. V. 1910a
o. V.: Eine preussische, photographisch-technische Mittelschule. In: Der Photograph, Jg. 20, Nr. 17, 1910, S. 65.
o. V. 1910b
o. V.: Gehilfenprüfung. In: Der Photograph, Jg. 20, Nr. 27, 1910, S. 107.

o. V. um 1910c
o. V.: 1. Bankier – 2. Photographin, (Rubrik Was willst du werden?). In: Deutschlands Jugend. Illustrierte Wochenschrift für Knaben und Mädchen, hg. Georg Gellert, Bd. 12, Berlin o. J., um 1910, S. 362–363.
o. V. 1911
o. V.: Berufsbekleidung. In: Neue Frauenkleidung und Frauenkultur, Jg. 7, Nr. 5, 1911, S. 46–47.
o. V. 1912
o. V.: Industrie und Handwerk. In: Die Frau in Haus und Beruf. Unter dem Allerhöchsten Protektorat Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin, Ausstellungshallen Zoologischer Garten, Berlin, Ausstellungszeitraum 24. Februar bis 24. März 1912. Berlin 1912, S. 126–129.
o. V. 1913
o. V.: In der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins. In: Der Photograph, Jg. 23, Nr. 59, 1913, S. 235.
o. V. 1914a
o. V.: Die Photographie auf der Weltausstellung zu Leipzig. In: Photographische Chronik und allgemeine Photographen-Zeitung, Jg. 21, 1914, Nr. 41, S. 273–274; Nr. 50, S. 345–347; Nr. 60, S. 411–412; Nr. 61, S. 419–420.
o. V. 1914b
o. V.: Photographie und Reproduktion im „Haus der Frau“ auf der Bugra. In: Kleine Chronik, 1914, Nr. 17, S. 110–112.
o. V. 1914c
o. V.: Prüfungen in der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins. In: Der Photograph, Jg. 24, Nr. 56, 1914, S. 221.
o. V. 1914d
o. V.: Das Kaiserpaar in der Deutschen Gesellschaft zur Förderung der Photographie – Berlin. In: Photographische Rundschau, Jg. 51, 1914, S. 102–103.
o. V. 1916
o. V.: 25 Jahre Lehrtätigkeit in der Photographie. In: Der Photograph, Jg. 26, Nr. 39, 1916, S. 153.
o. V. 1918
o. V.: Photographische Chronik, Jg. 24, Nr. 57/58, 21. Juli 1918, S. 191.
o. V. 1919
o. V.: Weckruf an die Angestellten der Photographie! In: Der Photograph, Jg. 29, Nr. 11/12, 1919, S. 49.
o. V. 1929
o. V.: Zu den Abbildungen. In: Das Atelier des Photographen, Jg. 36, Heft 1, 1929, S. 12.
o. V. 1930
o. V.: Zu den Abbildungen. In: Das Atelier des Photographen, Jg. 37, Heft 6, 1930, S. 72.

o. V. 1931
o. V.: Zu den Abbildungen. In: Das Atelier des Photographen, Jg. 38, Heft 2, 1931, S. 20.
o. V. 1932a
o. V.: Marie Kundt. Ihr Wesen und Werk. In: Nachrichtenblatt des Bundes Deutscher Frauenvereine, Jg. 12, Heft 5, Mai 1932, S. 29–30.
o. V. 1932b
o. V.: Direktorin Marie Kundt. In: Der Photograph, Jg. 42, Nr. 28, 1932, S. 110–111.
o. V. 1932c
o. V: Zu den Abbildungen. In: Das Atelier des Photographen, Jg. 39, Heft 7, 1932, S. 56.
o. V. 1938
o. V.: Die Ausschaltung der Juden aus dem Handwerk. In: Der Photograph, Jg. 48, Nr. 97, 1938, S. 388.
o. V. 1943
o. V.: Der Kriegsbeitrag unserer Wissenschaftlerinnen. In: NS-Frauenwarte, November 1943, S. 30 und 3. Umschlagseite.
Otto 1864
Otto, Louise: Neue Bahnen, 1. Teil. [Album. Bibliothek deutscher Originalromane, hg. von Hermann Markgraf, Jg. 19, Bd. 12] Wien 1864.
Otto-Peters 1997 [1866]
Otto-Peters, Louise: Das Recht der Frauen auf Erwerb. Wiederveröffentlichung der Erstausgabe aus dem Jahre 1866, mit einer Reminiszenz der Verfasserin und Betrachtungen zu der Schrift aus heutiger Sicht, hg. im Auftrag der Louise-Otto-Peters-Gesellschaft e. V. von Astrid Franzke, Johanna Ludwig und Gisela Notz unter Mitarbeit von Ruth Götze. Leipzig 1997.
Pestalozzi 1933
Pestalozzi, Rudolf: Venedig mit der Leica. München 1933.
Planck 1897
Planck, Max: Physik. In: Kirchhoff, Arthur (Hg.): Die Akademische Frau. Gutachten hervorragender Universitätsprofessoren, Frauenlehrer und Schriftsteller über die Befähigung der Frau zum wissenschaftlichen Studium und Berufe. Berlin 1897, S. 256–257.
Poehlmann 1925
Poehlmann, Julia: Der Anteil der Frauenbewegung an den Schulreformbestrebungen der Gegenwart, Philosophische Arbeiten hg. von Erich Becher und Aloys Fischer. Heft 13. München 1925.
Prittwitz 1863
Prittwitz, Moritz von: Die Frauenwirthschaft. Berlin 1863.
Purper 1943
Purper, Liselotte: Mein Weg zur Bildberichterstatterin. In: Frauenkultur, Februar 1943, S. 11.

r. 1907
r.: Erwerbstätigkeit der Frauen im Photographengewerbe. In: Der Photograph, Jg. 17, Nr. 8, 1907, S. 26.
Ranft 1906
Ranft, Artur: Kritischer Bericht über die „Allgemeine Photographische Ausstellung". In: Photographische Chronik, Jg. 13, Heft 68, 19. August 1906, S. 419–423.
Ranft 1914
Ranft, Artur: Auf der Bugra 1914. In: Photographische Chronik, Jg. 21, 1914, Nr. 45, S. 305–306.
Rank 1925
Rank, Otto: Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie. Leipzig, Wien, Zürich 1925.
Renner 1930
Renner, Paul: Das Lichtbild. Rede zur Eröffnung der internationalen Ausstellung „Das Lichtbild" München 1930. In: Die Form, Jg. 5, Heft 14, 1930, S. 377–378.
Ring 1874
Ring, Max: Das Haus der Berliner Frauen. In: Die Gartenlaube, Heft 25, 1874, S. 400–401.
Riviere 1994 [engl. EA 1929]
Riviere, Joan: Weiblichkeit als Maskerade [engl. EA 1929]. In: Weisberg, Liliana (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/Main 1994, S. 34–47.
Roh 1928
Roh, Franz: Photos von Änne Biermann (Gera). In: Das Kunstblatt, Jg. 12, 1928, S. 306–308.
Roh 1929
Roh, Franz: mechanismus und ausdruck. wesen und wert der fotografie. In: Ders. / Tschichold, Jan (Hg.): foto-auge. Stuttgart 1929, S. 3–7.
Roh 1930
Roh, Franz (Hg.): Aenne Biermann. 60 Fotos. Erweiterter Neudruck der Publikation. Berlin 2019 [EA 1930].
Roh/Tschichold 1929
Roh, Franz / Tschichold, Jan (Hg.): foto-auge. Stuttgart 1929.
S.-Z.-K. 1930
S.-Z.-K.: Ausstellungswesen. Die Internationale Ausstellung „Das Lichtbild", München 1930, vom 5. Juni bis 5. September. In: Der Photograph, Jg. 40, Nr. 43, 1930, S. 171.
Salomon 1906
Salomon, Alice: Die Ursachen der ungleichen Entlohnung von Männer- und Frauenarbeit. Dissertation Berlin 1906. Leipzig 1906.
Salomon 1912
Salomon, Alice: Zur Eröffnung der Ausstellung „Die Frau in Haus und Beruf". Centralblatt des Bundes deutscher Frauenvereine, Jg. 13, Nr. 22, 1912, S. 173–175.

Sander 1912
Sander, Adolf: Das Museum für Photographie. In: Photographische Chronik, Jg. 19, 1912, Nr. 76, S. 465–466; Nr. 81, S. 497–498 sowie S. 601–603.
Sander 1914a
Sander, Adolf: Die Bugra und der III. Allgemeine Deutsche Photographentag. In: Photographische Chronik und Allgemeine Photographen-Zeitung, Jg. 21, 1914, Nr. 35, S. 237.
Sander 1914b
Sander, Adolf: III. Deutscher Photographentag in Leipzig. In: Photographische Chronik und Allgemeine Photographen-Zeitung, Jg. 21, 1914, Nr. 56, S. 387–390.
Sander 1929
Sander, August: Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts. München 1929.
Sch. 1913
Sch.: Ueber die Frau in der Berufsphotographie. In: Der Photograph, Jg. 23, Nr. 100, 1913, S. 399.
Schmidt 1909
Schmidt, Hans: Die photographische Praxis. Handbuch für die Ausübung der Photographie. Berlin 1909.
Schmidt 1923
Schmidt, Hans: Vorträge über die photographischen Verfahren. [Hilfsbücher für Photographie, Bd. 1] 3. Aufl. Halle/Saale 1923.
Schönewald 1926
Schönewald, Emil: Ein Rundgang durch die Deutsche Photograph. Ausstellung Frankfurt a. M. 1926. In: Der Photograph, Jg. 36, Nr. 74, 1926, S. 293–294.
Schultz-Hencke 1901
Schultz-Hencke, Dankmar: Die Entwicklung der Anstalt. In: Die Photographische Lehranstalt des Lette-Vereins. Eine Erinnerungsschrift 1890–1900. Berlin 1901, S. 10–18.
Schultz-Hencke 1910
Schultz-Hencke, Dankmar: Erläuterungen zur Auswahl eines bestimmten Berufszweiges auf dem Gebiete der Photographie. O. O. [Berlin], o. J. [1910].
Schulze 1918
Schulze, Friedrich: Die Anfänge der Photographie in Leipzig. In: Photographische Chronik, Heft 25/26, 1918, S. 81–82, Heft 27/28, 1918, S. 87–89.
Schwarz 1905
Schwarz, Hanni: Photographie als Frauenberuf. In: Photographische Mitteilungen, Jg. 42, Juni-Heft, 1905, S. 161–165 und S. 182–184.
Schwarz 1911
Schwarz, Hanni: Der Werdegang der Photographin. In: Photographische Chronik, Jg. 18, Heft 46, 14. 6. 1911, S. 276–278.

Schwarz 1914
Schwarz, Hanni: Kinderaufnahmen. In: Das Atelier des Photographen. Photographische Chronik und Allgemeine Photographen-Zeitung, Jg. 21, Heft 21, 1914, S. 89–91.
Schwerdtfeger-Zypries/Purper o. J. [um 1940]
Schwerdtfeger-Zypries, Gertrud / Purper, Liselotte: Das ist der weibliche Arbeitsdienst! Berlin o. J. [um 1940].
Seidel 1933
Seidel, Karl: Schriftleiter-Gesetz und Bild-Berichterstattung. In: Der Photograph, Jg. 43, Nr. 88, 193, S. 350–351.
Siebe 1914
Siebe, Josephine: Ein „Haus der Frau". In: Die Welt der Frau, Nr. 13, 1914, S. 357–359.
Spörl 1911
Spörl, Hans: Photographische Kunst fürstlicher Autoren. Unter dem Protektorate Ihrer Königlichen Hoheit Frau Herzogin Carl in Bayern zum Besten eines Unterstützungsfonds für bedürftige und strebsame Photographenschüler. München 1911.
Sprenger 1913
Sprenger, Hermann: Zweck und Ziele der Amateurfotografie. In: Photographische Rundschau und Mitteilungen, Jg. 50, 1913, S. 238–239.
Stenger 1943
Stenger, Erich: Die beginnende Photographie im Spiegel von Tageszeitungen und Tagebüchern. Ein Beitrag zum hundertjährigen Bestehen der Lichtbildnerei 1839–1939. [Schriftenreihe Zeitung und Leben, Schriftenreihe hg. von Prof. Dr. Karl d'Ester, Bd. 83] 2. Aufl. Würzburg 1943 [EA 1940].
Springer 1907
Springer, Jenny: Die deutsche Studentin. In: Die Woche, Jg. 9, Heft 13, 30. März 1907, S. 563–566.
Stettiner 1901
Stettiner, Richard: Zur Vorgeschichte. In: Die Photographische Lehranstalt des Lette-Vereins. Eine Erinnerungsschrift 1890–1900. Berlin 1901, S. 5–9.
Stettiner 1912
Stettiner, Richard: Der Lette-Verein und seine Unterrichts-Anstalten. Berlin 1912.
Streißler 1915
Streißler, Alfred: Photographinnen. In: Der Photograph, Jg. 25, Nr. 17, 1915, S. 66–67.
Tanner o. J.
Tanner, Ilse-Dore: Hertas Beruf. [Kränzchen-Bibliothek] 2. Aufl. o. J. [ca. 1920].
Titzenthaler 1932
Titzenthaler, Waldemar: Nekrolog. In: Marie Kundt, Club 1895 e. V., April/Mai 1932, S. 11 [Archiv Lette-Verein].

Treue 1909
Treue, Margarete: Die Gründung des Verbandes für handwerksmäßige und fachgewerbliche Ausbildung der Frau. Ausblicke auf die staatsbürgerliche Stellung der Frau. In: Neue Bahnen, Jg. 44, 1909, S. 181–183. Nachdruck in: Schlüter, Anne (Hg.): Quellen und Dokumente zur Geschichte der gewerblichen Berufsausbildung von Mädchen, Reihe C, Bd. 1. Köln, Wien 1987, S. 115–120.
Troll-Borostyáni 1894
Troll-Borostyáni, Irma von: Etwas über Weiblichkeit. In: Die Frau. Monatsschrift für das gesamte Frauenleben unserer Zeit, Jg. 1, Heft 12, September 1894, S. 811–813.
Volkmann 1912
Volkmann, Ludwig: Vorwort. In: Amtlicher Katalog. Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik. Leipzig 1914, S. 1–3.
Weimar 1915
Weimar, Wilhelm: Die Daguerreotypie in Hamburg 1839–1860. Ein Beitrag zur Geschichte der Photographie. Hamburg 1915.
Weinberg 1924
Weinberg, Margarete: Die Photographin. Eine Berufsstudie von Margarete Weinberg. Mit Aufnahmen aus der photographischen Lehranstalt des Lettevereins in Berlin. In: Töchter-Album, hg. von Josephine Siebe, begründet Thekla von Gumpert. Berlin o. J. [1924], S. 183–198.
Wendell Holmes 1859
Wendell Holmes, Oliver: Das Stereoskop und der Sterograph [1859]. In: Stiegel, Bernd (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart 2010, S. 34–43.
Wichert 1929
Wichert, Fritz: Polarität als Grundsatz. In: Das Neue Frankfurt, Jg. 3, Heft 5, Mai 1929, S. 85–89.
Wilhelm-Kästner 1931
Wilhelm-Kästner, Kurt: Die Fotografie von heute. Zur Ausstellung „Das Lichtbild" in Essen. In: Die Wochenschau, Heft 29, 1931, S. 4–5.
Windisch 1928
Windisch, Hans: Photographie: ein künstlerisches Medium. In: Das Kunstblatt, Jg. 12, 1928, S. 65–75.
Winschuh 1935a
Winschuh, Josef: Industrievolk an der Ruhr. Aus der Werkstatt von Kohle und Eisen. Oldenburg, Berlin 1935.
Winschuh 1935b
Winschuh, Josef: J. J. Marx, Lambrecht. 350 Jahre Tuchmacherei. O. O. 1935.
Winterer 1936
Winterer, Anne: Zwergzechen an der Ruhr. Zeugen aus der Vergangenheit des Ruhrbergbaus. In: Zechen-Zeitung der Schachtanlage Minister Stein und Fürst Hardenberg der GBAG, Jg. 13, Heft 10, 1936, S. 3–4.

Wolff 1934
Wolff, Paul: Meine Erfahrungen mit der Leica. Ein historischer Querschnitt auf fast 10 Jahren Leica-Photographie. Frankfurt/Main 1934.

5 Literatur nach 1950

Adamek 1982
Adamek, Ulrike: Reformkleidung als Fortschritt? Zur Entstehung einer reformierten Kinderkleidung um die Jahrhundertwende. Dissertation Marburg. Marburg 1982.
Adorf/Brandes 2014
Adorf, Sigrid / Brandes, Kerstin: Studien Visueller Kultur. In: Günzel, Stephan / Mersch, Dieter (Hg.): Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar 2014, S. 446–452.
Ahr/Holschbach/Krause-Wahl 2006
Ahr, Katharina / Holschbach, Susanne / Krause-Wahl, Antje (Hg.): Erblätterte Identitäten. Mode – Kunst – Zeitschrift. Marburg 2006.
Amtmann 1993
Amtmann, Juliane: Mode und Moral. Ästhetik und soziale Normen der bürgerlichen Gesellschaft im Spiegel der literarischen Darstellung der Kleidermode des 19. Jahrhunderts. Hamburg 1993.
Arani 2000
Arani, Miriam Y.: Schwestern im Bild. Fotografien von berufstätigen Frauen während des Dritten Reichs. In: Mayer-Gürr, Dieter (Hg.): Fotografie & Geschichte: Timm Starl zum 60. Geburtstag. Marburg 2000, S. 103–143.
Arani 2008a
Arani, Miriam Y.: Die fotohistorische Forschung zur NS-Diktatur als interdisziplinäre Bildwissenschaft. In: Zeithistorische Forschungen / Studies in Comporary History, Onlineausgabe, Jg. 5, Heft 3, 2008, S. 387–412. https://zeithistorische-forschungen.de/3-2008/id=4393 [21. 1. 2022].
Arani 2008b
Arani, Miriam Y.: Fotografische Selbst- und Fremdbilder von Deutschen und Polen im Reichsgau Wartheland 1939–45. Unter besonderer Berücksichtigung der Region Wielkopolska. Dissertation Berlin 2008. [In zwei Bänden, Schriften zur Medienwissenschaft, Bd. 19] Hamburg 2008.
Arani 2010
Arani, Miriam Y.: Wie Feindbildergemacht wurden. Zur visuellen Konstruktion von »Feinden« am Beispiel der Fotografien der Propagandakompanien aus

Bromberg 1939 und Warschau 1941. In: Rother, Rainer / Prokasky, Judith (Hg.): Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges. München 2010, S. 150–163.

Aslan 2022
Aslan, Neslihan: Zwischen Erfolg und Exil. Lotte Jacobi und Lotte Reiniger. In: Lotte Jacobi & Lotte Reiniger. Zwischen Erfolg und Exil. Ausst.Kat. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin. Berlin 2022, S. 11–17.

Atanassow 2013
Atanassow, Alexander: Genja Jonas. Eine Dresdner Lichtbildnerin. Dresden 2013.

Auer 2003
Auer, Anna: Die Geschichte der österreichischen Exilfotografie. In: Film und Fotografie. [Exilforschung, ein internationales Jahrbuch, Bd. 21, hg. von Claus-Dieter Krohn, Erwin Rotermund, Lutz Winckler, Irmtrud Wojak und Wulf Koepke] München 2003, S. 183–206.

Bajohr 1984
Bajohr, Stefan: 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.

Bal 1996
Bal, Mieke: Double Exposure: The Subject of Cultural Analysis. New York, London 1996.

Bärnighausen/Caraffa/Klamm/Schneider/Wodtke 2020
Bärnighausen, Julia / Caraffa, Costanza / Klamm, Stefanie / Schneider, Franka / Wodtke, Petra (Hg.): Foto-Objekte. Forschen in archäologischen, ethnologischen und kunsthistorischen Archiven. Bielefeld 2020.

Barr 2015
Barr, Helen: Cherchez l'homme! Männerbilder in illustrierten Zeitschriften der 1920er-Jahre. In: Schröder, Gerald / Söll, Änne (Hg.): Der Mann in der Krise? Visualisierungen von Männlichkeit im 20. und 21. Jahrhundert. [Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 68] Köln 2015, S. 37–51.

Bästlein/Krätke 2015
Bästlein, Cornelia / Krätke, Irja: Lore Krüger. Ein Leben. In: Lore Krüger. Ein Koffer voller Bilder. 1934–1944. Ausst.Kat. C/O Berlin, hg. C/O Berlin Foundation. Berlin 2015, S. 149–155.

Barthes 1980
Barthes, Roland: Schreiben als Verausgabung für nichts. Ein Gespräch mit Jacques Chancel [1975]. In: Freibeuter, Vierteljahreszeitschrift für Kultur und Politik, Heft 6, 1980, S. 1–14.

Barthes 1985
Barthes, Roland: Die Sprache der Mode. Frankfurt/Main 1985.

Barthes 1989
Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt/Main 1989.
Bastkowski/Lindner/Prokop 1980
Bastkowski, Friedrun / Lindner, Christa / Prokop, Ulrike (Hg.): Frauenalltag und Frauenbewegung im 20. Jahrhundert. Materialsammlung zu der Abteilung 20. Jahrhundert im Historischen Museum Frankfurt. Frankfurt/Main 1980.
Bauer 2003
Bauer, Corinna Isabel: Bauhaus- und Tessenow-Schülerinnen. Genderaspekte im Spannungsverhältnis von Tradition und Moderne. Dissertation Kassel 2003. Kassel 2003. https://kobra.uni-kassel.de/items/4a3852dc-e51b-4301-9c6f-12507cd14a04 [18. 12. 2025].
Baumann 1994
Baumann, Susanne: Der Weg über die Schulen. In: Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik. Ausst.Kat. Folkwang Museum Essen, Fundació „la Caixa" Barcelona, The Jewish Museum New York, hg. von Ute Eskildsen. Düsseldorf 1994, S. 34–40.
Baumhoff 1992a
Baumhoff, Anja: Frauen und Foto am Bauhaus: ein modernes Medium im Spannungsfeld von Geschlecht, Kunst und Technik. In: FrauenKunstWissenschaft, Heft 14, Oktober 1992, S. 36–42.
Baumhoff 1992b
Baumhoff, Anja: Zwischen Berufung und Beruf: Frauen am Bauhaus. In: Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen. Ausst.Kat. Berlinische Galerie. Ein Forschungs- und Ausstellungsprojekt der Berlinischen Galerie in Zusammenarbeit mit dem Verein der Berliner Künstlerinnen, hg. von der Berlinischen Galerie Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. Berlin 1992, S. 113–120.
Baumhoff 1993
Baumhoff, Anja: Die ‚Moderne Frau' und ihre Stellung in der Bauhaus-Avantgarde. In: Sykora, Katharina / Dorgerloh, Annette / Noell-Rumpeltes, Doris / Raev, Ada (Hg.): Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Marburg 1993, S. 83–94.
Beaucamp 1982
Beaucamp, Eduard: Die Frankfurter Kunstschule in den 20er Jahren. In: Städelschule Frankfurt am Main. Aus der Geschichte einer deutschen Kunsthochschule, hg. vom Verein Freunde der Städelschule e. V. Frankfurt. Frankfurt/Main 1982, S. 63–81.
Beauvoir 2007 [frz. EA 1949]
Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. 7. Aufl. Hamburg 2007 [Originalausgabe: Le Deuxième Sexe. Paris 1949].

Becker/Kortendiek 2010
Becker, Ruth / Kortendiek, Beate (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. 3. Aufl. Wiesbaden 2010.
Beckers/Moortgat 1988
Beckers, Marion / Moortgat, Elisabeth (Hg.): Lotte Jacobi. Rußland 1932/33 Moskau, Tadschikistan, Usbekistan. Berlin 1988.
Beckers/Moortgat 2004
Beckers, Marion / Moortgat, Elisabeth: Yvas „phantastische" Bilder in populären Magazinen 1926–1929 – Mehrfachbelichtungen und Montagen in der Unterhaltungsfotografie. In: Kerbs, Diethart / Uka, Walter (Hg.): Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik. Bönen 2004, S. 151–161.
Beckers/Moortgat 2008
Beckers, Marion / Moortgat, Elisabeth (Hg.): Die Riess. Fotografisches Atelier und Salon in Berlin 1918–1932. Ausst.Kat. Das Verborgene Museum Berlin. Berlin 2008.
Beckers/Moortgat 2012a
Beckers, Marion / Moortgat, Elisabeth: Zur Photographin geboren. In: Lotte Jacobi. Photographien. Ausst.Kat. Käthe Kollwitz Museum Köln. Köln 2012, S. 12–33.
Beckers/Moortgat 2012b
Beckers, Marion / Moortgat, Elisabeth: Von Moskau über Buchara nach Stalinabad. In: Lotte Jacobi. Photographien. Ausst.Kat. Käthe Kollwitz Museum Köln. Köln 2012, S. 46–48.
Beckers/Moortgat 2012c
Beckers, Marion / Moortgat, Elisabeth: »In Europa roch es nach Krieg«. In: Lotte Jacobi. Photographien. Ausst.Kat. Käthe Kollwitz Museum Köln. Köln 2012, S. 60–83.
Beckers/Moortgat 2014
Beckers, Marion / Moortgat, Elisabeth: Im Dialog mit Kamera und Spiegel. Zwei Selbstbildnisse von Marianne Breslauer. In: Breuer, Gerda / Knorpp, Elina (Hg.): Gespiegeltes Ich. Fotografische Selbstbildnisse von Künstlerinnen und Fotografinnen in den 1920er Jahren. Berlin 2014, S. 104–115.
Beckers/Moortgat 2015
Beckers, Marion / Moortgat, Elisabeth: Autoportrait mise en scène de soi et identité sexuelle. In: Qui a peur des femmes photographes? 1839–1945. Ausst.Kat. Musée d'Orsay Paris, Musée de l'Orangerie Paris. Paris 2015, S. 173–189.
Behrens/Jaeger 1986
Behrens, Brigitte / Jaeger, Ulrika: Lichtbilder – Bilder des Lichts. Marta Hoepffner und Irm Schoffers. In: Renz, Elisabeth (Hg.): Die Frauenfeder, Bd. 2. Weingarten 1986, S. 135–175.
Beilner 1971
Beilner, Helmut: Die Emanzipation der bayerischen Lehrerin – aufgezeigt an der Arbeit des bayerischen Lehrerinnenvereins (1898–1933). Ein Beitrag zur Geschichte der Emanzipation der Frau. [Miscellanea Bavatica Monacensia, Dissertationen

zur Bayerischen, Landes- und Münchner Stadtgeschichte, hg. von Karl Bosl und Michael Schattenhofer, Heft 40] München 1971.

Beisswanger 2016
Beisswanger, Lisa: Die Frauenfrage. In: SCHIRN MAG, 29. Januar 2016. Online: https://www.schirn.de/magazin/kontext/die_frauenfrage/ [3. 9. 2020].

Belting 2013
Belting, Hans: Faces. Eine Geschichte des Gesichts. München 2013.

Benjamin 1977
Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Illuminationen. Frankfurt/Main 1997, S. 251–261.

Benjamin 1982
Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 1. Frankfurt/Main 1982.

Benthien/Stephan 2003
Benthien, Claudia / Stephan, Inge (Hg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. [Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 18] Köln 2003.

Berger 2000
Berger, Renate (Hg.): LIEBE MACHT KUNST. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien 2000.

Berger 2008
Berger, John: Ways of Seeing. London 2008.

Berger 2016
Berger, John: Der Augenblick der Fotografie. München 2016.

Betancourt Nuñez 2010
Betancourt Nuñez, Gabriele: Die Fotografinnen Minya Diez-Dührkoop, Lotte Genzsch, Natascha A. Brunswick und Hildi Schmidt Heins. In: Hempel, Dirk / Weimar, Frederike (Hg.): Himmel auf Zeit. Die Kultur der 1920er Jahre in Hamburg. Neumünster 2010, S. 291–296.

Betancourt Nuñez 2012
Betancourt Nuñez, Gabriele: Mehr Schatten als Licht. In: AKMB-news, Jg. 18, Heft 1, 2012, S. 68–69.

Betancourt Nuñez / Dierks 2012
Betancourt Nuñez, Gabriele / Dierks, Klaas: Diez-Dührkoop, Minya. In: Hamburgische Biografie. Personenlexikon, Bd. 6. Göttingen 2012, S. 73–75.

Beyerle 2018
Beyerle, Tulga: 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.

Birn 2015
Birn, Marco: Die Anfänge des Frauenstudiums in Deutschland. Das Streben nach Gleichberechtigung von 1869–1918, dargestellt anhand politischer, statistischer und biographischer Zeugnisse. Dissertation Heidelberg 2014. [Heidelberger Schriften zur Universitätsgeschichte, Bd. 3] Heidelberg 2015.
Blask/Friedrich 2005a
Blask, Falk / Friedrich, Thomas (Hg.): Menschenbild und Volksgesicht. Positionen zur Porträtfotografie im Nationalsozialismus. Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge, 36/2005, Sonderhelft. Münster 2005.
Blask/Friedrich 2005b
Blask, Falk / Friedrich, Thomas: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Menschenbild und Volksgesicht. Positionen zur Porträtfotografie im Nationalsozialismus. Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge, 36/2005, Sonderheft. Münster 2005, S. 8–10.
Block 2020
Block, Tamara: Sichtbarkeit mit Hindernissen. In: Digitales Deutsches Frauenarchiv, 20. 11. 2020. https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/blog/sichtbarkeit-mit-hindernissen [10. 5. 2022].
Blumenthal 2007
Blumenthal, Martin Malte: Ursula Wolff (1906–1977) – Fotografin für die illustrierte Presse. Leben und Werk einer modernen Fotojournalistin in der Weimarer Republik. Dissertation Hamburg 2007. Hamburg 2007.
Böhm 2012
Böhm, Andrea: Der weibliche Blick auf den Krieg. In: Die Tageszeitung, 17. 11. 2012. https://taz.de/Aus-der-Quoten-taz/!5079290/ [23. 9. 2019].
Boom 2019
Boom, Mattie: Everyone a Photographer. The rise of amateur photography in the Netherlands 1880–1940. Ausst.Kat. Rijksmuseum Amsterdam. Rotterdam 2019.
Borzello 2019 [EA 1998]
Borzello, Frances: Seeing Ourselves. Women's Self-Portraits. Reprint of the revised and expanded edition 2016 [EA 1998]. London 2019.
Bothe 1977
Bothe, Ralf: Die Frankfurter Kunstschule 1923–1933. In: Wingler, Hans M. (Hg.): Kunstschulreform 1900–1933. Dargestellt vom Bauhaus-Archiv Berlin an den Beispielen Bauhaus Weimar Dessau Berlin – Kunstschule Debschitz München – Frankfurter Kunstschule – Akademie für Kunst und Kunstgewerbe Breslau – Reimann-Schule Berlin. Berlin 1977, S. 144–183.
Böttercher/Schöne 2015
Böttercher, Anke Paula / Schöne, Dorothea: Von der Salonnière zur Clubdame. In: Internationaler Lyceum-Club Berlin e. V. (Hg.): Quo Vadis, Mater? Künstlerinnen des Berliner Lyceum-Clubs 1905–1933. Berlin 2015, S. 11–25.

Bourdieu 1987 [frz. EA 1980]
Bourdieu, Pierre: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt/Main 1987 [frz. EA 1980].
Bourdieu 1993
Bourdieu, Pierre: Haute Couture und Haute Culture. In: Ders.: Soziologische Fragen. Frankfurt/Main 1993, S. 187–197.
Bove/Schmahl 2015
Bove, Jens / Schmahl, Karolin: 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].
Bovenschen 1979 [EA 1976]
Bovenschen, Silvia: Über die Frage: Gibt es eine weibliche Ästhetik? In: Dietze, Gabriele (Hg.): Die Überwindung der Spachlosigkeit. Texte aus der neuen Frauenbewegung. Darmstadt, Neuwied 1979, S. 82–115.
Bovenschen 2003 [EA 1979]
Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt/Main 2003.
Brandes 2020
Brandes, Kerstin: Die Gans lebt … Studien Visueller Kultur und feministische Fotografieforschung. In: Fotogeschichte, Jg. 40, Heft 155, 2020, S. 5–14.
Brannan 2015
Brannan, Beverly: Le photojournalisme au féminin, 1900–1945. In: Qui a peur des femmes photographes? 1839–1945. Ausst.Kat. Musée d'Orsay Paris, Musée de l'Orangerie Paris. Paris 2015, S. 210–225.
Braudel 1972
Braudel, Fernand: Geschichte und Sozialwissenschaften – Die »longue durée«. In: Hans-Ulrich Wehler (Hg.): Geschichte und Soziologie. [Neue Wissenschaftliche Bibliothek, 53] Köln 1972, S. 189–215.
Braun 1998
Braun, Christina von: Warum Gender-Studies? Vortrag anläßlich der feierlichen Eröffnung des Studiengangs Gender-Studies. [Reihe Öffentliche Vorlesungen, Heft 92, hg. vom Präsidenten der Humboldt-Universität zu Berlin Prof. Dr. Dr. h.c. Hans Meyer] Berlin 1998.
Braun 2019
Braun, Peter: Ilse Schneider-Lengyel. Fotografin, Ethnologie, Dichterin. Ein Porträt. Göttingen 2019.
Bremm 2010
Bremm, Anna: Selbstbild im Spiegel. Wo das Sichtbare endet und die Wahrnehmung den Spiegel benötigt. In: kunsttexte.de / Sektion Gegenwart, Nr. 2, 2010.

Breuer/Meer 2012a
Breuer, Gerda / Meer, Julia (Hg.): Women in Graphic Design 1890–2012 || Frauen und Grafik-Design. 2. Aufl. Berlin 2012.
Breuer/Meer 2012b
Breuer, Gerda / Meer, Julia: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Women in Graphic Design 1890–2012 || Frauen und Grafik-Design. 2. Aufl. Berlin 2012, S. 29–38.
Breuer 2012
Breuer, Gerda: Gender und Kreativität – Zur Professionalisierung des Berufs der Grafik-Designerin in der Moderne. In: Dies. / Meer, Julia (Hg.): Women in Graphic Design 1890–2012 || Frauen und Grafik-Design. 2. Aufl. Berlin 2012, S. 86–105.
Breuer/Bartelsheim/Oestereich 2012
Breuer, Gerda / Bartelsheim, Sabine / Oestereich, Christopher (Hg.): Lehre und Lehrer an der Folkwangschule für Gestaltung in Essen. Von den Anfängen bis 1972. Tübingen, Berlin 2012.
Breuer/Knorpp 2014
Breuer, Gerda / Knorpp, Elina (Hg.): Gespiegeltes Ich. Fotografische Selbstbildnisse von Frauen in den 1920er Jahren. Berlin 2014.
Brock 2018
Brock, Tanja: ‚Geschickte Hände' und ‚weibliches Einfühlungsvermögen' – Überlegungen zur Materialisierung des Fotografinnenkörpers in historischer Perspektive. In: Bose, Käthe von / Bublitz, Hannelore / Fuchs, Matthias / Weber, Jutta (Hg.): Körper, Materialitäten, Technologien. [Schriftenreihe des Graduiertenkollegs Automatismen] Paderborn 2018, S. 215–232.
Bronfen 2001
Bronfen, Elisabeth: Frauen sehen Frauen sehen Frauen. In: Schirmer, Lothar (Hg.): Frauen sehen Frauen: Eine Bildgeschichte der Frauen-Photographie. Von Julia Margaret Cameron bis Inez van Lamsweerde. München 2001, S. 9–34.
Bronfen 2008
Elisabeth Bronfen: So sind sie gewesen. Inszenierte Weiblichkeit in den Bildern von Fotografinnen. In: Female Trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen. Ausst.Kat. Pinakothek der Moderne München, hg. von Inka Graeve Ingelmann. Ostfildern 2008, S. 11–19.
Brons 2015
Brons, Franziska: Exposition eines Mediums. Internationale Photographische Ausstellung Dresden 1909. Dissertation Berlin 2011. Paderborn 2015.
Brückner 1975
Brückner, Wolfgang: Fotodokumentation als kultur- und sozialgeschichtlicher Quelle. In: Maas, Ellen (Hg.): Das Photoalbum, 1858–1918. Eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte. Ausst.Kat. Münchner Stadtmuseum. München 1975, S. 11–35.

Bruns 1985
Bruns, Brigitte: Das dritte Geschlecht von Ernst von Wolzogen. 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. 171–190.
Bruns 1987
Bruns, Brigitte: Die „Fesselung" des Blicks. Fotografinnen zwischen Weimarer Republik und dem Drittem Reich. In: kairos. Mitteilungen des österreichischen Fotoarchivs, Jg. 2, Heft 5 und 6, 1987, S. 71–82.
Bruns 2002
Bruns, Brigitte: Texte und Zeugnisse aus dem Exil der „Künstler". In: Schöll, Julia (Hg.): Gender – Exil – Schreiben. Würzburg 2002, S. 69–89.
Bublitz 2017
Bublitz, Hannelore: Diskurstheorie: zur kulturellen Konstruktion der Kategorie Geschlecht. In: Kortendiek, Beate (Hg.): Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung, Geschlecht und Gesellschaft. Wiesbaden 2017.
Burmeister 1992
Burmeister, Ralf: Das „schwätzenswerthe Element". Männliche Gründungs- und Ehrenmitglieder des „Vereins der Berliner Künstlerinnen". In: Kat. Berlin 1992, S. 331–338.
Busch 1997
Busch, Uwe: Frauen in der Radiologie. In: Röntgenpraxis 50, 1997, S. 268–275.
Busch 1998
Busch, Uwe: Pionierinnen der Radiologie. In: Röntgenpraxis 51, 1998, S. 57–61.
Bussard/Gresh 2020
Bussard, Katherine A. / Gresh, Kristen: LIFE Magazine and the Power of Photography. Ausst.Kat Princeton university art museum, museum of fine arts Boston. Princeton 2020.
Butler 1991
Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/Main 1991.
Butler 1995
Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin 1995.
Cahen 2022
Cahen, Joel J.: Die niederländisch-jüdischen Wurzeln von Sophia Goudstikker. In: Die modernen Frauen des Atelier Elvira in München und Augsburg 1887–1908. Ausst.Kat. Grafisches Kabinett der Kunstsammlungen und Museen Augsburg, hg. von Ingvild Richardsen. München 2022, S. 204–215.
Caraffa 2020
Caraffa, Costanza: einleitung. Inventarnummer 228280 – kulturerbe im fotoarchiv. In: Bärnighausen, Julia / Caraffa, Costanza / Klamm, Stefanie / Schneider, Franka /

Wodtke, Petra (Hg.): Foto-Objekte. Forschen in archäologischen, ethnologischen und kunsthistorischen Archiven. Bielefeld 2020, S. 9–22.

Chadwick 2013
Chadwick, Whitney: Frauen, Kunst und Gesellschaft, übersetzt von Ute Astrid Rall. Berlin 2013.

Chen 2008
Chen, Eva V.: 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.

Coe 1978
Coe, Brian: Kameras. Von der Daguerreotypie zum Sofortbild. Amsterdam 1978.

Coe 1979
Coe, Brian: Das erste Jahrhundert der Photographie, 1800–1900. München 1979.

Coleman 1997
Coleman, A. D.: Keine Bilder. In: Übersee. Flucht und Emigration österreichischer Fotografen 1920–1940. Ausst.Kat. Kunsthalle Wien, hg. von Anna Auer und Kunsthalle Wien. Wien 1997, S. 24–27.

Corcy 2003
Corcy, Marie-Sophie: Cat. 46 à 49 Alphonse Giroux. Chambre, Daguerreotype, boîte à mercure, boîte à plaques et boîte à iode, 1839. In: Le daguerreotype français. Un objet photographique. Ouvrage collectif sous la responsabilité scientifique de Quentin Bajac et Dominique Planchon-de Front-Réaulx, Ausst.Kat. musée d'Orsay Paris, The Metropolitan Museum of Art New York. Paris 2003, S. 162–163.

Cornwall 1979
Cornwall, James E.: Die Frühzeit der Photographie in Deutschland 1839–1869. Die Männer der ersten Stunden und ihre Verfahren. Herrsching 1979.

Cremer-Schacht/Kopitzki 2021
Cremer-Schacht, Dorothea / Kopitzki, Siegmund (Hg.): Lotte Eckener. Tochter, Fotografin und Verlegerin. [Kleine Schriftenreihe des Stadtarchivs Konstanz, Bd. 22] München 2021.

De Grazia / Furlough 1996
De Grazia, Victoria / Furlough, Ellen (Hg.): The Sex of Things. Gender and Consumption in Historical Perspective. Berkeley, Los Angeles, London 1996.

Deilmann 2004
Deilmann, Astrid: Bild und Bildung. Fotografische Wissenschafts- und Technikberichterstattung in populären Illustrierten der Weimarer Republik (1919–1932). Dissertation Münster 2003. Osnabrück 2004.

Dewitz 1980
Dewitz, Bodo von: Photographien aus Braunschweig 1901–1918 von Käthe Buchler, geb. von Rhamm. [Arbeitsberichte aus dem Städtischen Museum Braunschweig, Bd. 37] Braunschweig 1980.

Dewitz 2000
Dewitz, Bodo von: „Die Bilder sind nicht teuer und ich werde Quantitäten davon machen lassen!“ Zur Entstehungsgeschichte des Graphischen Anstalt. In: Tenfelde, Klaus (Hg.): Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter. 2. Aufl. München 2000, S. 41–66.
Dewitz/Lebeck 2001
Dewitz, Bodo von / Lebeck, Robert: Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage, 1839–1973. Ausst.Kat. Museum Ludwig Köln. Göttingen 2001.
Dewitz 2007
Dewitz, Bodo von: „Vom Wesen der Photographie“. August Sanders Porträtwerk *Menschen des 20. Jahrhunderts*. Dokumente zu seiner Geschichte. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Künstler & Fotografien 1959–2007 Museum Ludwig Köln. Köln 2007, S. 48–63.
Dickmann/Friese 1994
Dickmann, Elisabeth / Friese, Marianne (Hg.): Arbeiterinnengeschichte im 19. Jahrhundert: Studien zum sozio-kulturellen Wandel und zum politischen Diskurs in den Frauenbewegungen in Deutschland, England, Italien und Österreich. Vorträge eines Workshops an der Universität Bremen 1993. [Frauenforschung interdisziplinär – Historische Zugänge zu Biographie und Lebenswelt, Bd. 1] Münster, Hamburg 1994.
Dieckmann 2011
Dieckmann, Guido: Herrin über Licht und Schatten: Historischer Roman. Reinbek 2011.
Diers/Wagner 2010
Diers, Michael / Wagner, Monika (Hg.): TOPOS ATELIER. Werkstatt und Wissensforum. [Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte. Studien, Theorien, Quellen, Bd. 7] Berlin 2010.
Dietze 1989a
Dietze, Gabriele (Hg.): Die Überwindung der Sprachlosigkeit. Texte aus der Frauenbewegung. 3. Aufl. Frankfurt/Main 1989.
Dietze 1989b
Dietze, Gabriele: Vorwort »Überwindung der Sprachlosigkeit«. In: Dies. (Hg.): Die Überwindung der Sprachlosigkeit. Texte aus der Frauenbewegung. 3. Aufl. Frankfurt/Main 1989, S. 7–21.
Dimic 2019
Dimic, Nathalie: Fotografin als Beruf. Zur Anerkennung eines neuen Berufsstandes für Frauen in den Ausstellungen „Die Frau in Haus und Beruf“, Berlin 1912, und „Das Haus der Frau“, Leipzig 1914. In: Ziehe, Irene / Hägele, Ulrich (Hg.): Populäre Präsentationen. Fotografie und Film als Medien musealer Aneignungsprozesse. [Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Bd. 13] Münster 2019, S. 81–99.

Dimic 2021
Dimic, Nathalie: Schauplatz der Mode. Porträtfotografie von Annelise Kretschmer. In: Olenburg, Linda / Koczan, Bianca (Hg.): Studien des Textilen und der Mode. Promovierende Perspektiven. [Intelligente Verbindungen, Bd. 3, hg. vom netzwerk mode textil] Berlin 2021, S. 18–41. https://www.intelligente-verbindungen.de/band3.html [23. 3. 2023].
Dimic 2022
Dimic, Nathalie: Zwischen Mode und Porträt. Annelise Kretschmers Modefotografien der 1920er und 30er Jahre. In: Der Augenblick. Die Fotografin Annelise Kretschmer. Ausst.Kat. LWL-Museum für Kunst und Kultur Münster. Köln 2022, S. 123–127.
Dimic 2024
Dimic, Nathalie: Anne Winterer – Chronistin des Rheinlands und des Ruhrgebiets. In: Anne Winterer. Rheinland und Ruhrgebiet im Blick. Ausst.Kat. LVR-Industriemuseum St. Antony-Hütte Oberhausen. Oberhausen 2024, S. 19–25.
Dippold/Kani-Schütz 2008
Dippold, Christine / Kani-Schütz, Monika (Hg.): Im Fokus. Die Bildberichterstatterin Erika Groth-Schmachtenberger und ihr Werk. Ausst.Kat. Freilichtmuseum Glentleiten (Großeweil). Würzburg 2008.
Dogramaci 2011
Dogramaci, Burcu: Wechselbeziehungen. Mode, Malerei und Fotografie im 19. Jahrhundert. Marburg 2011.
Dogramaci 2014
Dogramaci, Burcu: Es kommt die neue Fotografin. Selbstsichten moderner Kamerakünstlerinnen zwischen technischem Fortschritt und modischem Habitus. In: Breuer, Gerda / Knorpp, Elina (Hg.): Gespiegeltes Ich. Fotografische Selbstbildnisse von Künstlerinnen und Fotografinnen in den 1920er Jahren. Berlin 2014, S. 46–55.
Dorgerloh 1997
Dorgerloh, Annette: Geniekult und Professionalisierung. Die Selbstinszenierung der Sabine Lepsius. In: Hoffmann-Curtius, Kathrin / Wenk, Silke (Hg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Marburg 1997, S. 130–145.
Dröscher 1989
Dröscher, Elke: Kinder-Photo-Album. 2. Aufl. Dortmund 1989.
Drummer 1995
Drummer, Heike: Reform und Destruktion – die Geschichte der Städelschule während Weimarer Zeit und Nationalsozialismus. In: Salden, Hubert (Hg.): Die Städelschule Frankfurt am Main von 1817 bis 1995. Mainz 1995, S. 137–156.
Dudde 2007
Dudde, Matthias: Eine vergessene Fotografin neu entdecken. Der Nachlass von Anne Winterer (1894–1938). In: Industrie-Kultur, Jg. 13, Heft 1, 2007, S. 38–39.

Dudde 2017
Dudde, Matthias: Die Fotografin Anne Winterer (1894–1938). Von Düsseldorf an den Bodensee. In: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung, Heft 135, 2017, S. 237–257.
Dudde 2024
Dudde, Matthias: Die Lichtbildnerin Anne Winterer aus Konstanz. In: Anne Winterer. Rheinland und Ruhrgebiet im Blick. Ausst.Kat. LVR-Industriemuseum St. Antony-Hütte Oberhausen. Oberhausen 2024, S. 11–17.
Dünkel 2016
Dünkel, Vera: Röntgenblick und Schattenbild. Genese und Ästhetik einer neuen Art von Bildern. Dissertation Berlin 2014. Berlin 2016.
Eberwein/Leister 2013
Eberwein, Eva / Leister, Monika (Hg.): Lichtwerke. Mia Hesse, geb. Bernoulli, als Photographin. Versuch einer Nahaufnahme. [Reihe „Hegau-Bibliothek", Bd. 159] Gaienhofen 2013.
Eiblemayr 1989
Eiblemayr, Silvia: Gewalt am Bild – Gewalt im Bild. Zur Inszenierung des weiblichen Körpers in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Lindner, Ines / Schade, Sigrid / Wenk, Silke / Werner, Gabriele (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. [Band mit Beiträgen der 4. Kunsthistorikerinnen-Tagung 1988 in Berlin] Berlin 1989, S. 337–358.
Eiblemayr 1993
Eiblemayr, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin 1993.
Eifert 1992
Eifert, Christiane: Der zählebige Topos „feindliche Schwerstern". Bürgerliche und proletarische Frauenbewegung von der Jahrhundertwende bis zur Revolution von 1918/19. In: Mütter, Bernd / Uffelmann, Uwe (Hg.): Emotionen und historisches Lernen. [Studien zur internationalen Schulbuchforschung. Bd. 76] Frankfurt/Main 1992, S. 324.
Einholz/Schmidtsiefen 2011
Einholz, Sibylle / Schmidtsiefen, Sibylle (Hg.): Belichtungsspuren. Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhunderts. Berlin 2011.
Eissen 1980
Eissen, Annette Meyer zu: Spiegel und Raum in der Bildenden Kunst der Gegenwart. Bonn 1980.
Erdheim 1992
Erdheim, Mario: Größenphantasien und Geschlechterdifferenz im Berufsbild der Künstlerin. Ethnopsychologische Annäherungen. In: Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen. Ausst.Kat. Berlinische Galerie. Ein Forschungs- und Ausstellungsprojekt der Berlinischen Galerie in Zusammenarbeit

mit dem Verein der Berliner Künstlerinnen, hg. von der Berlinischen Galerie Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. Berlin 1992, S. 105–112.

Eskildsen 1982
Eskildsen, Ute: Interview mit Annelise Kretschmer. In: Annelise Kretschmer. Fotografin. Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen, hg. von dies. Essen 1982, S. 4–8.

Eskildsen 1984a
Eskildsen Ute: Die Abteilung Fotografie. In: Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914. [Der westdeutsche Impuls 1900–1914 Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet] Köln 1984. S. 317–319.

Eskildsen 1984b
Eskildsen, Ute: >subjektive fotografie< das Programm einer zweckfreien Fotografie im Nachkriegsdeutschland. In: >>SUBJEKTIVE FOTOGRAFIE<< Bilder der 50er Jahre. Ausst.Kat. Museum Folkwang u. a. O., hg. von der Fotografischen Sammlung im Museum Folkwang, Essen, Ute Eskildsen. Essen 1984, S. 6–13.

Eskildsen 1987
Eskildsen, Ute: Aenne Biermann 1893–1933. Der Blick aufs Alltägliche. In: Aenne Biermann. Fotografien 1925–33. Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen. Berlin 1987, S. 6–19.

Eskildsen 1990
Eskildsen, Ute: Fotografische Ausbildung in Essen vor 1959. In: Otto Steinert und Schüler. Fotografie und Ausbildung 1948 bis 1978. Ausst.Kat. Museum Folkwang, Essen. Essen 1990, S. 169–175.

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

Eskildsen 2008
Eskildsen, Ute (Hg.): Street & Studio. Eine urbane Geschichte der Fotografie. Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen. London 2008.

Eskildsen 2012
Eskildsen, Ute: Fotografische Ausbildung in Essen vor 1959. In: Breuer, Gerda / Bartelsheim, Sabine / Oestereich, Christopher (Hg.): Lehre und Lehrer an der Folkwangschule für Gestaltung in Essen. Von den Anfängen bis 1972. Tübingen, Berlin 2012, S. 215–221.

Faber 1994
Faber, Monika: Selbstfoto. In: Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik. Ausst.Kat. Folkwang Museum Essen, Fundació „la Caixa" Barcelona, The Jewish Museum New York, hg. von Ute Eskildsen. Düsseldorf 1994, S. 280–287.

Faber 2011
Faber, Verena: Elfriede Reichelt 1883–1953. Atelierfotografie zwischen Tradition und Moderne. Mit einem Werkverzeichnis. Dissertation München 2011. München 2011.
Falk 2014
Falk, Francesca: Öffentliche Bilder analysieren. In: Bischoff, Christine / Oehme-Jüngling, Karoline / Leimgruber, Walter (Hg.): Methoden der Kulturanthropologie. Stuttgart 2014, S. 212–222.
Falkenhausen 2015
Falkenhausen, Susanne von: Jenseits des Spiegels. Das Sehen in Kunstgeschichte und Visual Culture Studies. Paderborn 2015.
Feilchenfeldt Breslauer 2009
Feilchenfeldt Breslauer, Marianne: Bilder meines Lebens. Erinnerungen. Wädenswil 2009.
Fenner/Döge/Collmer 1999
Fenner, Brigitte / Döge, Peter / Collmer, Sabine (Hg.): Technik – Politik – Geschlecht. Zum Verhältnis von Politik und Geschlecht in der politischen Technik-steuerung. [Wissenschaftliche Reihe, Bd. 112] Bielefeld 1999.
Ferber 1983
Ferber, Christian: Bilder vom Tage 1842–1982. Der Ullstein-Bilderdienst. Berlin 1983
Fischer 2020
Fischer, Cristina: „meine Zeiger sind zurückgewendet". In: Gegenwind, Heft 378, März 2020, S. 16–23.
Foucault 1981
Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt/Main 1981.
Förster 2020
Förster, Simone: Das intensive Erfassen optischer Reize. Bemerkungen zur Fotografin Aenne Biermann. In: Aenne Biermann – Fotografin. Ausst.Kat. Pinakothek der Moderne in München, Museum Folkwang Essen, hg. von dies. und Thomas Seeling. Zürich 2020, S. 21–31.
Foth 1985
Foth, Heike: 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.
Frenzel 1984
Frenzel, Rose-Marie: Bertha Wehnert-Beckmann, die erste Leipziger Fotografin. In: Leipzig. Aus Vergangenheit und Gegenwart. [Beiträge zur Stadtgeschichte, Nr. 3] Leipzig 1984, S. 238–247.
Freund 1977
Freund, Gisèle: Memoiren des Auges. Frankfurt/Main 1977.

Frevert 1986
Frevert, Ute: Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit. [Neue Historische Bibliothek] Frankfurt/Main 1986.
Fricke 2013
Fricke, Christiane E. (Hg.): Der Gang der Dinge. Welche Zukunft haben photographische Archive und Nachlässe? Berlin, Hildesheim, Luzern 2013.
Friedewald 2014
Friedewald, Boris: Meisterinnen des Lichts: Große Fotografinnen aus zwei Jahrhunderten. München 2014.
Friese 1994
Friese, Marianne: Frauen in „Männerberufen" – eine Pionierleistung der Gegenwart? In: Dieckmann, Elisabeth / Friese, Marianne (Hg.): Arbeiterinnengeschichte im 19. Jahrhundert: Studien zum sozio-kulturellen Wandel und zum politischen Diskurs in den Frauenbewegungen in Deutschland, England, Italien und Österreich. Vorträge eines Workshops an der Universität Bremen 1993. [Frauenforschung interdisziplinär – Historische Zugänge zu Biographie und Lebenswelt, Bd. 1] Münster, Hamburg 1994, S. 310–332.
Frietsch/Herkommer 2015
Frietsch, Elke / Herkommer, Christina: Nationalismus und Geschlecht: eine Einführung. In: Dies. (Hg.): Nationalismus und Geschlecht. Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, »Rasse« und Sexualität im »Dritten Reich« und nach 1945. Bielefeld 2015, S. 9–44.
Frijns 2018
Frijns, Martien: Maria Austria – Fotografin. Enschede 2018.
Frizot 1998
Frizot, Michel (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie. [Original Nouvelle Histoire de la Photographie. Paris 1994] München 1998.
Ganeva 2003
Ganeva, Mila: Fashion Photography and Women's Modernity in Weimar Germany: The Case of Yva. In: NWSA Journal, Vol. 15, No. 3, 2003, S. 1–25.
Ganeva 2020
Ganeva, Mila: Making the New Woman: Female Fashion Photographers in Berlin between the Wars. In: The New Woman Behind the Camera. Ausst.Kat. National Gallery of Art, Washington, The Metropolitan Museum of Art, New York. Washington, New York 2020, S. 207–231.
Gebhardt 1978
Gebhardt, Heinz: Königlich bayerische Photographie 1839–1918. München 1978.
Geertz 1983
Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur. In: Ders.: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt/Main 1983, S. 7–43.

Geiger 2017
Geiger, Annette: Mode und Fotografie. In: Fotogeschichte, Jg. 37, Heft 146, 2017, S. 3–4.
Geiger 2019
Annette Geiger: Modefotografie und die Spur eines »weiblichen Blicks«. In: Mode Momente. Fotografinnen im Fokus. Ausst.Kat. Landesgalerie Linz. Salzburg 2019, S. 32–37.
Geimer 2009
Geimer, Peter: Theorie der Fotografie zur Einführung. 4. Aufl. Hamburg 2009.
Geimer 2010a
Geimer, Peter: Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen. Hamburg 2010.
Geimer 2010b
Geimer, Peter: Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen? Analogie und Differenz in kunsthistorischen Vergleichen. In: Bader, Lena / Gaier, Martin / Wolf, Falk (Hg): Vergleichendes Sehen. München 2010, S. 45–69.
Geimer 2022
Geimer, Peter: Die Farben der Vergangenheit. Wie Geschichte zu Bildern wird. München 2022.
Georgen 1985
Georgen, Theresa: Lotte Marx-Colsman. Künstlerische Arbeiten zwischen Bauhaus und Gegenwart. Bern 1985.
Gerlach/Kreis-Schinck/Opitz/Ziegler 2003
Gerlach, Franziska Frei / Kreis-Schinck, Annette / Opitz, Claudia / Ziegler, Béatrice (Hg.): Körperkonzepte / Concepts du corps. Interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung / Contributions aux études genre interdisciplinaires. Münster 2003.
Glasser 1959
Glasser, Otto: Wilhelm Conrad Röntgen und die Geschichte der Röntgenstrahlen. 2. Aufl. Berlin, Göttingen, Heidelberg 1959.
Goldberg 1982
Goldberg, Ellen S.: Lotte Jacobi: Photographer. Bachelorarbeit New York 1982. New York 1982.
Gottfried 2001
Gottfried, Claudia: Die Neue Frau und ihre Kleidung. In: Charlestonkleid und Tippmamsell. Mode und Modernes Leben der 20er Jahre. Ausst.Kat. Rheinisches Industriemuseum Textilfabrik Cromford, hg. von Freunde und Förderer des Industriemuseums Cromford. Ratingen 2001, S. 18–23.
Görner 1997
Görner, Karin: Selbst/Bild. Selbstportraits von Marta Hoepffner. In: Lichtbilder – Bilder des Lichts. Marta Hoepffner Fotokünstlerin und Pädagogin. Ausst.Kat. Stadtmuseum Hofheim am Tanus. Hofheim 1997, S. 69–77.

Görtz/Schöck-Quinteros 2007
Görtz, Eva / Schöck-Quinteros, Eva: Frauenbewegte Freidenkerinnen im Dialog zwischen alter und neuer Welt. Der Freidenker / Milwaukee als Ort transatlantischer Kommunikation. In: Schöck-Quinteros, Eva / Schüler, Anja / Wilmers, Annika / Wolff, Kerstin (Hg.): Politische Netzwerkerinnen: Internationale Zusammenarbeit von Frauen 1830–1960. [Schriften des Hedwig Hintze-Instituts Bremen, Bd. 10] Berlin 2007, S. 103–127.
Götz 1993
Götz, Bettina: Viermal Hilde. In: Sykora, Katharina / Dorgerloh, Annette / Noell-Rumpeltes, Doris / Raev, Ada (Hg.): Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Marburg 1993, S. 153–164.
Gough 2020
Gough, Maria: Portrait Under Construction: Lotte Jacobi in Soviet Russia and Central Asia. In: OCTOBER 173, Summer 2020, S. 65–117.
Gozalbez Cantó 2012
Gozalbez Cantó, Patricia: Fotografische Inszenierungen von Weiblichkeit. Massenmediale und künstlerische Frauenbilder der 1920er und 1930er Jahre in Deutschland und Spanien. Dissertation Osnabrück. Bielefeld 2012.
Graeve Ingelmann 2006
Graeve Ingelmann, Inka: Ellen Auerbach. Das dritte Auge. Leben und Werk, mit einem Vorwort von Matthias Flügge. Dissertation Braunschweig 2002. München 2006.
Graeve Ingelmann 2008
Graeve Ingelmann, Inka: Female Trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen. In: Female Trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen. Ausst.Kat. Pinakothek der Moderne München, hg. von Inka Graeve Ingelmann. Ostfildern 2008, S. 29–37.
Grohmann 1963
Grohmann, Will: Willi Baumeister. Leben und Werk. Köln 1963.
Groebner 2018
Groebner, Valentin: Retroland. Geschichtstourismus und die Sehnsucht nach dem Authentischen. Frankfurt/Main 2018.
Gröning 2011
Gröning, Maren: Die Photographische Gesellschaft als Motor für die Gründung der k. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproductionsverfahren. In: Ponstingl, Michael (Hg.): Die Explosion der Bilderweilt. Die Photographische Gesellschaft in Wien 1861–1945. [Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich, Bd. 6] Wien 2011, S. 167–175.
Grossmann 1994
Grossmann, Atina: Berufswahl – ein Privileg der bürgerlichen Frauen. In: Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik. Ausst.Kat. Folkwang Museum Essen, hg. von Ute Eskildsen. Düsseldorf 1994, S. 8–12.

Gründig 2019
Gründig, Matthias: Aspekte fotografischer Normalität. Zu Standards und Normen der Atelierfotografie im 19. Jahrhundert. In: Hesse, Wolfgang / Starke, Holger (Hg.): Die im Licht steh'n. Fotografische Porträts Dresdner Bürger des 19. Jahrhunderts. Dresden, Marburg 2019, S. 309–332.
Guttenberger 2011
Guttenberger, Anja: Fotografische Selbstportraits der Bauhäusler zwischen 1919 und 1933. Dissertation Berlin 2011. Berlin 2011.
Gymnich 2010
Gymnich, Marion: Methoden der feministischen Literaturwissenschaft und der Gender Studies. In: Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (Hg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen. Stuttgart 2010, S. 251–269.
Hacking 2015
Hacking, Juliet: Hinter der Kamera. Das Leben der großen Fotografen. München 2015.
Hägele/König 1999
Hägele, Ulrich / König, Gudrun M. (Hg.): Völkische Posen, volkskundliche Dokumente. Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945. Marburg 1999.
Hägele 2001
Die Visualisierung des „Volkskörpers". Fotografie und Volkskunde in der NS-Zeit. In: Fotogeschichte, Jg. 21, Heft 82, 2001, S. 5–20.
Hägele 2004
Hägele, Ulrich: Visual Anthropology oder Visuelle Kulturwissenschaft? Überlegungen zu Aspekten volkskundlicher Fotografie. In: Ziehe, Irene / Ders. (Hg.): Fotografien vom Alltag – Fotografieren als Alltag. [Visuelle Kultur Studien und Materialität, Bd. 1] Münster 2004, S. 27–47.
Hägele 2005
Hägele, Ulrich: Erna Lendvai-Dircksen und die Ikonografie der völkischen Fotografie. In: Blask, Falk / Friedrich, Thomas (Hg.): Menschenbild und Volksgesicht. Positionen zur Porträtfotografie im Nationalsozialismus. Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge, 36/2005, Sonderhelft. Münster 2005, S. 78–98.
Hägele 2007
Hägele, Ulrich: Visual Folklore. Zur Rezeption und Methodik der Fotografie in der Volkskunde. In: Göttsch, Silke / Lehmann, Albrecht (Hg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. 2. Aufl. Berlin 2007, S. 317–342.
Hägele 2019
Hägele, Ulrich: Fotografie und Film im Museum und in Ausstellungen. Ein historischer Abriss. In: Ders. / Ziehe, Irene (Hg.): Populäre Präsentationen. Fotografie und Film als Medien musealer Aneignungsprozesse. [Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Bd. 13] Münster 2019, S. 9–42.

Hägele/Ziehe 2015
Hägele, Ulrich / Ziehe, Irene: Fotografie gedruckt. In: Dies. (Hg.): Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format. [Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Bd. 10] Münster 2015, S. 9–12.
Hagemann/Quataert 2008
Hagemann, Karen / Quataert, Jean H.: 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.
Hall-Duncan 1979
Hall-Duncan, Nancy: History of the Fashion Photography. New York 1979.
Hannig 2000
Hannig, Jürgen: Fotografien als historische Quelle. In: Tenfelde, Klaus (Hg.): Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter. 2. Aufl. München 2000, S. 269–288.
Harding 1996
Harding, Colin: The Kodak Girl. In: Photographica World, Nr. 78, September 1996, S. 9–15.
Hartewig 2000
Hartewig, Karin: Der sentimentale Blick. Familienfotografien im 19. und 20. Jahrhundert. In: Tenfelde, Klaus (Hg.): Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter. 2. Aufl. München 2000, S. 215–240.
Hartewig 2020
Hartewig, Karin: Tilly Voigt – Fundstücke. In: Fotogeschichte, Jg. 40, Heft 156, 2020, S. 51–54.
Hartlaub 1951
Hartlaub, Gustav Friedrich: Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst. München 1951.
Hausel 2004
Hausel, Katharina: Die experimentellen Werke der Triester Fotografin Wanda Wulz (1903–1984) im Spiegel ihres Umfeldes. Dissertation Berlin. Berlin 2004.
Hausel/Schumacher 2011
Hausel, Katharina / Schumacher, Frank: „Die dunkle Kammer". 120 Jahre Photographische Lehranstalt am Berliner Lette-Verein. In: Rundbrief Fotografie, Jg. 18, Heft 4, 2011, S. 4–8.
Hausel 2016
Hausel, Katharina: Die fotografische Ausbildung am Lette Verein. Ein Rückblick. In: Sozialfiguren der Gegenwart – 125 Jahre fotografische Ausbildung am Lette-Verein Berlin. Ausst.Kat. Lette-Verein Berlin. Berlin 2016, S. 36–49.

Hausen 1976
Hausen, Karin: Die Polarisierung der „Geschlechtercharaktere". Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Conze, Werner (Hg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen. [Industrielle Welt, Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, Bd. 21] Stuttgart 1976, S. 363–393.
Hausen 1983
Hausen, Karin: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Frauen suchen ihre Geschichte. Historische Studien zum 19. und 20. Jahrhundert. München 1983, S. 7–20.
Hausen 1993a
Hausen, Karin (Hg.): Geschlechterhierarchie und Arbeitsteilung. Zur Geschichte ungleicher Erwerbschancen von Männern und Frauen. Göttingen 1993.
Hausen 1993b
Hausen, Karin: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Geschlechterhierarchie und Arbeitsteilung. Zur Geschichte ungleicher Erwerbschancen von Männern und Frauen. Göttingen 1993, S. 7–16.
Hausen 1993c
Hausen, Karin: 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.
Heinz/Kuster 1998
Heinz, Marion / Kuster, Friederike (Hg.): Geschlechtertheorie – Geschlechterforschung: Ein interdisziplinäres Kolloquium. [Wissenschaftliche Reihe, Bd. 104] Bielefeld 1998.
Henke 2000
Henke, Christiane: Anita Augspurg. Reinbeck 2000.
Henke 2013
Henke, Christiane (Hg.): Anita Augsburg Rechtspolitische Schriften. Kommentierte Studienausgabe. [Rechtsgeschichte und Geschlechtergeschichte, Bd. 16] Köln 2013.
Herber 2009
Herber, Anne-Kathrin: Frauen an deutschen Kunstakademien im 20. Jahrhundert. Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen ab 1919 unter besonderer Berücksichtigung der süddeutschen Kunstakademien. Dissertation Heidelberg. Heidelberg 2009. archiv.ub.uni-heidelberg.de [3. 2. 2021].
Herold 2014
Herold, Inge: Die Selbstbildnisse von Ré Soupault (1901–1996): Inszenierungen eines Multitalents. In: Breuer, Gerda / Knorpp, Elina (Hg.): Gespiegeltes Ich. Fotografische Selbstbildnisse von Künstlerinnen und Fotografinnen in den 1920er Jahren. Berlin 2014, S. 130–139.

Hertling 2013
Hertling, Anke: Eroberung der Männerdomäne Automobil. Die Selbstfahrerinnen Ruth Landshoff-Yorck, Erika Mann und Annemarie Schwarzenbach. Dissertation Kassel 2011. Bielefeld 2013.
Herz 1985a
Herz, Rudolf: August Endell in München. Bau des Ateliers Elvira und die Resonanz der Zeitgenossen. 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. 25–42.
Herz 1985b
Herz, Rudolf: Von-der-Tannstraße 15. Zur Geschichte eines Hauses und seiner Straße. 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. 43–62.
Herz 1985c
Herz, Rudolf: Das Fotoatelier Elvira (1887–1928). Seine Fotografinnen, seine Kundschaft, seine Bilder. 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. 63–128.
Herz 1985d
Herz, Rudolf: Ökonomische Krise und ästhetische Reform der Atelierfotografie. 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. 145–152.
Herzogenrath/Teuber/Thiekötter 1984
Herzogenrath, Wulf / Teuber, Dirk / Thiekötter, Angelika (Hg.): Die Deutsche Werkbund-Ausstellung, Cöln 1914. [Der westdeutsche Impuls 1900–1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet, Bd. 1] Ausst.Kat. Kölnischen Kunstvereins, hg. vom Deutschen Werkbund. Kunstmuseum Düsseldorf 1984.
Hesse/Starke 2019
Hesse, Wolfgang / Starke, Holger (Hg.): Die im Licht steh'n. Fotografische Porträts Dresdner Bürger des 19. Jahrhunderts. Dresden, Marburg 2019.
Hettler 1994
Hettler, Ines: Frauenberufskleidung in Deutschland 1890 bis 1918 als Indikator soziokultureller und sozioökonomischer Prozesse. Dissertation Göttingen 1990. [tuduv-Studien: Reihe Kulturwissenschaften, Bd. 15] München 1994.
Heymann 1992
Heymann, Lida Gustava: Erlebtes – Erschautes. Deutsche Frauen kämpfen für Freiheit, Recht und Frieden 1850–1940, unter Mitarbeit von Anita Augspurg, hg. von Margrit Twellmann. Frankfurt/Main 1992.

Hinrichs 1989
Hinrichs, Dieter: Hanna Seewald. Photographin und Pädagogin. In: Hanna Seewald, hg. von der Bayerischen Staatslehranstalt für Photographie. München 1989, S. 7–14.
Hirschfelder 2021
Hirschfelder, Dagmar: Verführung und Begehren: Der männliche Blick. In: Frauenkörper. Der Blick auf das Weibliche von Albrecht Dürer bis Cindy Sherman. Ausst.Kat. Kurpfälzisches Museum Heidelberg, hg. von Frieder Hepp. Petersberg 2021, S. 111–113.
Hoepffner 1976
Hoepffner, Marta: 40 Jahre kreative Fotografie. Interview des Foto-Magazin mit Marta Hoepffner aus dem Jahr 1976. Sonderdruck aus Foto-Magazin, Dezember 1976, S. 22–25.
Hoepffner 1989
Hoepffner, Marta: Mein Studium an der Frankfurter Kunstschule. In: Willi Baumeister. Typografie und Reklamegestaltung. Ausst.Kat. Staatliche Akademie der Bildenden Künste, hg. von Wolfgang Kermer. Stuttgart 1989, S. 210–211.
Hoepffner/Sachsse 1982
Hoepffner, Marta / Sachsse, Rolf: Interview am 24. 3. 1982 in Kressbronn. Transkription 1992 – erg. RS 2014-04-05 [Unveröffentlichtes Dokument].
Hoerner 1983
Hoerner, Ludwig: Über die Anfänge der Frauenarbeit in photographischen Betrieben. In: DGPh Intern, Nr. 4, 1983, S. 207–211.
Hoerner 1984
Hoerner, Ludwig: Über die Anfänge der Frauenarbeit in photographischen Betrieben. In: DGPh Intern, Nr. 1, 1984, S. 36–39.
Hoerner 1989
Hoerner, Ludwig: Das photographische Gewerbe in Deutschland 1839–1914. Düsseldorf 1989.
Hoerner 1989
Hoerner, Ludwig: Photographie und Photographen in Hannover und Hildesheim. Festschrift zum 150jährigen Geburtstag der Photographie, hg. von den Photographen-Innungen Hannover und Hildesheim. Bad Pyrmont 1989.
Hoffmann 1997
Hoffmann, Detlev: „Auch in der Nazizeit war Spargelzeit". Die Vielfalt der Bilder und der Primat der Rassenpolitik. In: Fotogeschichte, Jg. 17, Heft 63, 1997, S. 57–68.
Hoffmann-Curtius/Wenk 1997
Hoffmann-Curtius, Kathrin / Wenk, Silke (Hg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. [Beiträge der 6. Kunsthistorikerinnentagung, Tübingen 1996] Marburg 1997.

Hoffmann-Curtius 1999
Hoffmann-Curtius, Kathrin: Feministische Kunstgeschichte heute: Rück- und Vorschläge. In: kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Jg. 27, Heft 2, 1999, S. 26–32.
Holschbach 2006
Holschbach, Susanne: Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts. Dissertation Essen. Berlin 2006.
Holsten 1978
Holsten, Siegmar: Das Bild des Künstlers: Selbstdarstellungen. Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1978.
Holtgrewe 1998
Holtgrewe, Ursula: Technik und Geschlechterverhältnis: Eine strukturationstheoretische Perspektive. In: Heinz, Marion / Kuster, Friederike (Hg.): Geschlechtertheorie – Geschlechterforschung: Ein interdisziplinäres Kolloquium. [Wissenschaftliche Reihe, Bd. 104] Bielefeld 1998, S. 257–270.
Holzleithner 2002
Holzleithner, Elisabeth: Doing Gender. In: Knoll, Renate (Hg.): Metzler Lexikon Gender Studies / Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart 2002, S. 72–73.
Honnef 1985
Honnef, Klaus (Hg.): F. C. Gundlach. Modewelten-Photographien 1950 bis heute. Bonn 1985.
Honnef 1990
Honnef, Klaus: Paradox par excellence. Die Mode und die Fotografie – ein beziehungsreiches Verhältnis. In: Modefotografie von 1900 bis heute. Ausst.Kat. Kunstforum Länderband West Wien, hg. von Ingried Brugger. Passau 1990, S. 11–20.
Honnef/Weyers 1997
Honnef, Klaus / Weyers, Frank (Hg.): Und sie haben Deutschland verlassen … müssen. Fotografen und ihre Bilder 1928–1997. Ausst.Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn. Köln 1997.
Honnef 2003
Honnef, Klaus: Fotografen im Exil. In: Film und Fotografie. [Exilforschung, ein internationales Jahrbuch, Bd. 21, hg. von Claus-Dieter Krohn, Erwin Rotermund, Lutz Winckler, Irmtrud Wojak und Wulf Koepke] München 2003, S. 170–182.
Honnef 2014
Honnef, Klaus: Frauen und das neue technische Medium der Fotografie. Bild und Selbstbild der Fotografinnen in der Zeit der Weimarer Republik. In: Breuer, Gerda / Knorpp, Elina (Hg.): Gespiegeltes Ich. Fotografische Selbstbildnisse von Künstlerinnen und Fotografinnen in den 1920er Jahren. Berlin 2014, S. 34–45.

Honnef-Harling 1988
Honnef-Harling, Gabriele: Frauen in der Fotografie. Frauen in der Kunst. Fotografinnen nahmen und nehmen Stellung. In: Düsseldorfer Fotografinnen. Ausst. Kat. Kulturbahnhof Eller Düsseldorf. Düsseldorf 1988, S. 5–9 [unpaginiert].
Höpfner 1986
Höpfner, Rosemarie: „das publikum wird gebeten, auf den stühlen platz zu nehmen". In: Ernst May und das Neue Frankfurt 1925–1930. Ausst.Kat. Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main. Berlin 1986, S. 25–34.
Hörner 2002
Hörner, Unda: Madame Man Ray. Fotografinnen der Avantgarde in Paris. Berlin 2002.
Hörner 2010
Hörner, Unda: Scharfsichtige Frauen. Fotografinnen der 20er und 30er Jahre in Paris. Berlin 2010.
Hudgins 2020
Hudgins, Nicole: The Gender of Photography. How Masculine and Feminine Values Shaped the History of Nineteenth-Century Photography. London, New York 2020.
Hüppauf 2015
Hüppauf, Bernd: Fotografie im Krieg. Paderborn 2015.
Irrgang 2020
Irrgang, Christina: Hitlers Fotograf. Heinrich Hoffmann und die nationalsozialistische Bildpolitik. Dissertation Karlsruhe 2018. Bielefeld 2020.
Irrgang 2022
Irrgang, Christina: Perspektiven der Zeit. Christina Irrgang über „Hildegard Heise: Fotografin" im Museum für Kunst & Gewerbe, Hamburg. In: Texte zur Kunst, Web-Archiv, 21. 1. 2022. https://www.textezurkunst.de/articles/christina-irrgang-perspektiven-der-zeit/ [22. 1. 2022].
Jacob 2011
Jacob, John P. (Hg.): Kodak Girl. From the Martha Cooper Collection, edited and with a foreword by John P. Jacob, Essays by Alison Nordström and Nancy M. West. Göttingen 2011.
Jacobi/Dorfman 1977
Jacobi, Lotte / Dorfman, Elsa: An Interview with Lotte Jacobi by Elsa Dorfman. In: New Boston Review, Fall 1977, S. 16–17, 25.
Jacobi/Röttger/Sachsse 1983
Jacobi, Lotte / Röttger, Elisabeth / Sachsse, Rolf: Lotte Jacobi und Elisabeth Röttger. Interview am 16. 9. 1983 Rolf Sachsse. Transkription 1992 – erg. RS 2014-04-05 [Unveröffentlichtes Dokument].
Jacobi 2008 [um 1970]
Jacobi, Ruth: Aufzeichnungen [um 1970]. In: Ruth Jacobi. Fotografien. Ausst. Kat. Jüdisches Museum Berlin, hg. von Aubrey Pomerance. Berlin 2008, S. 17–57.

Jacobi/Eskildsen/Stein 1990 [1977]
Jacobi, Lotte / Eskildsen, Ute / Stein, Sally Ann: „Etwas, das herausfordert … wie ein Negativ". Auszüge aus einem Interview mit Lotte Jacobi am 22. Juli 1977 von Ute Eskildsen und Sally Ann Stein. In: Lotte Jacobi 1896–1990. Berlin – New York – Deering. Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen. Düsseldorf 1990, S. 6–15.

Jacobs 2001
Jacobs, Stephanie: Zwischen Alltag und Propaganda. In: frauenobjektiv. Fotografinnen 1940 bis 1950. Ausst.Kat. Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn. Köln 2001, S. 27–28.

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

Jäger 2000
Jäger, Jens: Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung. [Historische Einführungen, Bd. 7] Tübingen 2000.

Jäger 2009
Jäger, Jens: Fotografie und Geschichte. [Historische Einführungen, Bd. 7] Frankfurt/Main 2009.

Jaeggi/Schmidt 2004
Jaeggi, Annemarie / Schmidt, Margot (Hg.): Elsa Thiemann: Fotografin Bauhaus und Berlin, Ausst.Kat. Bauhaus-Archivs, Berlinischen Galerie. Berlin 2004.

Jensen 1992
Jensen, Susanne: „Wo sind die weiblichen Mäzene … ?" Private Kunstförderung im „Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin". In: Kat. Berlin 1992, S. 299–310.

Jocks 2004
Jocks, Heinz-Norbert: Der Gebrauch der Fotografie. In: Kunstforum International, Bd. 171, Juli/August 2004, S. 53.

Jung 2006
Jung, Miriam: Käthe Buchlers Autochromfotografie. In: Die Welt in Farbe. Käthe Buchler – Autochrome 1913 bis 1930. Ausst.Kat. Museum für Photographie Braunschweig. Braunschweig 2006, S. 100–103.

Kacunko 2010a
Kacunko, Slavko: Spiegel. Medium. Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes. München, Paderborn 2010.

Kacunko 2010b
Kacunko, Slavko: Spiegel. Medium. Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes. Andrea von Braun Stiftung, Publikationen, 17. 11. 2010. https://www.avbstiftung.de/fileadmin/user_upload/LP_AvB_Kacunko_Slavko.pdf [18. 12. 2025].

Kaplan 1981
Kaplan, Marion A.: Die jüdische Frauenbewegung in Deutschland. Organisationen und Ziele des Jüdischen Frauenbundes 1904–1938. Dissertation New York City. Hamburg 1981.
Kaplan 1997
Kaplan, Marion A.: Jüdisches Bürgertum. Frau, Familie und Identität im Kaiserreich. [Studien zur jüdischen Geschichte, Bd. 3] Hamburg 1997.
Karrasch 2022
Karrasch, Daniel: Amalie Augspurg (1844–1899): Wegbereiterin des Atelier Elvira. In: Die modernen Frauen des Atelier Elvira in München und Augsburg 1887–1908. Ausst.Kat. Grafisches Kabinett der Kunstsammlungen und Museen Augsburg, hg. von Ingvild Richardsen. München 2022, S. 64–69.
Karrasch/Sauter 2022
Karrasch, Daniel / Sauter, Christoph: Mathilde Goudstikker – Etappen einer Spurensuche. In: Die modernen Frauen des Atelier Elvira in München und Augsburg 1887–1908. Ausst.Kat. Grafisches Kabinett der Kunstsammlungen und Museen Augsburg, hg. von Ingvild Richardsen. München 2022, S. 59–120.
Kat. Arles/Braunschweig 2010
Shoot! La Photographie Existentielle. Ausst.Kat. Rencontres d'Arles Photographie, Museum für Photographie, Braunschweig, hg. von Clément Chéroux und Florian Ebner. Berlin 2010.
Kat. Augsburg 2022
Die modernen Frauen des Atelier Elvira in München und Augsburg 1887–1908. Ausst.Kat. Grafisches Kabinett der Kunstsammlungen und Museen Augsburg, hg. von Ingvild Richardsen. München 2022.
Kat. Berlin 1983
Die Gleichschaltung der Bilder. Zur Geschichte der Pressefotografie 1930–1936. Ausst.Kat. Galerie Siebzig Berlin, hg. von Diethart Kerbs. Berlin 1983.
Kat. Berlin 1992
Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen. Ausst.Kat. Berlinische Galerie. Ein Forschungs- und Ausstellungsprojekt der Berlinischen Galerie in Zusammenarbeit mit dem Verein der Berliner Künstlerinnen, hg. von der Berlinischen Galerie Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. Berlin 1992.
Kat. Berlin 1993
Else Thalemann; Industrie- und Pflanzenphotographin der 20er und 30er Jahre. Ausst.Kat. Das verborgende Museum. Berlin 1993.
Kat. Berlin 1998
»Jetzt lächeln!« – Atelierfotografie am Beispiel Mathesie – eine Enzyklopädie. Ausst. Kat. Kunstamt Kreuzberg/Bethanien, hg. von der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK). Berlin 1998.

Kat. Berlin/Aachen/München 2001
Yva. Photographien 1925–1938 / Photographies 1925–1938. Ausst.Kat. Das Verborgene Museum Berlin; Suermondt Ludwig Museum Aachen; Fotomuseum in Stadtmuseum München, hg. Marion Beckers und Elisabeth Moortgat für das Verborgene Museum. Berlin 2001.
Kat. Berlin/Aachen/Regensburg 1997
Atelier Lotte Jacobi. Berlin – New York. Ausst.Kat. Das Verborgene Museum Berlin, Suermondt Ludwig Museum Aachen, Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg. Berlin 1997.
Kat. Berlin 2008a
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 Moortgat für das Verborgene Museum. Berlin 2008.
Kat. Berlin 2008b
Ruth Jacobi. Fotografien. Ausst.Kat. Jüdisches Museum Berlin, hg. von Aubrey Pomerance. Berlin 2008.
Kat. Berlin 2011
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.
Kat. Berlin 2015a
Lore Krüger. Ein Koffer voller Bilder. 1934–1944, hg. C/O Berlin Foundation. Ausst.Kat. C/O Berlin. Berlin 2015.
Kat. Berlin 2015b
Quo Vadis, Mater? Künstlerinnen des Berliner Lyceum-Clubs 1905–1933. Ausst. Kat. Das Verborgene Museum Berlin, hg. vom Internationaler Lyceum-Club Berlin e. V.. Angermünd 2015.
Kat. Berlin 2016a
Berlin – Stadt der Frauen. Couragiert & feminin. Ausst.Kat. Stiftung Stadtmuseum Berlin. Berlin 2016.
Kat. Berlin 2016b
Sozialfiguren der Gegenwart – 125 Jahre fotografische Ausbildung am Lette-Verein Berlin. Ausst.Kat. Lette-Verein Berlin. Berlin 2016.
Kat. Berlin 2021
Der zweite Blick – Frauen. Ausst.Kat. Bode-Museum Skulpturensammlung und das Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin, hg. von María López-Fanjul y Díez del Corral. Berlin 2021. https://www.smb.museum/fileadmin/website/Museen_und_Sammlungen/Bode_Museum/Ausstellungen/Der_zweite_Blick/Frauen/Bode-Museum-Der-Zweite-Blick-Frauen-Katalog-de-LowRes.pdf [4. 4. 2022].

Kat. Berlin 2022
Lotte Jacobi & Lotte Reiniger. Zwischen Erfolg und Exil. Ausst.Kat. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin. Berlin 2022.
Kat. Berlin/Paris 1990
Fotografie am Bauhaus. Ausst.Kat. Bauhaus-Archiv Berlin, Palais de Tokyo Paris, hg. von Jeannie Fiedler. Berlin 1990.
Kat. Bonn 1997
Und sie haben Deutschland verlassen … müssen. Fotografen und ihre Bilder 1928–1997. Ausst.Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn, hg. von Klaus Honnef und Frank Weyers. Köln 1997.
Kat. Bonn 2001
Frauenobjektiv. Fotografinnen 1940 bis 1950. Ausst.Kat. Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn. Köln 2001.
Kat. Bonn/Frankfurt/Berlin/Erfurt 2008
Liselotte Strelow. Retrospektive 1908–1981. Ausst.Kat. Landschaftsverband Rheinland, Rheinisches LandesMuseum Bonn, Historisches Museum Frankfurt, Willy-Brandt-Haus, Berlin, Kunsthalle Erfurt. Ostfildern 2008.
Kat. Bonn 2011
Käthe Augenstein. Ausst.Kat. Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek Bonn, hg. von Sabine Krell. Königswinter 2011.
Kat. Bonn 2021
Aby Warburg: Bildatlas Mnemosyne – Das Original. Ausst.Kat. Bundeskunsthalle Bonn, Haus der Kulturen der Welt Berlin, The Aby Warburg Institut London, hg. von Roberto Ohrt und Axel Heil für die Kunst- und Ausstellunghalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn. Köln 2021.
Kat. Braunschweig 2006
Die Welt in Farbe. Käthe Buchler – Autochrome 1913 bis 1930. Ausst.Kat. Museums für Photographie Braunschweig, hg. von Miriam Jung und Franziska Schmidt. Braunschweig 2006.
Kat. Braunschweig 2012
Käthe Buchler – Fotografien zwischen Idyll und Heimatfront. Ausst.Kat. Museums für Photographie Braunschweig, Städtischen Museums Braunschweig, Stadtarchiv Braunschweig, hg. von Florian Ebner und Jasmin Meinold. Braunschweig 2012.
Kat. Bremen 1999
Elfriede Stegemeyer. Fotografien. Ausst.Kat. Kunsthalle Bremen, Kunstverein Bremen. Bremen 1999.
Kat. Dresden 2018
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.

Kat. Düsseldorf 1986
Ein anderes Klima. Künstlerinnen gebrauchen Neue Medien. Ausst.Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Düsseldorf 1986.
Kat. Düsseldorf 1988
Düsseldorfer Fotografinnen. Ausst.Kat. Kulturbahnhof Eller Düsseldorf. Düsseldorf 1988.
Kat. Düsseldorf 1989
Erna Wagner-Hehmke. Industriefotografien der 30er bis 50er Jahre. Ausst.Kat. Kulturbahnhof Eller Düsseldorf. Düsseldorf 1989.
Kat. Düsseldorf 2001
SzenenWechsel. Von Gründgens bis Badora – Fünf Jahrzehnte Düsseldorfer Schauspielhaus im Objektiv dreier Fotografinnen. Ausst.Kat. Theatermuseum, Dumont-Lindemann-Archiv, Düsseldorf. Düsseldorf 2001.
Kat. Düsseldorf/Humlebaek 2011
Die andere Seite des Mondes. Künstlerinnen der Avantgarde. Ausst.Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Louisiana Museum of Modern Art Humlebaek Dänemark. Köln 2011.
Kat. Düsseldorf/Winterthur 2019
Fotografinnen an der Front. Von Lee Miller bis Anja Niedringhaus. Ausst.Kat. Kunstpalast Düsseldorf, Fotomuseum Winterthur. München, London, New York 2019.
Kat. Essen 1970
Fotografinnen. Beispiele aus der Arbeit von Fotografinnen in Deutschland seit 1925. Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen. Essen 1970.
Kat. Essen 1982
Annelise Kretschmer. Fotografin. Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen, hg. von Ute Eskildsen. Essen 1982.
Kat. Essen 1990a
Lotte Jacobi 1896–1990. Berlin – New York – Deering. Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen. Düsseldorf 1990.
Kat. Essen 1990b
Otto Steinert und Schüler. Fotografie und Ausbildung 1948 bis 1978. Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen. Essen 1990.
Kat. Essen 2003
Annelise Kretschmer. Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen, hg. von Ute Eskildsen. [Reihe Beruf: Fotografin] Göttingen 2003.
Kat. Essen 2025
Bilder im Auftrag. Fotografien von Ruth Hallensleben 1931 – 1973. Ausst.Kat. Ruhr-Museum Essen, hg. von Heinrich Theodor Grütter und Stefanie Grebe. Essen 2025.
Kat. Essen / Barcelona / New York 1994
Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik. Ausst.Kat. Folkwang Museum Essen, Fundació „la Caixa“ Barcelona, The Jewish Museum New York, hg. von Ute Eskildsen. Düsseldorf 1994.

Kat. Essen/Berlin 1997
Lotte Errell. Reporterin der 30er Jahre. Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen, das Verborgene Museum in Berlin. Essen 1997.

Kat. Essen / San Francisco / Houston / Umea / Stockholm / Brüssel 1984
>>Subjektive Fotografie<< Bilder der 50er Jahre. Ausst.Kat Museum Folkwang, Museum of Modern Art San Francisco, Sarah Campell Blaffer Gallery Houston, Västerbottens Museum Umea, Kulturhuset Stockholm, Palais des Beaux Arts Brüssel, hg. von der Fotografischen Sammlung im Museum Folkwang, Essen. Essen 1984.

Kat. Essen / München / San Francisco / Rotterdam / Paris 1999
Avantgarde als Abenteuer: Leben und Werk der Photographin Germaine Krull. Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen, Haus der Kunst in München, Museum of Modern Art in San Francisco, Kunsthaaal in Rotterdam, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou in Paris, hg. von Kim Sichel. München 1999.

Kat. Frankfurt 1986
Ernst May und das Neue Frankfurt 1925–1930. Ausst.Kat. Deutsches Architekturmuseum Frankfurt/Main. Berlin 1986.

Kat. Frankfurt 2017
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.

Kat. Frankfurt 2021
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.

Kat. Frankfurt 2024
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.

Kat. Friedrichshafen 2019
Wege in die Abstraktion. Marta Hoepffner und Willi Baumeister. Ausst.Kat. Zeppelin Museum Friedrichshafen, hg. von Claudia Emmert und Ina Neddermeyer. Esslingen 2019.

Kat. Großweil 2008
Im Fokus: Die Bildberichterstatterin Erika Groth-Schmachtenberger und ihr Werk. Ausst.Kat. Freilichtmuseum Glentleiten, Großweil, hg. von Christine Dippold und Monika Kania-Schütz. Würzburg 2008.

Kat. Hagen 1979
Marta Hoepffner. Frühe Photoexperimente und Farbphotogramme. Ausst.Kat. Karl Ernst Osthaus Museum. Hagen 1979.

Kat. Hamburg 1994
Photographische Perspektiven aus den Zwanziger Jahren. Ausst.Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, hg. vom Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Münsterschwarzach 1994.
Kat. Hamburg 1996
Das deutsche Auge. 33 Blicke auf unser Jahrhundert. Ausst.Kat. Deichtorhallen Hamburg, 1996.
Kat. Hamburg/Wien 2017
Machen Sie mich schön, Madame d'Ora. Ausst.Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Leopold Museum Wien, hg. von Monika Faber, Esther Ruelfs und Magdalena Vuković. Wien 2017.
Kat. Hamburg 2019a
Ausgezeichnet: Künstlerinnen des Inventars. Ausst.Kat. Museum am Rothenbaum Hamburg. Hamburg 2019.
Kat. Hamburg 2019b
Amateurfotografie. Vom Bauhaus zu Instagram. Ausst.Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, hg. Esther Ruelfs und Tulga Beyerle. Heidelberg, Berlin 2019.
Kat. Hamburg 2021
Moderne Zeiten. Industrie im Blick von Malerei und Fotografie. Ausst.Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg, hg. von Kathrin Baumstark, Andreas Hoffmann und Ulrich Pohlmann. München 2021.
Kat. Heidelberg 2021
Frauenkörper. Der Blick auf das Weibliche von Albrecht Dürer bis Cindy Sherman. Ausst.Kat. Kurpfälzisches Museum Heidelberg, hg. von Frieder Hepp. Petersberg 2021.
Kat. Hofheim 1997
Lichtbilder – Bilder des Lichts. Marta Hoepffner. Fotokünstlerin und Pädagogin. Ausst.Kat. Stadtmuseum Hofheim am Taunus. Hofheim am Taunus 1997.
Kat. Kaiserslautern 1984
Marta Hoepffner. Fotografien und Lichtobjekte. Ausst.Kat. Pfalzgalerie Kaiserslautern. Kaiserslautern 1984.
Kat. Köln/München/Hamburg 1989
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.
Kat. Köln 2012
Lotte Jacobi – Photographien. Ausst.Kat. Käthe Kollwitz Museum Köln, hg. von Hannelore Fischer. Köln 2012.
Kat. Köln 2016
Annelise Kretschmer. Entdeckungen Photographien 1922–1975. Ausst.Kat. Käthe Kollwitz Museum Köln, hg. von Hannelore Fischer. Köln 2016.

Kat. Konstanz 2011
Lichtmaler. Kunst-Photographie um 1900. Ausst.Kat. Städtischen Wessenberg-Galerie in Konstanz, hg. vom Projektseminar „Piktorialistische Photographie“ des Studiengangs Literatur-Kunst-Medien der Universität Konstanz. Stuttgart 2011.
Kat. Kressbronn 1987
Irm Schoffers. Retrospektive, Fotocollage und Fotogramme. Ausst.Kat. Galerie in der Lände Kressbronn. Kressbronn 1987.
Kat. Leipzig 2015
Die Fotografin. Bertha Wehnert-Beckmann 1815–1901. Ausst.Kat. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, hg. von Volker Rodekamp. Leipzig 2015.
Kat. London 1985
Shots of Style: Great Fashion Photographs chosen by David Bailey. Ausst.Kat. Victoria & Albert Museum London. London 1985.
Kat. Los Angeles 1993
Women on the Edge: Twenty Potographers in Europe, 1919–1939. Ausst.Kat. J. Paul Getty Museum Los Angeles. Californien 1993.
Kat. Mannheim 2011
Ré Soupault. Künstlerin im Zentrum der Avantgarde. Ausst.Kat. Kunsthalle Mannheim, hg. von Inge Herold, Ulrike Lorenz und Manfred Metzner. Heidelberg 2011.
Kat. München 1979
FOTOGRAFIE 1919–1979 MADE IN GERMANY. DIE GDL-FOTOGRAFEN. Ausst.Kat. Fotomuseum im Stadtmuseum München. Frankfurt/Main 1979.
Kat. München 1980
Gertrude Fehr. Fotografien seit 1920. Ausst.Kat. Stadtmuseum München. München 1980.
Kat. München 1985
Hof-Atelier Elvira 1887–1928. Ästheten, Emanzen, Aristokraten. Ausst.Kat. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, hg. von Rudolf Herz und Brigitte Bruns. München 1985.
Kat. München 1989
Hanna Seewald, hg. Bayerische Staatlehranstalt für Photographie, anlässlich des Jubiläumsjahres „150 Jahre Photographie“ und des 90. Geburtstages von Hanna Seewald. München 1989.
Kat. München 1994
Hoffmann & Hitler – Fotografie als Medium des Führer-Mythos. Ausst.Kat. Münchener Stadtmuseum, hg. von Rudolf Herz. München 1994.
Kat. München 2008
Female Trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen. Ausst.Kat. Pinakothek der Moderne München, hg. von Inka Graeve Ingelmann. Ostfildern 2008.

Kat. München 2000
Lehrjahre • Lichtjahre. Die Münchner Fotoschule 1900–2000. Ausst.Kat. Münchner Stadtmuseum, hg. von Ulrich Pohlmann und Rudolf Scheutle. München 2000.
Kat. München 2014
Ab nach München! Künstlerinnen um 1900. Ausst.Kat. Stadtmuseum München. München 2014.
Kat. München/Essen 2020
Aenne Biermann – Fotografin. Ausst.Kat. Pinakothek der Moderne in München, Museum Folkwang Essen, hg. von Simone Förster und Thomas Seeling. Zürich 2020.
Kat. Münster 2022
Der Augenblick. Die Fotografin Annelise Kretschmer. Ausst.Kat. LWL-Museum für Kunst und Kultur Münster. Köln 2022.
Kat. New York / Wien 2005
Portraits of an Age. Photography in Germany and Austria 1900–1938. Ausst.Kat. Neue Galerie New York, Albertina Wien. Ostfildern-Ruit 2005.
Kat. New York 2015
From Bauhaus to Buenos Aires: Grete Stern and Horacio Coppola. Ausst.Kat. Museum of Modern Art, New York. New York 2015.
Kat. Oberhausen 2024
Anne Winterer. Rheinland und Ruhrgebiet im Blick. Ausst.Kat. LVR-Industriemuseum St. Antony-Hütte Oberhausen. Oberhausen 2024.
Kat. Paris / New York 2013
Le Daguerréotype Français. Un Objet Photographique, Ouvrage collectif sous la responsabilité scientifique de Quentin Bajac et Dominique Planchon-de Front-Réaulx, Ausst.Kat. Musée d'Orsay Paris, The Metropolitan Museum of Art New York. Paris 2003.
Kat. Paris 2015a
La Mode retrouvée. Les robes trésors de la Comtesse Greffulhe. Ausst.Kat. Palais Galliera, Paris, hg. von Olivier Saillard, Claude Arnaud, Laurent Cotta. Paris 2015.
Kat. Paris 2015b
Qui a peur des femmes photographes? 1839–1945. Ausst.Kat. Musée d'Orsay Paris, Musée de l'Orangerie Paris. Paris 2015.
Kat. Ratingen 2001
Charlestonkleid und Tippmamsell. Mode und Modernes Leben der 20er Jahre. Ausst.Kat. Rheinisches Industriemuseum Textilfabrik Cromford. Ratingen 2001.
Kat. Ravensburg 1982
Marta Hoepffner. Das fotografische und lichtkinetische Werk. Ausst.Kat. Städtische Galerie Altes Theater Ravensburg. Tuttlingen 1982.
Kat. San Francisco 1998
Snapshots. The Photography of Everyday Life, 1888 to the Present. Ausst.Kat. San Francisco Museum of Modern Art, ed. by Douglas R. Nickel. San Francisco 1998.

Kat. Stuttgart/Essen/Berlin/Zürich/Hamburg 1979
Film und Foto der Zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausstellung »Film und Foto« 1929. Ausst.Kat. Württembergischen Kunstverein Stuttgart, Museum Folkwang Essen, Werkbund-Archiv Berlin, Kunsthaus Zürich, Kunstverein Hamburg, hg. von Ute Eskildsen und Jan-Christopher Horak. Stuttgart 1979.

Kat. Stuttgart 1989
Willi Baumeister - Typographie und Reklamegestaltung. Mit Beiträgen von Helmut Engler, Paul Uwe Dreyer, Willi Baumeister, Marta Hoepffner, Heinz Spielmann. Ausst.Kat. Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, hg. von Wolfgang Kermer. Stuttgart 1989.

Kat. Stuttgart/Lausanne 1985
Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst. Ausst.Kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne, hg. von Erika Billeter. Bern 1985.

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

Kat. Wien 1990
Modefotografie von 1900 bis heute. Ausst.Kat. Kunstforum Länderband West Wien, hg. von Ingried Brugger. Passau 1990.

Kat. Wien 1997
Übersee. Flucht und Emigration österreichischer Fotografen 1920–1940. Ausst.Kat. Kunsthalle Wien, hg. von Anna Auer und Kunsthalle Wien. Wien 1997.

Kat. Wien 2012
Vienna's Shooting Girls – Jüdische Fotografinnen aus Wien. Ausst.Kat. Jüdisches Museum Wien, hg. von Ulla Fischer-Westhauser, Iris Meder und Andrea Winklbauer. Wien 2012.

Kat. Wuppertal 1983
Ruth Hallensleben (1898–1977). Industriephotographie. Ausst.Kat. Von der Heydt-Museum Wuppertal. Wuppertal 1983.

Kaufhold 1989
Kaufhold, Enno: Hermann Biow (1804–1850) und Carl Ferdinand Stelzer (1805–1894) in Hamburg. Legenden, Fakten, Umschreibungen, Wahrscheinlichkeiten. In: 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, S. 352–403.

Kaufhold 1993
Kaufhold, Enno: Fixierte Eleganz. In: Berlin en vogue. Berliner Mode in der Photographie. Ausst.Kat. Berlinische Galerie, hg. von F. C. Gundlach und Uli Richter. Berlin 1993, S. 13–46.

Kaufhold 2001
Kaufhold, Enno: Deutschland 1940 bis 1950 im Blick der Fotografinnen. Eine Ausstellung im Bonner Haus der Geschichte. In: Photonews. Zeitung für Photographie, Jg. 13, Heft 7/8, Juli/August 2001, S. 6–7.
Kaufmann 2015
Kaufmann, Christoph: „Eine begabte geistvolle Frau". Zur Biografie Bertha Wehner-Beckmanns. In: Die Fotografin. Bertha Wehnert-Beckmann 1815–1901. Ausst.Kat. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, hg. von Volker Rodekamp, Leipzig 2015, S. 10–23.
Kemp 2011
Kemp, Wolfgang: Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky. München 2011.
Kempas 1982
Kempas, Thomas: Der Künstler und sein Spiegel-Selbst. In: Spiegelbilder. Ausst. Kat. Kunstverein Hannover, Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, Haus am Waldsee Berlin. Hannover 1982, S. 45–49.
Kempe 1979
Kempe, Fritz: Daguerreotypie in Deutschland. Seebruck 1979.
Kempe 1989
Kempe, Fritz: Nachwort. In: Dröscher, Elke (Hg.): Kinder-Photo-Album. 2. Aufl. Dortmund 1989, S. 179–196.
Kerbs/Uka 2004
Kerbs, Diethart / Uka, Walter (Hg.): Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik. Bönen 2004.
Kerbs 2004
Kerbs, Diethart: Zur Geschichte der Berliner Pressefotografie im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts. In: Kerbs, Diethart / Uka, Walter (Hg.): Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik. Bönen 2004, S. 28–47.
Kermer 1989
Kermer, Wolfgang: Willi Baumeister - Typographie und Reklamegestaltung. Mit Beiträgen von Helmut Engler, Paul Uwe Dreyer, Willi Baumeister, Marta Hoepffner, Heinz Spielmann. Ausst.Kat. Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Stuttgart 1989.
Kersting 1991
Kersting, Markus: „Stete Intensivierung" – Sammlungsideen im Städelschen Kunstinstitut. In: ReVision. Die Moderne im Städel 1906–1937. Ausst.Kat. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, hg. von Klaus Gallwitz. Ostfildern, Stuttgart 1991, S. 11–30.
Keß/Götz 2008
Keß, Bettina / Götz, Susanne: Nichts als Rollenklischees? Überlegungen zu Fotografin und Werk aus der Perspektive der kulturwissenschaftlichen Gender-Forschung. In: Im Fokus: Die Bildberichterstatterin Erika Groth-Schmachtenberger und ihr

Werk. Ausst.Kat. Freilichtmuseum Glentleiten, Großeweil, hg. von Christine Dippold und Monika Kani-Schütz. Würzburg 2008, S. 281–289.

Kessemeier 2000
Kessemeier, Gesa: Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der ‚Neuen Frau' in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929. Dissertation Münster. Dortmund 2000.

Kinnebrock 2003
Kinnebrock, Susanne: Pionierinnen der Öffentlichkeitsarbeit. Das Beispiel Anita Augspurg. In: Ariadne. Forum für Frauen- und Geschlechtergeschichte, Heft 44, 2003, S. 22–29.

Kinnebrock 2005a
Kinnebrock, Susanne: Anita Augspurg (1857–1943). Feministin und Pazifistin zwischen Journalismus und Politik. Eine kommunikationshistorische Biographie. Dissertation München 2001. [Frauen in Geschichte und Gesellschaft, Bd. 39] Herbolzheim 2005.

Kinnebrock 2005b
Kinnebrock, Susanne: Frauen und Männer im Journalismus. Eine historische Betrachtung. In: Thiele, Martina (Hg.): Konkurrierende Wirklichkeiten. Wilfried Scharf zum 60. Geburtstag. Göttingen 2005, S. 101–132.

Klaus 2008
Klaus, Elisabeth: Kommunikationswissenschaftliche Geschlechterforschung. Zur Bedeutung der Frauen in den Massenmedien und im Journalismus. [Medien- und Geschlechterforschung, Bd. 7] 2. aktualisierte und korrigierte Aufl. Wien, Münster 2008.

Klaus/Wischermann 2013
Klaus, Elisabeth / Wischermann, Ulla (Hg.): Journalistinnen. Eine Geschichte in Biographien und Texten, 1848–1990. [Journalismus: Theorie und Praxis, Bd. 18] Wien, Münster 2013.

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

Knopf 2014
Knopf, Sabine: „… nicht als Konkurrenz gegen männliche Kollegen". Das Haus der Frau. In: Fischer, Ernst / Jacobs, Stephanie (Hg.): Die Welt in Leipzig. Bugra 1914. Hamburg 2014, S. 379–411.

Koenig 2021
Koenig, Thilo: Bilder einer geschlossenen Welt. Fotografie und Industrie von 1920 bis 1960. In: Moderne Zeiten. Industrie im Blick von Malerei und Fotografie. Ausst.Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg, hg. von Kathrin Baumstark, Andreas Hoffmann und Ulrich Pohlmann. München 2021, S. 104–119.

Köffler 2019
Köffler, Nadja: Vivian Maier und der gespiegelte Blick. Fotografische Positionen zu Frauenbildern im Selbstporträt. Bielefeld 2019.
Kohler 2019
Kohler, Michael: 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.
Kohlert/Pfäfflin 2019
Kohlert, Werner / Pfäfflin, Friedrich (Hg.): Das Werk der Photographin Charlotte Joël. Göttingen 2019.
Kohn 2006
Kohn, Klaus G.: Vorwort. In: Die Welt in Farbe. Käthe Buchler – Autochrome 1913 bis 1930. Ausst.Kat. Museum für Photographie Braunschweig. Braunschweig 2006, S. 6.
Köhn 2021
Köhn, Eckhardt: Ein Frankfurter Atelier von „Weltruf". Zu Leben und Werk von Nini und Carry Hess. In: Die Fotografinnen Nini und Carry Hess. Ausst.Kat. Museum Giersch der Goethe-Universität Frankfurt, hg. von ders. und Susanne Wartenberg. München 2021, S. 13–45.
Kohout 2019
Kohout, Annekathrin: Netzfeminismus. Strategien weiblicher Bildpolitik. [Reihe Digitale Bildkulturen] Berlin 2019.
König 1999
König, Gudrun M.: Der gute schlechte Geschmack. Geschlechterdiskurse und Konsumkritik um 1900. In: Scharfe, Martin / Brednich, Rolf Wilhelm / Köhle-Hezinger, Christel (Hg.): Männlich. Weiblich. Zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht in der Kultur. [31. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Marburg 1997] Münster 1999, S. 414–424.
König/Hägele 1999
König, Gudrun M. / Hägele, Ulrich: Eine Etappe der volkskundlichen Fotogeschichte. In: Dies.: Völkische Posen, volkskundliche Dokumente. Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945. Marburg 1999, S. 8–39.
König 2009
König, Gudrun M.: Konsumkultur. Inszenierte Warenwelt um 1900. Wien, Köln, Weimar 2009.
König/Mentges 2010a
König, Gudrun M. / Mentges, Gabriele (Hg.): Medien der Mode. [Textil – Körper – Mode. Dortmunder Studien zur Kulturanthropologie des Textilen, Bd. 6] Berlin 2010.

König/Mentges 2010b
König, Gudrun M. / Mentges, Gabriele: Modegeschichte als Mediengeschichte. In: Dies. (Hg.): Medien der Mode. [Dortmunder Studien zur Kulturanthropologie des Textilen] Berlin 2010, S. VII–XX.
König 2012
König, Gudrun M.: Das Veto der Dinge. Zur Analyse materieller Kultur. In: Priem, Karin / König, Gudrun M. / Casale, Rita (Hg.): Die Materialität der Erziehung: Kulturelle und soziale Aspekte pädagogischer Objekte [Zeitschrift für Pädagogik, Jg. 58, Beiheft 58, 2012] Weinheim, Basel 2012, S. 14–31.
König 2020
König, Gudrun M.: Die Familie auf der Glasplatte. Privatfotografie und Modegeschichte. In: König, Gudrun M. / Haibl, Michaela (Hg.): Mode.Land. Ein Textilfabrikant fotografiert, 1900–1925. Münster 2020, S. 7–31.
König/Haibl 2020
König, Gudrun M. / Haibl, Michaela (Hg.): Mode.Land. Ein Textilfabrikant fotografiert, 1900–1925. Münster 2020.
Korff 2005
Korff, Gottfried: Vor, unter und neben der Kunst. Warburgs Methode und die volkskundliche Bildforschung. In: Gerndt, Helge / Haibl, Michaela (Hg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. Münster 2005, S. 49–65.
Korff 2007
Korff, Gottfried: Museumsdinge. deponieren – exponieren, hg. von Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König und Bernhard Tschofen. 2. erg. Aufl. Köln, Weimar, Wien 2007.
Korff 2007 [1986]
Korff, Gottfried: »Vom Menschen aus …« Zur Ausstellungstheorie und -praxis Sigfried Giedions (1986). In: Ders.: Museumsdinge. deponieren – exponieren, hg. von Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König und Bernhard Tschofen. 2. erg. Aufl. Köln, Weimar, Wien 2007, S. 12–23.
Korff 2007 [2000]
Korff, Gottfried: Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum (2000). In: Ders.: Museumsdinge. deponieren – exponieren, hg. von Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König und Bernhard Tschofen. 2. erg. Aufl. Köln, Weimar, Wien 2007, S. 167–178.
Körner 1997
Körner, Marianne: Auf fremden Terrain. Studien- und Alltagserfahrungen von Studentinnen 1900–1918. Dissertation Bonn. Bonn 1997.
Köstlin 2006
Köstlin, Konrad: Der Liebe Blick – Kinderfotografie. In: Ziehe, Irene / Hägele, Ulrich (Hg.): Fotos – »schön und nützlich zugleich«. Das Objekt der Fotografie. [Visuelle Kultur. Studien und Materialität, Bd. 2] Berlin 2006, S. 19–27.

Kramer 2005
Kramer, Sandra: Wir sind die Letzten. Überlebende des Holocausts und die Aufnahmen von Erna Lendvai-Dircksen. In: Blask, Falk / Friedrich, Thomas (Hg.): Menschenbild und Volksgesicht. Positionen zur Porträtfotografie im Nationalsozialismus. Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge, 36/2005, Sonderheft. Münster 2005, S. 224–235.
Krauss 1998
Krauss, Rosalind: Die diskursiven Räume der Photographie. In: Dies.: Das Fotografische. Eine Theorie der Abstände. München 1998, S. 40–58.
Kräussl 1988
Kräussl, Lothar: Fotografie zwischen Handwerk – Kunsthandwerk – Kunst. Die Geschichte und Entstehung der „Gesellschaft Deutscher Lichtbildner" seit 1919. Dissertation Osnabrück. Bielefeld 1988.
Kravagna 1997
Kravagna, Christian: Vorwort. In: Ders. (Hg.) Privileg Blick: Kritik der visuellen Kultur. Berlin 1997, S. 7–14.
Krichbaum 1981
Krichbaum, Jörg: Lexikon der Fotografen. Frankfurt/Main 1981.
Kunstreich 1960
Kunstreich, Jan: Die Photographin Otti Zacharias, Kunst in Schleswig-Holstein, Jahrbuch des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums Schleswig. Flensburg 1960.
Lachs 2012
Lachs, Daniela: Frauen vor und hinter der Kamera. Modefotografien in der Zwischenkriegszeit in Wien. In: In Samt und Seide. Textilen und Texte zur Kulturgeschichte der Mode, Biblos 61/1, 2012. Wien 2012, S. 125–133.
Landwehr 2008
Landwehr, Achim: Historische Diskursanalyse. Frankfurt/Main 2008.
Lange 1998
Lange, Andrea: Das *Kodak Girl* – eine Ikone der Werbung in Urlaubsstimmung. In: Frauen Kunst Wissenschaft, 26, November 1998, S. 66–77.
Lavin 1988
Lavin, Maud: Maskeraden weiblicher Bildlichkeit. „Ringl + Pit" und die Werbefotografie der Weimarer Republik 1919–33. In: Fotogeschichte, Jg. 8, Heft 29, 1988, S. 39–48.
Lehnert 1998
Lehnert, Gertrud: Mode. Weiblichkeit und Modernität. Dortmund 1998.
Lehnert 2003
Lehnert, Gertrud: Mode als Spiel. Zur Performativität von Mode und Geschlecht. In: Alkemeyer, Thomas / Boschert, Bernhard / Schmidt, Robert / Gebauer, Gunter (Hg.): Aufs Spiel gesetzte Körper. Aufführungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur. Konstanz 2003, S. 213–226.

Lehnert 2005
Lehnert, Gertrud: Mode als Moderne. In: Mentges, Gabriele (Hg.): Für eine Kulturanthropologie des Textilen. Bamberg 2005, S. 251–263.
Leicht 1994
Leicht, Hans: Wilhelm Conrad Röntgen. Biographie. München 1994.
Lemke 2019
Lemke, Kristina: Gerda Taro. Pionierin der Kriegsfotografie. In: Fotografinnen an der Front. Von Lee Miller bis Anja Niedringhaus. Ausst.Kat. Kunstpalast Düsseldorf, Fotomuseum Winterthur. München, London, New York 2019, S. 23–25.
Lenk 1976
Lenk, Elisabeth: Die sich selbst verdoppelnde Frau. In: Ästhetik und Kommunikation, Jg. 7, Heft 25, September 1976, S. 84–87.
Leßmann 1985
Leßmann, Sabina: KÜNSTLERINNEN UND FOTOGRAFIE. In: Frau und Technik. Ausst.Kat. Frauenmuseum Bonn, hg. von Bettina Baumgärtel und Sabina Leßmann. Münster, Bielefeld 1985, S. 118–120.
Leßmann 1993
Leßmann, Sabina: »Weiblichkeit ist Maskerade« Verkleidungen und Inszenierungen von Frauen in Fotografien Madame d'Oras. Marta Astflack-Vietz' und Olga / Adjoran Wlassics. In: Sykora, Katharina / Dorgerloh, Annette / Noell-Rumpeltes, Doris / Raev, Ada (Hg.): Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Marburg 1993, S. 141–152.
Leßmann 1994
Leßmann, Sabina: Die Maske der Weiblichkeit nimmt kuriose Formen an ... . Rollenspiele und Verkleidungen in den Fotografien Gertrud Arndts und Marta Astfalck-Vietz'. In: Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik. Ausst.Kat Museum Folkwang Essen, Fundació „la Caixa" Barcelona, The Jewish Museum New York, hg. von Ute Eskildsen. Düsseldorf 1994, S. 272–279.
Lewis 2021
Lewis, Emma: Photography, A Feminist History. Gender Rights and Gender Roles on Both Sides of the Camera. San Francisco 2021.
Linden 2016
Linden, Thomas: Raum für das Unerwartete. In: Annelise Kretschmer. Entdeckungen Photographien 1922–1975. Ausst.Kat. Käthe Kollwitz Museum Köln, hg. von Hannelore Fischer. Köln 2016, S. 9–13.
Lindner/Schade/Wenk/Werner 1989
Lindner, Ines / Schade, Sigrid / Wenk, Silke / Werner, Gabriele (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. [Band mit Beiträgen der 4. Kunsthistorikerinnen-Tagung 1988 in Berlin] Berlin 1989.

Lindner 2011
Lindner, Rolf: Rauch-Zeichen. Zur Symbolik der Zigarette im 20. Jahrhundert. In: Hartmann, Andreas / Höher, Peter / Cantauw, Christiane / Meiners, Uwe / Meyer, Silke (Hg.): Die Macht der Dinge. Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln. Festschrift für Ruth-E. Mohrmann. [Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland, Bd. 116] Münster, New York, München, Berlin 2011, S. 99–106.
Link 1976
Link, Elisabeth: Die sich selbst verdoppelnde Frau. In: Ästhetik und Kommunikation, Frauen/Kunst/Kulturgeschichte, Jg. 7, Heft 25, September 1976, S. 87.
Lippert 2017
Lippert, Hans-Georg: Emilie Winkelmann, Deutschlands erste Architektin. In: 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, S. 78–85.
Lohmann 2002
Lohmann, Gabriele: Elisabeth Hase. Fotografin für Presse und Werbung. Die 1930er bis 50er Jahre. Dissertation Bochum 2002. Bochum 2002.
López-Fanjul y Díez del Corral 2021
López-Fanjul y Díez del Corral, María: Frauen, die Geschichte machten. In: Der zweite Blick – Frauen. Ausst.Kat. Bode-Museum Skulpturensammlung und das Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin, hg. von María López-Fanjul y Díez del Corral. Berlin 2021, S. 8–23. https://www.smb.museum/fileadmin/website/Museen_und_Sammlungen/Bode_Museum/Ausstellungen/Der_zweite_Blick/Frauen/Bode-Museum-Der-Zweite-Blick-Frauen-Katalog-de-LowRes.pdf [4. 4. 2022].
Loschek 2007
Loschek, Ingrid: Wann ist Mode? Strukturen, Strategien und Innovationen. Berlin 2007.
Lugon 2014
Lugon, Olivier: Prints from the Thomas Walther Collection and German Exhibitions around 1930. In: Abbaspour, Mitra / Daffner, Lee Ann / Morris Hambourg, Maria (ed): Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of The Museum of Modern Art. New York 2014. http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Lugon.pdf [25. 4. 2022].
Lugon 2020
Lugon, Olivier: Neue Sachlichkeit, neue Pädagogik. Zum Band Aenne Biermann. 60 Fotos. In: Aenne Biermann – Fotografin. Ausst.Kat. Pinakothek der Moderne in München, Museum Folkwang Essen, hg. von Simone Förster und Thomas Seeling. Zürich 2020, S. 151–157.

Lünenborg/Maier 2013
Lünenborg, Margreth / Maier, Tanja: Gender Media Studies. Eine Einführung. Konstanz, München 2013.
Lütgemeier-Davin 2016
Lütgemeier-Davin, Reinhold: Frieden – Freiheit – Gewalt(freiheit) Anita Augspurg, Lida Gustava Heymann, Helene Stöcker und Gertrud Baer im Schweizer Exil. In: Häntzschel, Hiltrud / Hansen-Schaberg, Inge / Glunz, Claudia / Schneider, Thomas F. (Hg.): Exil im Krieg 1939–1945. [Krieg und Literatur, Bd. 22] Göttingen 2016, S. 13–26.
Lütgens 1993
Lütgens, Annelie: Passantinnen / Flaneusen. Frauen im Bild großstädtischer Öffentlichkeit der Zwanziger Jahre. In: Sykora, Katharina / Dorgerloh, Annette / Noell-Rumpeltes, Doris / Raev, Ada (Hg.): Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Marburg 1993, S. 107–118.
Lütgens 2010
Lütgens, Annelie: Modefotografie und ihre unheiligen Allianzen. In: Holenstein, André / Meyer Schweizer, Ruth / Weddigen, Tristan / Zwahlen, Sara Margarita (Hg.): Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung. Bern 2010, S. 209–239.
Mahler 2012
Mahler, Astrid: Die Ausbildung zur Berufsfotografin an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt. In. Vienna's Shooting Girls – Jüdische Fotografinnen aus Wien. Ausst.Kat. Jüdisches Museum Wien, hg. von Ulla Fischer-Westhauser, Iris Meder und Andrea Winklbauer. Wien 2012, S. 42–49.
Mählmann 2022
Mählmann, Antje-Britt: Female View. Modefotografinnen von der Moderne bis zum Digitalen Zeitalter. In: Female View. Modefotografinnen von der Moderne bis zum Digitalen Zeitalter. Ausst.Kat. Kunsthalle St. Annen Lübeck. Berlin 2022, S. 8–13.
Martin 2016
Martin, Barbara: Zwischen Verklärung und Verführung. Die Frau in der französischen Plakatkunst des späten 19. Jahrhunderts. Dissertation Karlsruhe 2014. Bielefeld 2016.
Marx-Colsman 1985
Marx-Colsman, Lotte: Künstlerische Arbeiten zwischen Bauhaus und Gegenwart, Text von Theresa Georgen. Bern 1985.
Maas 1975
Maas, Ellen (Hg.): Das Photoalbum, 1858–1918. Eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte. Ausst.Kat. Münchner Stadtmuseum. München 1975.
Maas 1977
Maas, Ellen (Hg.): Die goldenen Jahre der Photoalben. Fundgrube und Spiegel von gestern. Köln 1977.

Matthiesen 2022
Matthiesen, Helge: Erna Wagner-Hehmke und ihre Bilder. In: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Für immer Recht und Freiheit. Der Parlamentarische Rat 1948/49. Köln 2022, S. 132–136.
Matz 2000
Matz, Reinhard: Werkfotografien – Ein Versuch über den kollektiven Blick. In: Tenfelde, Klaus (Hg.): Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter. 2. Aufl. München 2000, S. 289–304.
Matzer 2011
Matzer, Ulrike: »Schon das jeweilige Zusammenkommen von Männern, welche dasselbe Ziel anzustreben haben, ist von nicht geringer Bedeutung.« Die Vereinspolitik der Photographischen Gesellschaft unter geschlechtsspezifischer Perspektive. In: Ponstingl, Michael (Hg.): Die Explosion der Bilderweilt. Die Photographische Gesellschaft in Wien 1861–1945. [Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich, Bd. 6] Wien 2011, S. 176–185.
Matzer 2012
Matzer, Ulrike: Unsichtbare Frauen. Fotografie/Geschlecht/Geschichte. In: Fotogeschichte, Jg. 32, Heft 124, 2012, S. 29–36.
Matzer 2016
Matzer, Ulrike: Frühe Fotografinnen. Fotogeschichte aus anderer Perspektive. In: Fotogeschichte, Jg. 36, Heft 139, 2016, S. 65–67.
Meer 2012
Meer, Julia: Der, die, das … der Buchstabe, die Frau, das Problem? Einleitung zu den Kurzbiografien. In: Breuer, Gerda / Meer, Julia (Hg.): Women in Graphic Design 1890–2012 || Frauen und Grafik-Design. 2. Aufl. Berlin 2012, S. 373–382.
Meinold 2012
Meinold, Jasmin: Der geteilte Blick. Käthe Buchler, eine bürgerliche Fotografin. In: Käthe Buchler. Fotografien zwischen Idyll und Heimatfront. Ausst.Kat. Museum für Photographie Braunschweig, Städtisches Museum Braunschweig. Braunschweig 2012, S. 137–145.
Menges 2004
Mentges, Gabriele: Mode: Modellierung und Medialisierung des Geschlechterkörper in der Kleidung. In: Becker, Ruth / Kortendiek, Beate (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. 3. Aufl. Wiesbaden 2010, S. 780–786.
Metzner 1994
Metzner, Manfred: Ré Soupault, Paris 1934–1938. Heidelberg 1994.
Meyer 2003
Meyer, Grischa: Ruth Berlau. Fotografin an Brechts Seite. München 2003.
Meyer zu Eissen 1980
Meyer zu Eissen, Annette: Spiegel und Raum in der Bildenden Kunst der Gegenwart. Dissertation Bonn. Bonn 1980.

Milde 1991
Milde, Horst: Dresdner Atelier-Fotografie zwischen 1860 und 1914. Dresden 1991.
Mitchell 1979
Mitchell, Margaretta K. (Hg.): Recollections. Ten women of photography. New York 1979.
Modelmog 1994
Modelmog, Ilse: Industrielles Bewußtsein und Geschlechtskultur. Ein Beitrag zum Herrschaftsdiskurs. In: Dieckmann, Elisabeth / Friese, Marianne (Hg.): Arbeiterinnengeschichte im 19. Jahrhundert: Studien zum sozio-kulturellen Wandel und zum politischen Diskurs in den Frauenbewegungen in Deutschland, England, Italien und Österreich. Vorträge eines Workshops an der Universität Bremen 1993. [Frauenforschung interdisziplinär – Historische Zugänge zu Biographie und Lebenswelt, Bd. 1] Münster, Hamburg 1994, S. 147–156.
Moderegger 2000
Moderegger, Johannes Christoph: Moderfotografie in Deutschland 1929–1955. Dissertation Kiel 1998. Norderstedt 2000.
Molderings 2007
Molderings, Herbert: Revolutionierung des Sehens: Fotografien, Fotogramme und Fotoplastiken von László Moholy-Nagy. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Künstler & Fotografien 1959–2007 Museum Ludwig Köln. Köln 2007, S. 64–77.
Molderings/Mülhens-Molderings 2008
Molderings, Herbert / Mülhens-Molderings, Barbara: Spiegel, Masken und Räume. Selbstporträts von Fotografinnen der zwanziger und dreißiger Jahre. In: Moderings, Herbert (Hg.): Die Moderne der Fotografie. Hamburg 2008, S. 245–271.
Möller 1994
Möller, Gisela: Wilhelm Kreis und die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule. In: Nerdinger, Winfried / Mai, Ekkehard (Hg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873–1955. München, Berlin 1994, S. 58–69.
Monneyron 2010
Monneyron, Frédéric: Die Bedeutung von Couturiers und Modezeitschriften. In: Texte zur Kunst # 78, Juni 2010, S. 44.
Moortgat 2022
Moortgat, Elisabeth: „Zur Fotografin geboren". In: Lotte Jacobi & Lotte Reiniger. Zwischen Erfolg und Exil. Ausst.Kat. Käthe-Kollwitz-Museum Berlin. Berlin 2022, S. 19–25.
Müller 2009
Müller, Ulrike (Hg.): Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design, unter Mitarbeit von Ingrid Radewaldt und Sandra Kemker. 2. Aufl. München 2009.
Müller 2012
Müller, Michael R.: Figurative Hermeneutik. Zur methodologischen Konzeption einer Wissenssoziologie des Bildes. In: sozialer sinn, Heft 1, 2012, S. 129–161.

Müller/Soeffner 2010
Müller, Michael R. / Soeffner, Hans-Georg: Der Narziss. In: Moebius, Stephan / Schroer, Markus (Hg.): Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart. Frankfurt/Main 2010, S. 303–315.
Müller de Gámez 2022
Müller de Gámez, Katrin: Caecilie Seler-Sachs. In: Digitales Deutsches Frauenarchiv, 31. 5. 2022. https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/akteurinnen/caecilie-seler-sachs [7. 4. 2023].
Mulvey 1994 [engl. EA 1975]
Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/Main 1994, S. 48–65.
Münch 2017
Münch, Birgit Ulrike: ‚Schattenfrauen' im Kunstbetrieb der Vormoderne- Einige einführende Schlaglichter auf ‚blinde Flecken' fast fünfzig Jahre nach Nochlins WHTBNGWA. In: Dies. / Tacke, Andreas / Herzog, Markwart / Heudecker, Syliva (Hg.): Künstlerinnen. Neue Perspektiven auf ein Forschungsfeld der Vormoderne. Petersberg 2017, S. 11–18.
Munir/Phillips 2005
Munir, Kamal / Phillips, Nelson: The Birth of the ‚Kodak Moment': Institutional Entrepreneurship and the Adoption of New Technologies. In: Organisation Studies, 26 (11), November 2005, S. 1665–1687.
Muysers 1997
Muysers, Carola: Eine bedeutende Malerin am Beginn der Schweizer Moderne: zum Werk und Leben von Clara von Rappards (1857–1912). In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Jg. 54, Heft 3, 1997, S. 311–326.
Muzzarelli 2009
Muzzarelli, Federica: Femmes photographes. Émancipation et performance (1850–1940). Paris 2009.
Natlacen 2021
Natlacen, Christina: Aenne Biermann: Genaue Blicke auf die Welt. In: Fotogeschichte, Jg. 41, Heft 159, 2021, S. 69–71.
Neifeind 1986
Neifeind, Harald: Das Foto als Quelle. Zur Interpretation einer zeitgenössischen Bildquelle. In: Fotogeschichte, Jg. 6, Heft 21, 1986, S. 64–66.
Němečková 2018
Němečková, Klára: Designerinnen werden sichtbar – die Deutschen Werkstätten als Wegbereiter. In: Gegen die Unsichtbarkeit. Designerinnen der Deutschen Werkstätten Hellerau 1898 bis 1938. Ausst.Kat. Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, hg. von dies. und Tulga Beyerle für die Staatlichen Kunstmuseen Dresden. München 2018, S. 42–47.

Neusüss 1990
Neusüss, Floris M.: Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera. Köln 1990.
Newhall 1951
Newhall, Beaumont: Die Photographie in den Vereinigten Staaten. In: PHOTOKINA 1951, S. 14–16.
Newhall 1984
Newhall, Beaumont: Die Geschichte der Photographie. München 1984.
Nickel 1998
Nickel, Douglas R.: The Snapshot – Some Notes. In: Ders. (Hg.): Snapshots. The Photography of Everyday Life, 1888 to the Present. Ausst.Kat. San Francisco Museum of Modern Art. San Francisco 1998, S. 9–15.
Niethammer 1986
Niethammer, Lutz (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.
Nochlin 1971
Nochlin, Linda: Why Have There Been No Great Women Artists? In: Art News, Jg. 69, January 1971, S. 22–39, 67–71.
Nochlin 1996
Nochlin, Linda: Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben? In: Söntgen, Beate (Hg.): Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft. Berlin 1996, S. 27–56.
Nordström 2011
Nordström, Alison: Lovely, Smart, Modern: Women with Cameras in a changing World. In: Kodak Girl. From the Martha Cooper Collection, edited and with a foreword by John P. Jacob. Göttingen 2011, S. 64–70.
Nocke-Schrepper 1999
Nocke-Schrepper, Hella: Der Nachlass Germaine Krulls in der Fotografischen Sammlung im Museum Folkwang Essen. In: Avantgarde als Abenteuer: Leben und Werk der Photographin Germaine Krull. Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen, Haus der Kunst in München, Museum of Modern Art in San Francisco, Kunsthaaal in Rotterdam, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou in Paris, hg. von Kim Sichel. München 1999, S. 347–350.
Nocke-Schrepper 2014
Nocke-Schrepper, Hella: Bildstrategien in fotografischen Selbstporträt von Germaine Krull und Zeitgenossen der 1920er Jahre. In: Breuer, Gerda / Knorpp, Elina (Hg.): Gespiegeltes Ich. Fotografische Selbstbildnisse von Künstlerinnen und Fotografinnen in den 1920er Jahren. Berlin 2014, S. 80–93.

o. V. 2003
o. V.: Vorwort. In: Film und Fotografie. [Exilforschung ein internationales Jahrbuch, Bd. 21, hg. von Claus-Dieter Krohn, Erwin Rotermund, Lutz Winckler, Irmtrud Wojak und Wulf Koepke] München 2003, S. 7–15.
Oberkrome/Schüßler 2023
Oberkrome, Friederike / Schüßler, Lotte: Feministische(s) Arbeiten zwischen Medien und Künsten. In: Dies. (Hg.): Arbeiten zwischen Medien und Künsten. Feministische Perspektiven auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts. Berlin 2023, S. 7–19.
Obschernitzki 1987
Obschernitzki, Doris: »Der Frau ihre Arbeit«. Lette-Verein. Zur Geschichte einer Berliner Institution. 1866 bis 1986. [Stätten der Geschichte Berlins, Bd. 16] Berlin 1987.
Obschernitzki/Weber-Andreas 1991
Obschernitzki, Doris / Weber-Andreas, Karin (Hg.): Im Blick die Fotografin … aber was noch? Frauenberufe im Lette-Verein 1866–1982. Berlin 1991.
Odenthal 2020
Odenthal, Stefanie: „Sehr scharfe Steinaufnahmen" von Aenne Biermann im Kontext ihrer Zeit. In: Aenne Biermann – Fotografin. Ausst.Kat. Pinakothek der Moderne in München, Museum Folkwang Essen, hg. von Simone Förster und Thomas Seeling. Zürich 2020, S. 105–109.
Oehsen 2014
Oehsen, Kristine von: Die Unmöglichkeit eines Selbstporträts von Claude Cahun. In: Breuer, Gerda / Knorpp, Elina (Hg.): Gespiegeltes Ich. Fotografische Selbstbildnisse von Künstlerinnen und Fotografinnen in den 1920er Jahren. Berlin 2014, S. 71–79.
Ohrt/Heil 2021
Ohrt, Roberto / Heil, Axel (Hg.): Aby Warburg Bilderatlas Mnemosyne – Das Original. Ausst.Kat. Bundeskunsthalle Bonn. Köln 2021.
Ohrt/Heil 2021a
Ohrt, Roberto / Heil, Axel: Zum Nachleben der Mnemosyne. In: Dies. (Hg.): Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne – Das Original. Ausst.Kat. Bundeskunsthalle Bonn. Köln 2021, S. 14–29.
Opitz-Belakhal 2008
Opitz-Belakhal, Claudia: „Krise der Männlichkeit" – ein nützliches Konzept der Geschlechtergeschichte? In: L'homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft, Jg. 19, Heft 2, 2008, S. 31–49.
Opitz-Belakhal 2010
Opitz-Belakhal, Claudia: Geschlechtergeschichte. [Historische Einführungen, Bd. 8] Frankfurt/Main, New York 2010.

Orgel-Köhne/Orgel-Köhne 1985
Orgel-Köhne, Liselotte / Orgel-Köhne, Armin (Hg.): Tiergarten Berlin – Geschichte und Gegenwart. Berlin 1985.
Osietzki 1996
Osietzki, Maria: Weiblichkeitsallegorien als „Wunschmaschinen". In: Technikgeschichte in Einzeldarstellungen: Beiträge über die geschichtliche Entwicklung der Technik und Industrie sowie deren naturwissenschaftliche Voraussetzungen, Bd. 63, Nr. 1, Düsseldorf 1996, S. 47–70.
Osterwold 1985
Osterworld, Tilman: Selbstbildnisse – das Egozentrische in der Kunst. In: Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst, hg. von Erika Billeter, Ausst.Kat. Musée cantonal des Beaux-Artes Lausane, Württembergischer Kunstverein Stuttgart. Bern 1985, S. 27–33.
Otto 1990
Otto, Ingrid: Bürgerliche Töchtererziehung im Spiegel illustrierter Zeitschriften von 1865 bis 1915. Eine historisch-systematische Untersuchung anhand einer exemplarischen Auswertung des Bildbestandes der illustrieren Zeitschriften „Die Gartenlaube", „Über Land und Meer", „Daheim" und „Illustrierte Zeitung". Dissertation Hildesheim 1989. [Beiträge zur Historischen Bildungsforschung, Bd. 8, hg. von Rudolf W. Keck] Hildesheim 1990.
Otto 2014
Otto, Elizabeth: Neue Frau oder weiblicher Konstrukteur? Marianne Brandts Suche nach einer Bauhausidentität. In: Breuer, Gerda / Knorpp, Elina (Hg.): Gespiegeltes Ich. Fotografische Selbstbildnisse von Künstlerinnen und Fotografinnen in den 1920er Jahren. Berlin 2014, S. 117–129.
Otto 2019
Otto, Elizabeth: Haunted Bauhaus: Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics. Cambridge 2019.
Parker/Pollock 1981
Parker, Rozsika / Pollock, Griselda: Old Mistresses: Women, Art and Ideology. London 1981.
Parry Janis 1990
Parry Janis, Eugenia: Her Geometry. In: Sullivan, Constance (Hg.): Women Photographers. New York 1990, S. 9–27
Patzig 2015
Patzig, Eberhard: Eine Legende im Spiegel der Literatur – ein rezeptionsgeschichtlicher Exkurs zum Leben und Schaffen der Bertha Wehnert-Beckmann. In: Die Fotografin. Bertha Wehnert-Beckmann 1815–1901. Ausst.Kat. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, hg. von Volker Rodekamp, Leipzig 2015, S. 102–115.
Paul/Schaffer 2009
Paul, Babara / Schaffer, Joanna (Hg.): Mehr(wert) queer. Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken. Bielefeld 2009.

Pendergrast 2003
Pendergrast, Mark: Mirror | Mirror: A History of the Human Love Affair with Reflection. New York 2003.
Pepchinsky 2008
Pepchinsky, Mary: Vom Woman's Building zum Haus der Frau. In: Köth, Anke / Krauskopf, Kai / Schwarting, Andreas / Lippert, Hans G. (Hg.): Eine große Erzählung. Building America, Bd. 3. Dresden 2008, S. 183–205.
Pepchinsky 2018
Pepchinsky, Mary: Wie die Designerinnen unsichtbar werden. In: 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, S. 28–31.
Peters 1979
Peters, Ursula: Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839–1900. Köln 1979.
Peters 1984
Peters, Ursula: Großstadtfieber und Innerlichkeit. Photographien aus Düsseldorf 1900–1914. In: Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914. Ausst.Kat. Kölnischer Kunstverein [Verbundprojekt Der westdeutsche Impuls 1900–1914 Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet] Köln 1984. S. 192–215.
Peters 1985
Peters, Ursula (Hg.): Ruth Hallensleben. Frauenarbeit in der Industrie. Fotografien aus den Jahren 1938–1967. [Foto-Taschenbuch 2] Berlin 1985.
Peters 2007
Peters, Dorothea: „Let Us Now Praise Famous Men". Walker Evans' Fotografien zwischen sozialer Dokumentation, Kunst und Markt. In: Ziehe, Irene / Hägele, Ulrich (Hg.): Der engagierte Blick. Fotoamateure und Autorenfotografen dokumentieren den Alltag. [Visuelle Kultur Studien und Materialität, Bd. 3] Berlin 2007, S. 7–20.
Peters o. J. [um 2009]
Peters, Dorothea: Fotogeschichte als Teil der kunsthistorischen Wissenschaftsgeschichte. https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/13/2/Peters.pdf [15. 7. 2015].
Peters 2015
Peters, Dorothea: Bertha Wehnert-Beckmann im Kontext der europäischen Fotografiegeschichte. In: Die Fotografin. Bertha Wehnert-Beckmann 1815–1901. Ausst. Kat. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, hg. von Volker Rodekamp, Leipzig 2015, S. 37–63.
Philipp 1983
Philipp, Claudia Gabriele: Erna Lendvai-Dircksen (1883–1962). Verschiedene Möglichkeiten, eine Fotografin zu rezipieren. In: Fotogeschichte, Jg. 3, Heft 7, 1983, S. 39–56.

Philipp 1989
Philipp, Claudia Gabriele: Bertha Wehnert-Beckmann (1815–1901) – eine Frau der ersten Stunde. Mit Fragen und Anmerkungen zur Photographiegeschichtsschreibung. In: 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, S. 214–226.
Philipp 1992
Philipp, Claudia Gabriele: Fotografin – Beruf und Berufung. In: FrauenKunstWissenschaft, Heft 14, Oktober 1992, S. 28–35.
Philipp 1994a
Philipp, Claudia Gabriele: Die Geschichte der Photographie im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. In: Photographische Perspektiven aus den Zwanziger Jahren. Ausst.Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Münsterschwarzach 1994, S. 15–32.
Philipp 1994b
Philipp, Claudia Gabriele: Fotografie im Atelier. In: Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik. Ausst.Kat. Folkwang Museum Essen, Fundació „la Caixa" Barcelona, The Jewish Museum New York, hg. von Ute Eskildsen. Düsseldorf 1994, S. 27–33.
Pietsch 1997
Pietsch, Ingeborg: Über die Fotografin Eva Keimlein. In: Eva Kemlein. Ein Leben mit der Kamera, hg. von der Stiftung Stadtmuseum Berlin. Berlin 1997, S. 7–28.
Pohlmann 1988
Pohlmann, Ulrich: „Nicht beziehungslose Kunst, sondern politische Waffe." Fotoausstellungen als Mittel der Ästhetisierung von Politik und Ökonomie im Nationalsozialismus. In: Fotogeschichte, Jg. 8, Heft 28, 1988, S. 17–31.
Pohlmann 1989
Pohlmann, Ulrich: »Harmonie zwischen Kunst und Industrie«. Zur Geschichte der ersten Photoausstellungen (1839–1868). In: 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, S. 496–513.
Pohlmann 2021
Pohlmann, Ulrich: Moderne Zeiten. Industrie im Blick von Malerei und Fotografie – Zur Einführung. In: Moderne Zeiten. Industrie im Blick von Malerei und Fotografie. Ausst.Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg, hg. von Kathrin Baumstark, Andreas Hoffmann und Ulrich Pohlmann. München 2021, S. 10–22.
Pollock 2020a
Pollock, Griselda: Einführung. In: Dies.: Moderne und die Räume. [n. b. k. Diskurs Bd. 15, hg. von Marius Babias] Köln 2020, S. 13–27.

Pollock 2020b [engl. EA 1988]
Pollock, Griselda: Moderne und die Räume der Weiblichkeit [engl. EA 1988]. In: Dies.: Moderne und die Räume. [n. b. k. Diskurs Bd. 15, hg. von Marius Babias] Köln 2020, S. 29–93.
Pomerance 2008
Pomerance, Aubrey: Einleitung. In: Ruth Jacobi. Fotografien. Ausst.Kat. Jüdisches Museum Berlin. Berlin 2008, S. 6–18.
Precht 2007
Precht Richard, David: Wer bin ich – und wenn ja, wie viele? Eine philosophische Reise. München 2007.
Protte 1997
Protte, Katja: »Bildberichterstatterin« im »Dritten Reich«. Fotografien aus den Jahren 1937 bis 1944 von Liselotte Purper, hg. vom Deutschen Historisches Museum. [Mitteilungen des Deutschen Historischen Museum, Jg. 7, Heft 20] Berlin 1997.
Puttnies 1992
Puttnies, Hans: Die Frau mit der Kamera. In: Gisèle Freund. Die Frau mit der Kamera. Fotografien 1929–1988. Ausst.Kat. B · A · T KunstFoyer Hamburg. München 1992, S. 7–15.
Ramsbrock/Vowinckel/Zierenberg 2013
Ramsbrock, Annelie / Vowinckel, Annette / Zierenberg, Malte (Hg.): Fotografien im 20. Jahrhundert. Verbreitung und Vermittlung. [Geschichte der Gegenwart, Bd. 6] Göttingen 2013
Rasche 2007
Rasche, Adelheid: Botschafterinnen der Mode. Die Anfänge der Modefotografie. In: Fashion Body Cult / Mode Körper Kult, hg. von Elke Bippus und Dorothea Mink. Stuttgart 2007, S. 80–95.
Rasche 2008
Rasche, Adelheid: Elegante Welt. Mode, Presse, Fotografie – Berlin in den 1930er Jahren. In: Fotogeschichte, Jg. 28, Heft 107, 2008, S. 51–59.
Reckwitz 2003
Reckwitz, Andreas: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive. In: Zeitschrift für Soziologie, Jg. 32, Heft 4, August 2003, S. 282–301.
Reilly 2015
Reilly, Maura (Hg.): Women Artists. The Linda Nochlin reader. London 2015.
Reuter-Boysen 2007
Reuter-Boysen, Christiane: Thusnelda Lang-Brumann (1880–1953). In: Aretz, Jürgen / Morsey, Rudolf / Rauscher, Anton (Hg.): Zeitgeschichte in Lebensbildern. [Aus dem deutschen Katholizismus des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 12] Münster 2007, S. 49–60.

Rhein 2001
Rhein, Christina: Else Thalemann (1901–1984), Fotografin. In: Frauenmosaik: Frauenbiographien aus dem Berliner Stadtbezirk Treptow-Köpenick. Berlin 2001.
Richardsen 2022
Richardsen, Ingvild: Mit eigenem Gesetz zum Erfolg. In: Die modernen Frauen des Atelier Elvira in München und Augsburg 1887–1908. Ausst.Kat. Grafisches Kabinett der Kunstsammlungen und Museen Augsburg, hg. von ders.. München 2022, S. 6–57.
Richter 1981
Richter, Wilhelm: Berliner Schulgeschichte. Von den mittelalterlichen Anfängen bis zum Ende der Weimarer Republik, unter Mitwirkung von Maina Richter, hg. und bearbeitet von Marion Klewitz und Hans Christoph Berg, mit einer Zeittafel von Gerd Radde. [Historische und Pädagogische Studien, Bd. 13, hg. von Otto Büsch und Gerd Heinrich] Berlin 1981.
Richter-Wittenfeld 2006
Richter-Wittenfeld, Daniela: Die Arbeit des Verbandes für Deutsche Frauenkleidung und Frauenkultur auf dem Gebiet der Frauenkleidung von 1896–1935. Dissertation Münster. Hamburg 2006.
Riedel 2008
Riedel, Tanja-Carina: Gleiches Recht für Frau und Mann: Die bürgerliche Frauenbewegung und die Entstehung des BGB. [Rechtsgeschichte und Geschlechterforschung, Bd. 9]. Dissertation Hamburg. Köln, Weimar, Wien 2008.
Roberts 2014
Roberts, Hilary: Der weibliche Blick: Britinnen fotografieren im Ersten Weltkrieg. In: Fotogeschichte, Jg. 34, Heft 134, 2014, S. 7–18.
Rodekamp 2015
Rodekamp, Volker: Vorwort. In: Die Fotografin. Bertha Wehnert-Beckmann 1815–1901. Ausst.Kat. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, hg. von Volker Rodekamp, Leipzig 2015, S. 8–9.
Roemer 2014
Roemer, Nils: Photographers. Jews, and the Fashioning of Women in the Weimar Republic. In: Fashioning Jews: Clothing, Culture and Commerce, Studies in Jewish Civilization, Bd. 24, hg. von Leonard J. Greenspoon, 2014, S. 99–111.
Rössler/Otto 2019
Rössler, Patrick / Otto, Elizabeth (Hg.): Frauen am Bauhaus: Wegweisende Künstlerinnen der Moderne. München 2019.
Rogoff 1989
Rogoff, Irit: Er selbst – Konfiguration von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne. In: Lindner, Ines / Schade, Sigrid / Wenk, Silke / Werner, Gabriele (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. [Band mit Beiträgen der 4. Kunsthistorikerinnen-Tagung 1988 in Berlin] Berlin 1989, S. 21–40.

Rosenberg 1994
Rosenberg, Naomi: A history of women photographers. New York 1994.
Rother 2009
Rother, Stefan Maria: Martha Maas, geb. Rosenfeld. Eine jüdische Photographin aus Deutschland 1893–1970. Berlin 2009.
Rother/Prokasky 2010a
Rother, Rainer / Prokasky, Judith (Hg.): Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges. München 2010.
Rother/Prokasky 2010b
Rother, Rainer / Prokasky, Judith: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges. München 2010, S. 9–10.
Rotzler 1979
Rotzler, Willy: Sehen und Sehen lernen. Zum photographischen Werk von Marta Hoepffner. In: Marta Hoepffner. Frühe Photoexperimente und Farbphotogramme. Ausst.Kat. Karl Ernst Osthaus Museum Hagen. Hagen 1979 (unpag.).
Ruelfs 2003
Ruelfs, Esther: „Wir haben es gelebt, andere sind dafür eingetreten" – Beruf als Berufung. In: Annelise Kretschmer. Fotografien 1927–1937. Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen. [Reihe Beruf: Fotografin], hg. von Ute Eskildsen. Göttingen 2003, S. 6–15.
Ruff 2016a
Ruff, Sebastian: Marie Kundt (1870–1932). »Ich selbst habe nie eine solche Überraschung erlebt, als in dem Augenblick, da das Bild meiner Hand auf der Platte erschien«. In: Berlin – Stadt der Frauen. Couragiert & feminin. Ausst.Kat. Stiftung Stadtmuseum Berlin. Berlin 2016, S. 67–74.
Ruff 2016b
Ruff, Sebastian: Gisèle Freund (1908–2000). »Gesichter waren meine Leidenschaft«. In: Berlin – Stadt der Frauen. Couragiert & feminin. Ausst.Kat. Stiftung Stadtmuseum Berlin. Berlin 2016, S. 210–220.
Runge 2014
Evelyn Runge: Pionierin der Farbe und des weiblichen Blicks. In: Fotogeschichte, Jg. 34, Heft 134, 2014, S. 64–65.
Rüthers 2022
Rüthers, Monica: „… euer Blick war so, ‚wie er zu sein hatte'": (Post-)Sowjetische Bildpraktiken und Albenkultur am Beispiel von Kinderfotos. In: Zeitgeschichte, Jg. 49, Heft 2, 2022, S. 237–262.
Rycroft 2013
Rycroft, Sophie: Self-Expression and Profession: Female Photographers' Self-Portraits in Berlin 1929–1933. Masterarbeit Birmingham 2013. Birmingham 2013. https://etheses.bham.ac.uk//id/eprint/5084/1/Rycroft14MPhil.pdf [10. 6. 2016].
Sachsse 1980
Sachsse, Rolf: Skizze zu Erich Retzlaff. In: Fotografie, Jg. 4, Heft 12, 1980, S. 48–51.

Sachsse 1982
Sachsse, Rolf: Die Arbeit des Fotografen. Marginalien zum beruflichen Selbstverständnis deutscher Fotografen 1920–1950. In: Fotogeschichte, Jg. 2, Heft 4, 1982, S. 55–63.
Sachsse 1983
Sachsse, Rolf: Skizze zu Marta Hoepffner. In: Fotografie, Jg. 7, Heft 23/24, 1983, S. 83–86.
Sachsse 1985
Sachsse, Rolf: Eine deutsche Fotografin. In: Peters, Ursula (Hg.): Ruth Hallensleben. Frauenarbeit in der Industrie. Fotografien aus den Jahren 1938–1967. Berlin 1985, S. 74–79.
Sachsse 1987
Sachsse, Rolf: Propaganda für Industrie und Weltanschauung. Zur Verbindung von Bild und Technik in deutschen Photomessen. In: Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus. Ausst.Kat. der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin, hg. Klaus Behnken von der NGBK. Berlin 1987, S. 273–284.
Sachsse 1990
Sachsse, Rolf: Bilder machen lernen. Zur deutschen Photographie-Ausbildung nach 1945. In: Otto Steinert und Schüler. Fotografie und Ausbildung 1948 bis 1978. Ausst.Kat. Museum Folkwang, Essen. Essen 1990, S. 144–160.
Sachsse 1993
Sachsse, Rolf: Kontinuitäten, Brüche und Mißverständnisse. Bauhaus-Photographie in den dreißiger Jahren. In: Nerdinger, Winfried (Hg.): Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung. München 1993, S. 64–84.
Sachsse 1994
Sachsse, Rolf: Die Frau an seiner Seite. In: Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik, hg. von Ute Eskildsen. Düsseldorf 1994, S. 67–75.
Sachsse 1995
Sachsse, Rolf: Lucia Moholy. Bauhaus-Fotografin, mit Texten, Briefen und Dokumenten, bearbeitet von Rolf Sachsse und einem Verzeichnis der Fotografien, bearbeitet von Sabine Hartmann, hg. vom Museumspädagogischen Dienst Berlin / Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin 1995.
Sachsse 1997
Sachsse, Rolf: Fotografie als NS-Staatsdesign. Ein Medium und sein Mißbrauch durch Macht. In: Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970. Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn. Bonn 1997, S. 118–134.
Sachsse 2001
Sachsse, Rolf: Im Schatten der Männer – Deutsche Fotografinnen 1940 bis 1950. In: frauenobjektiv. Fotografinnen 1940 bis 1950. Ausst.Kat. Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn. Köln 2001, S. 12–25.

Sachsse 2003
Sachsse, Rolf: Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat. Dresden 2003.
Sachsse 2004
Sachsse, Rolf: Erhaltene Archive und gerettete Bestände zur Fotografie der Weimarer Zeit. Eine kommentierte und eingeleitete, überaus vorläufige Liste, o. O. 2004. https://www.rolfsachsse.de/wp-content/uploads/2017/11/Erhaltene-Fotoarchive-Weimar-2004.pdf [18. 12. 2025].
Sachsse 2016
Sachsse, Rolf: Marie Goslich – eine engagierte Frau mit Schreibmaschine und Kamera in der Kaiserzeit. In: Kauffmann, Krystyna / Reisen, Richard (Hg.): Marie Goslich. Ein Leben hinter Glas. Dortmund 2016, S. 295–317.
Sachsse 2021
Sachsse, Rolf: Anna Atkins. Blue Prints. München 2021.
Salden 1995
Salden, Hubert (Hg.): Die Städelschule Frankfurt am Main von 1817 bis 1995. Mainz 1995.
Sandler 2002
Sandler, Martin W.: Against the odds. Women pioneers in the first hundred years of photography. New York 2002.
Sartre 1986
Sartre, Jean-Paul: Geschlossene Gesellschaft. Stück in einem Akt. Reinbek 1986 [frz. EA 1944].
Sauter 2022
Sauter, Christoph: Die Farbgestaltung der Fassade des Atelier Elvira – Versuch einer Rekonstruktion. In: Die modernen Frauen des Atelier Elvira in München und Augsburg 1887–1908. Ausst.Kat. Grafisches Kabinett der Kunstsammlungen und Museen Augsburg, hg. von Ingvild Richardsen. München 2022, S. 156–169.
Schaber 1994
Schaber, Irme: Gerta Taro. Fotoreporterin im Spanischen Bürgerkrieg. Eine Biografie. Marburg 1994.
Schaber/Weil 1996
Schaber, Irme / Weil, Grete: „Ich schäme mich meiner Augen, meiner Freiheit, meiner besseren Kleider, schäme mich meiner Leica und knipse doch." Interview mit der Schriftstellerin und Exilfotografin Grete Weil, geführt und mit einer biografischen Skizze versehen von Irme Schaber. In: Fotogeschichte, Jg. 16, Heft 60, 1996, S. 43–48.
Schaber 2003
Schaber, Irme: We return to Fellbach. Das Fotografenpaar Mieth und Hagel nach dem Ende des NS-Exils und zu Beginn ihres beruflichen Rückzugs während der McCarthy-Ära. In: Film und Fotografie. [Exilforschung ein internationales

Jahrbuch, Bd. 21, hg. von Claus-Dieter Krohn, Erwin Rotermund, Lutz Winckler, Irmtrud Wojak und Wulf Koepke] München 2003, S. 207–224.

Schaber 2005
Schaber, Irme: „Es war nicht einfach für mich, die in Berlin begonnene Arbeit fortzusetzten." Fotografinnen im Exil der NS-Zeit. In: Hudson-Wiedenmann, Ursula / Schmeichel-Falkenberg, Beate (Hg.): Grenzen Überschreiten. Frauen, Kunst und Exil. Würzburg 2005, S. 75–88.

Schade/Wagner/Weigel 1994
Schade, Sigrid / Wagner, Monika / Weigel, Sigrid (Hg.): Allegorien und Geschlechterdifferenz. Köln, Weimar, Wien 1994.

Schade/Wenk 2005
Schade, Sigrid / Wenk, Silke: Strategien des ‚Zu-Sehen-Gebens'. Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte. In: Bußmann, Hadumod / Hof, Renate (Hg.): Genus. Geschlechterforschung. Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Ein Handbuch. 2. Aufl. Stuttgart 2005, S. 144–185.

Schade/Wenk 2011
Schade, Sigrid / Wenk, Silke: Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld. Bielefeld 2011.

Schaffer 1985
Schaffer, Nikolaus: Architektur als Bild. Das Atelier Elvira – ein Unikum der Architekturgeschichte. 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. 5–25.

Scheid 1997
Scheid, Eva: Poesie mit rationalem Bewußtsein. Zum fotokünstlerischen Werk von Marta Hoepffner. In: Lichtbilder – Bilder des Lichts. Marta Hoepffner Fotokünstlerin und Pädagogin. Ausst.Kat. Stadtmuseum Hofheim am Tanus. Hofheim am Taunus 1997, S. 10–25.

Scheutle 2000
Scheutle, Rudolf: »Gehen wir daran, diese traurigen Zustände zu bessern.« Zur Geschichte der Münchner Fotoschule. In: Lehrjahre • Lichtjahre. Die Münchner Fotoschule 1900–2000. Ausst.Kat. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum. München 2000.

Scheutle 2014
Scheutle, Rudolf: Überdurchschnittliche Leistungen bedeuten unliebsame Konkurrenz. In: Ab nach München! Künstlerinnen um 1900. Ausst.Kat. Stadtmuseum München. München 2014, S. 332–335.

Schindelegger 2017
Schindelegger, Maria: Die Armierung des Blickes. Margaret Bourke-Whites Fotografien aus dem Zweiten Weltkrieg. Dissertation München. Berlin 2017.

Schirmer 2001
Schirmer, Lothar (Hg.): Frauen sehen Frauen: Eine Bildgeschichte der Frauen-Photographie. Von Julia Margaret Cameron bis Inez van Lamsweerde. Mit einem Essay von Elisabeth Bronfen. München 2001

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

Schlüter 1987a
Schlüter, Anne (Hg.): Quellen und Dokumente zur Geschichte der gewerblichen Berufsausbildung von Mädchen, Reihe C, Bd. 1. Köln, Wien 1987.

Schlüter 1987b
Anne Schlüter: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Quellen und Dokumente zur Geschichte der gewerblichen Berufsausbildung von Mädchen, Reihe C, Bd. 1. Köln, Wien 1987, S. 3–32.

Schmidt 2006
Schmidt, Franziska: Käthe Buchler – Ein Portrait. In: Die Welt in Farbe. Käthe Buchler – Autochrome 1913 bis 1930. Ausst.Kat. Museum für Photographie Braunschweig. Braunschweig 2006, S. 8–11.

Schmidt-Knaebel 2010
Schmidt-Knaebel, Susanne: Lida Gustava Heymann und Anita Augspurg: Für Freiheit, Recht und Frieden. In: Beutin, Heidi / Beutin, Wolfgang / Bleicher-Nagelsmann, Heinrich / Malterer, Holger (Hg.): Die Frau greift in die Politik. Schriftstellerinnen in Opposition, Revolution und Widerstand. [Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideengeschichte, Bd. 57] Frankfurt/Main 2010, S. 83–108.

Schmoll gen. Eisenwerth 1982
Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A.: Zur frühen experimentellen schwarz-weiss-Photographie von Marta Hoepffner. In: Marta Hoepffner. Das fotografische und lichtkinetische Werk. Ausst.Kat. Städtischen Galerie Altes Theater Ravensburg. Ravensburg 1982, S. 3–7.

Schöck-Quinteros 1994
Schöck-Quinteros, Eva: Sozialreform und Frauenbewegungen: Die Vorgeschichte der „deutschen Konferenzen zur Förderung der Arbeiterinnen-Interessen“ (1897–1914). In: Dieckmann, Elisabeth / Friese, Marianne (Hg.): Arbeiterinnengeschichte im 19. Jahrhundert: Studien zum sozio-kulturellen Wandel und zum politischen Diskurs in den Frauenbewegungen in Deutschland, England, Italien und Österreich. Vorträge eines Workshops an der Universität Bremen 1993. [Frauenforschung interdisziplinär – Historische Zugänge zu Biographie und Lebenswelt, Bd. 1] Münster, Hamburg 1994, S. 208–256.

Schöfberger 2014
Schöfberger, Alexandra: Wegbereiterin für viele Generationen. In: Ab nach München! Künstlerinnen um 1900. Ausst.Kat. Stadtmuseum München. München 2014, S. 360–365.
Schöll 2002
Schöll, Julia: Einführung. In: Dies. (Hg.): Gender – Exil – Schreiben. Würzburg 2002, S. 13–16.
Scholz 1999
Scholz, Heike: Am Rande des Blickfeldes. Grethe Jürgens – eine Künstlerin der zwanziger Jahre in Hannover. Dissertation Marburg. Köln 1999.
Schreiber 1970
Schreiber, Helene: Avantgarde mit Charme. In: Fotografinnen. Beispiele aus der Arbeit von Fotografinnen in Deutschland seit 1925. Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen. Essen 1970, unpaginiert.
Schröder/Söll 2015
Schröder, Gerald / Söll, Änne: Die Krise(n) der Männlichkeit: Eine Einleitung. In: Dies. (Hg.): Der Mann in der Krise? Visualisierungen von Männlichkeit im 20. und 21. Jahrhundert. [Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 68] Köln 2015, S. 7–18.
Schroeder 2007
Schroeder, Hiltrud: Anita Augspurg. Deutsche Frauenrechtlerin und Juristin. Zum 150. Geburtstag am 22. 9. 2007. https://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/anita-augspurg/ [18. 12. 2025].
Schrödl 1997
Schrödl, Barbara: Pygmalions Geschöpf und Gefährtin. Die Repräsentation von Künstlerpaaren im Spielfilm des NS. In: Hoffmann-Curtius, Kathrin / Wenk, Silke (Hg.): Mythen von Autorenschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. [Beiträge der 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung, Tübingen 1996] Marburg 1997, S. 245–258.
Schröter 1988
Schröter, Wolfgang G.: Hermann Walter und die Fotografie in Leipzig. In: Frenzel, Rose-Marie / Schröter, Wolfgang G. (Hg.): Hermann Walter Fotografien von Leipzig 1862–1909. Mit 256 Abbildungen. Leipzig 1988, S. 9–55.
Schülke/Schülke 1989
Schülke, Ilsabe / Schülke, Gerolf: Kunstwerk und Dokument. In: Erna Wagner-Hehmke. Industriefotografien der 30er bis 50er Jahre. Ausst.Kat. Kulturbahnhof Eller Düsseldorf. Düsseldorf 1989, S. 3–5 (unpaginiert).
Schülke/Schülke 1994
Schülke, Ilsabe / Schülke, Gerolf: Düsseldorf und seine Fotografie. Bericht für das Kulturdezernat Düsseldorf. Düsseldorf 1994.
Schüler/Wolff 2007
Schüler, Anja / Wolff, Kerstin: „Es sind die gleichen Überzeugungen, die die Frauen aller Länder erfüllen…“. Zur Entstehung von internationalen Netzwerken in der

Frauenbewegung. In: Schöck-Quinteros, Eva / Schüler, Anja / Wilmers, Annika / Wolff, Kerstin (Hg.): Politische Netzwerkerinnen: Internationale Zusammenarbeit von Frauen 1830–1960. [Schriften des Hedwig Hintze-Instituts Bremen, Bd. 10] Berlin 2007, S. 13–26.

Schümann 1984
Schümann, Carl-Wolfgang: Das Haus der Frau. In: Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914. Ausst.Kat. Kölnischer Kunstverein [Verbundprojekt Der westdeutsche Impuls 1900–1914 Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet] Köln 1984. S. 233–241.

Schulze 1998
Schulze, Sigrid: »Unter einem Photographen denken die meisten Leute nichts anderes als einen Porträtisten mit der Camera…« Das Atelier Mathesie und die Berliner Fotogeschichte. In: Jetzt lächeln. Das Atelier Mathesie und die Berliner Fotogeschichte. Ausst.Kat. NGBK im Kunstamt Kreuzberg/Bethanien. Berlin 1998, S. 70–75.

Schulze 2006
Schulze, Sigrid: Original und Reproduktion. Zur Provenienzgeschichte von Daguerreotypien der ehemaligen Sammlung Dost. In: Ziehe, Irene / Hägele, Ulrich (Hg.): Fotos – „schön und nützliche zugleich". Das Objekt Fotografie. Berlin 2006, S. 95–112.

Schulze 2010
Schulze, Sigrid: Flora und Köchin. Inszenierte Fotografien aus Berlin um 1860. In: Blunck, Lars (Hg.): Fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration. Bielefeld 2010, S. 239–253.

Schulze 2011
Schulze, Sigrid: Wilhelm Dost – Chronist der frühen Fotografie in Berlin. In: Belichtungsspuren. Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhunderts, hg. von Sibylle Einholz und Sibylle Schmidtsiefen. [Beiträge zum Kolloquium 14.–15. November 2008] Berlin 2011, S. 23–30.

Schwenk 2008
Schwenk, Bernhart: Dressed to Kill? In: Female Trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen. Ausst.Kat. Pinakothek der Moderne München, hg. von Inka Graeve Ingelmann. Ostfildern 2008, S. 86–89.

Schwirkmann 2016
Schwirkmann, Peter: Eva Kemlein (1909–2004). „… und wir waren voller Elan". In: Berlin – Stadt der Frauen. Couragiert & feminin. Ausst.Kat. Stiftung Stadtmuseum Berlin. Berlin 2016, S. 222–235.

Sello 1996
Sello, Thomas (Hg.): Auch eine Art Hotel. Hamburg 1996.

Shinkle 2022
Shinkle, Eugenie: Das Auge einer Frau. Modefotografie, Weiblichkeit und Gefühl. In: Female View. Modefotografinnen von der Moderne bis zum Digitalen Zeitalter. Ausst.Kat. Kunsthalle St. Annen Lübeck. Berlin 2022, S. 20–27.
Shulman 2000
Shulman, Amy: Photography, Memory and Identity: The émigré Photographer Lisel Haas (1898–1989). Masterarbeit Birmingham. Birmingham 2000. https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/1442/1/Schulman11MPhil.pdf [11. 11. 2016].
Sieber 2022
Sieber, Joachim: Fotografien in Zeitschriften. In. Fotogeschichte, Jg. 42, Heft 164, 2022, S. 3–4.
Siegel 2021
Siegel, Steffen: Wer ist Inge Bondi? „Magnum Photo" und das Teamwork einer Fotoagentur. In: Fotogeschichte, Jg. 41, Heft 161, 2021, S. 77–79.
Siegel 2022
Siegel, Steffen: Fotografinnen in globaler Perspektive. In: Fotogeschichte, Jg. 42, Heft 163, 2022, S. 76–78.
Sikora 2015
Sikora, Bernd: Vom Gartenhaus zum Stadtpalais – Das ungewöhnliche Hausprojekt der Bertha Wehnert-Beckmann in der Leipziger Elsterstraße. In: Die Fotografin. Bertha Wehnert-Beckmann 1815–1901. Ausst.Kat. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, hg. von Volker Rodekamp, Leipzig 2015, S. 90–101.
Sills 2000
Sills, Leslie: In real life: six women photographers. New York 2000.
Silvermann 1997
Silvermann, Kaja: Dem Blickregime begegnen. In: Kravagna, Christian (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin 1997, S. 41–64.
Solomon-Godeau 1994
Solomon-Godeau, Abigail: Die Beine der Gräfin. In: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/Main 1994, S. 90–146.
Solomon-Godeau 1997
Solomon-Godeau, Abigail: Fotografie und Feminismus, oder: noch einmal wird der Gans der Hals umgedreht. In: Fotogeschichte, Jg. 17, Heft 63, 1997, S. 45–50.
Solomon-Godeau 2008
Solomon-Godeau, Abigail: Trouble, Gender, Sex. Geschlechter-Ideologien und ihre Manifestation in der Fotografie. In: Female Trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen. Ausst.Kat. Pinakothek der Moderne München, hg. von Inka Graeve Ingelmann. Ostfildern 2008, S. 21–28.
Solomon-Godeau 2015
Solomon-Godeau, Abigail: 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.

Solomon-Godeau 2017
Solomon-Godeau, Abigail: Photography after Photography. Gender, Genre, History, hg. von Sarah Parsons. Durham, London 2017.
Söntgen 1996
Söntgen, Beate: Den Rahmen wechseln. Von der Kunstgeschichte zur feministischen Kulturwissenschaft. In: Dies. (Hg.): Rahmenwechsel: Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft. Berlin 1996, S. 7–23.
Sontag 2007 [EA 1987]
Sontag, Susan: Hundert Jahre italienische Photographie [1987]. In: Dies.: Worauf es ankommt. Essays. Frankfurt/Main 2007, S. 284–292.
Sontag 2010a [engl. EA 2003]
Sontag, Susan: Das Leiden anderer betrachten. 3. Aufl. Frankfurt/Main 2010.
Sontag 2010b
Sontag, Susan: Über Fotografie. 19. Aufl. Frankfurt/Main 2010.
Spielmann 1989
Spielmann, Heinz: Schrift – Wort – Zeichen. Willi Baumeisters typographische Arbeiten. In: Willi Baumeister. Typografie und Reklamegestaltung. Ausst.Kat. Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, hg. von Wolfgang Kermer. Stuttgart 1989, S. 37–41.
Stamm 1999
Stamm, Rainer: Der Folkwang Verlag – Auf dem Weg zu einem imaginären Museum. [Archiv für Geschichte des Buchwesens, Bd. 2] Frankfurt/Main 1999.
Stamm 2014
Stamm, Rainer: „eine neue Art des Sehens". Fotografien der Neuen Sachlichkeit im Landesmuseum Oldenburg. In: Oldenburger Jahrbuch 114, 2014, S. 169–182.
Starl 1981
Starl, Timm: „Die Rückseite". Fotokarten als Werbemittel der Atelierfotografen im 19. Jahrhundert. In: Fotogeschichte, Jg. 1, Heft 2, 1981, S. 13–32.
Starl 1987
Starl, Timm: Auf der Suche nach einer Gegenwart. Gedanken zu einer Monografie über Aenne Biermann (1898–1933). In: kairos. Mitteilungen des österreichischen Fotoarchivs, Jg. 2, Heft 5/6, 1987, S. 87–88.
Starl 1992
Starl, Timm: Frauen und Fotografie. Eine Bibliographie aus internationalen Zeitschriften 1857–1991. In: FrauenKunstWissenschaft, Heft 14, Oktober 1992, S. 104–150.
Starl 1995a
Starl, Timm: Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik, Essen 1994. In: Fotogeschichte, Jg. 15, Heft 57, 1995, S. 73–75.
Starl 1995b
Starl, Timm (Hg.): Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980. Ausst.Kat. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum. München, Berlin 1995.

Starl 2008
Starl, Timm: Kritik der Fotografie: Ausstellung. Online: http://www.kritik-der-fotografie.at/02-Ausstellung.htm [19. 5. 2022].
Starl 2009
Starl, Timm: Bildbestimmung. Identifizierung und Datierung von Fotografien 1839 bis 1945. Marburg 2009.
Starl 2011
Starl, Timm: »Diese Zeitschrift ist für historische Studien sehr aufschlußreich.« Sie Photographische Correspondenz von 1864 bis 1922. In: Ponstingl, Michael (Hg.): Die Explosion der Bilderweilt. Die Photographische Gesellschaft in Wien 1861–1945. [Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich, Bd. 6] Wien 2011, S. 80–93.
Starl 2014
Starl, Timm: Frauenberuf und Liebhaberei. Fotografinnen in Österreich bis zum Ersten Weltkrieg, überarbeitete und erweiterte Fassung des Textes: „‘… nimmt auch auf dem Gebiete der Photographie die Leistung der Frau einen immer größeren Raum ein.‘ – Zum Wirken von Fotografinnen in Österreich bis zum Ersten Weltkrieg“. In: Friedrich, Annegret (Hg.): Die Freiheit der Anderen. Festschrift für Viktoria Schmidt-Linsenhoff zum 21. August 2004. Marburg 2004, S. 82–88. http://timm-starl.at/download/Starl_Fotografinnen.pdf [30. 8. 2015].
Stauffer 2011
Stauffer, Isabelle: Frauen vor & hinter der Kamera. Von Hollywood nach Berlin. Die deutsche Rezeption der Flapper-Filmstars Colleen Moore und Clara Bow. In: Freytag, Julia / Tacke, Alexandra (Hg.): City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren. Köln, Weimar, Wien 2011, S. 111–126.
Steidl 2020
Steidl, Katharina: Meeresblaue Abdrucke. Anna Atkins’ Cyanotypien als visuelle Medien- und Klassifikationskritik. In: Fotogeschichte, Jg. 40, Heft 156, 2020, S. 7–18.
Stephan 2003
Stephan, Inge: Im toten Winkel. Die Neuentdeckung des ‚ersten Geschlechts‘ durch men’s studies und Männlichkeitsforschung. In: Benthien, Claudia / Stephan, Inge (Hg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. [Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 18] Köln 2003, S. 11–35.
Stiegler 2010a
Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart 2010.
Stiegler 2010b
Stiegler, Bernd: Fotografie und Wahrnehmung. Einleitung. In: Ders. (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart 2010, S. 157–160.
Stiegler 2016
Stiegler, Bernd: Der montierte Mensch. Eine Figur der Moderne. Paderborn 2016.

Stiegler 2019
Bernd Stiegler: Fehler als System. In: Amateurfotografie. Vom Bauhaus zu Instagram. Ausst.Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, hg. von Esther Ruelfs und Tulga Beyerle. Heidelberg, Berlin 2019, S. 40–45.
Stille 1981
Stille, Eva: Kinderfotos als soziokulturelle Quelle. In: Fotogeschichte, Jg. 1, Heft 1, 1981, S. 29–40.
Storch 2022
Storch, Marek: Schnitt quer durch die Pupille. In: Die Tageszeitung, 10. 3. 2005. https://taz.de/!636435/ [4. 4. 2022].
Streit 2015
Streit, Eva: Die Itten-Schule Berlin. Geschichte und Dokumente einer privaten Kunstschule neben dem Bauhaus. Dissertation Regensburg. [ZOOM. Perspektiven der Moderne, Bd. 1] Berlin 2015.
Stremmel 2021
Stremmel, Ralf: Dokumentieren und Inszenieren. Industriefotografie im Ruhrgebiet von 1860 bis 1960. In: Moderne Zeiten. Industrie im Blick von Malerei und Fotografie. Ausst.Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg, hg. von Kathrin Baumstark, Andreas Hoffmann und Ulrich Pohlmann. München 2021, S. 54–65.
Sullivan 1990
Sullivan, Constance (Hg.): Women Photographers. New York 1990.
Sykora 1992
Sykora, Katharina: „Was ich mach ist auch Poesie, aber eine technisch materielle". Zur Fotografik von Marta Hoepffner. In: Frauen Kunst Wissenschaft, Heft 14, Oktober 1992, S. 83–87.
Sykora 1993
Sykora, Katharina: Die Neue Frau. Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre. In: Sykora, Katharina / Dorgerloh, Annette / Noell-Rumpeltes, Doris / Raev, Ada (Hg.): Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Marburg 1993, S. 9–24.
Sykora 1998
Sykora, Katharina: Außer Kurs. Zu den Reisefotografien von Annemarie Schwarzenbach. In: Willems, Elvira (Hg.): Annemarie Schwarzenbach. Autorin – Reisende – Fotografin. [Dokumentation des Annemarie-Schwarzenbach-Symposiums in Sils/Engadin vom 25. bis 28. Juni 1998] Pfaffenweiler 1998, S. 209–239.
Sykora 2000a
Sykora, Katharina: Doppelspiele – Über die fotografische Zusammenarbeit von Ringl + Pit alias Grete Stern und Ellen Auerbach. In: Berger, Renate (Hg.): LIEBE MACHT KUNST. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien 2000, S. 87–108.

Sykora 2000b
Sykora, Katharina: Fotografinnen zwischen Experiment und Professionalität. Berufsbiografien in den 20er Jahren. In: Mayer-Gürr, Dieter (Hg.): Fotografie & Geschichte: Timm Starl zum 60. Geburtstag. Marburg 2000, S. 9–29.
Sykora 2015
Sykora, Katharina: Fotografieren im Exil. In: Lore Krüger. Ein Koffer voller Bilder. 1934–1944. Ausst.Kat. C/O Berlin, hg. C/O Berlin Foundation. Berlin 2015, S. 99–108.
Sykora/Dorgerloh/Noell-Rumpeltes/Reav 1993
Sykora, Katharina / Dorgerloh, Annette / Noell-Rumpeltes, Doris / Raev, Ada (Hg.): Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Marburg 1993.
Szwast 2020
Szwast, Miriam (Hg.): Sisi privat. Die Fotoalben der Kaiserin. Ausst.Kat. Museum Ludwig Köln. [Sammlung Fotografie / Museum Ludwig, Bd. 4] Köln 2020.
Tenfelde 2000a
Tenfelde, Klaus (Hg.): Bilder von Krupp: Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter. 2. Aufl. München 2000.
Tenfelde 2000b
Tenfelde, Klaus: Geschichte und Fotografie bei Krupp. In: Ders. (Hg.): Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter. 2. Aufl. München 2000, S. 305–320.
Teubner 2010
Teubner, Ulrike: Beruf: Vom Frauenberuf zur Geschlechterkonstruktion im Berufssystem. In: Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. 3. erweiterte Aufl. Wiesbaden 2010, S. 499–506.
Tesch 2016
Tesch, Elke: Steffi Brandl: Eine Berliner Portraitfotografin. Berlin 2016.
Trabert/Leiskau/Rössler 2016
Trabert, Susann / Leiskau, Katja / Rössler, Patrick (Hg.): Deutsche illustrierte Presse. Journalismus und visuelle Kultur in der Weimarer Republik. [Mediengeschichte, Bd. 1] Baden-Baden 2016.
Trum Hunter
Trum Hunter, Beatrice: Erinnerungen an Ruth Jacobi-Roth. In: Ruth Jacobi. Fotografien. Ausst.Kat. Jüdisches Museum Berlin, hg. von Aubrey Pomerance. Berlin 2008, S. 58–63.
Tschofen/Ebenerspächer/König 2002
Tschofen, Berhard / Ebenerspächer, Martina / König, Gudrun M.: Zur Einführung. In: Korff, Gottfried: Museumsdinge. deponieren – exponieren, hg. von Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König und Bernhard Tschofen. Köln, Weimar, Wien 2002, S. IX–XIV.

Tucker 1973
Tucker, Anne: 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.
Twellmann 1972a
Twellmann, Margrit: Die deutsche Frauenbewegung. Ihre Anfänge und erste Entwicklung, 1843–1889. Die deutsche Frauenbewegung im Spiegel repräsentativer Frauenzeitschriften. [Marburger Abhandlungen zur politischen Wissenschaft, Bd. 17,1] Meisenheim am Glan 1972.
Twellmann 1972b
Twellmann, Margrit: Die deutsche Frauenbewegung. Ihre Anfänge und erste Entwicklung 1843–1889. Quellen 1843–1889. [Marburger Abhandlungen zur politischen Wissenschaft, Bd. 17,2] Meisenheim am Glan 1972.
Twellmann 1976
Twellmann, Margrit: Die deutsche Frauenbewegung. Ihre Anfänge und erste Entwicklung 1843–1889. Frankfurt/Main 1976.
Uka 1983
Uka, Walter: Zur Ausstellung „Die Kamera" im November 1933. In: Die Gleichschaltung der Bilder. Zur Geschichte der Pressefotografie 1930–36. Ausst.Kat. Galerie 70 Berlin, hg. von Diethart Kerbs, Walter Uka und Brigitte Walz-Richter. Berlin 1983, S. 156–159.
Ullrich 2019
Ullrich, Wolfang: Selfies. Die Rückkehr des öffentlichen Lebens. [Reihe Digitale Bildkulturen] Berlin 2019.
Uziel 2010
Uziel, Daniel: Propaganda, Kriegsberichterstattung und die Wehrmacht. Stellenwert und Funktion der Propagandatruppen im NS-Staat. In: Rother, Rainer / Prokasky, Judith (Hg.): Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges. München 2010, S. 13–36.
Venohr 2008
Venohr, Dagmar: Modehandeln zwischen Bild und Text – Zur Ikonotextualität der Moder in der Zeitschrift. In: IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft, Jg. 4, Heft 8, 2008. https://d-nb.info/1251149375/34 [18. 12. 2025].
Venohr 2010a
Venohr, Dagmar: Medium macht Mode. Zur Ikonotextualität der Modezeitschrift. Dissertation Potsdam. [Metabasis. Transkriptionen zwischen Literaturen, Künsten und Medien, Bd. 6] Bielefeld 2010.
Venohr 2010b
Venohr, Dagmar: ModeMedien – Transmedialität und Modehandeln. In: Wenrich, Rainer (Hg.): Die Medialität der Mode. Kleidung als kulturelle Praxis – Perspektiven für eine Modewissenschaft. Bielefeld 2015, S. 109–126.

Venohr 2010c
Venohr, Dagmar: Texte machen Bilder zu Mode oder Kunst. Zur Kontextualisierung der Fotografien F. C. Gundlachs in Zeitschrift und Ausstellung. In: Schnittstellen. Mode und Fotografie im Dialog, hg. von Burcu Dogramaci, Sebastian Lux und Ulrich Rüter. Hamburg 2010, S. 23–39.
Vitten 2020
Vitten, Anne: Unbequeme Konkurrentinnen? Ausbildung von Frauen an der Photographischen Lehranstalt des Berliner Lette-Vereins um 1900. In: Fotogeschichte, Jg. 40, Heft 155, 2020, S. 24–33.
Vitten 2021
Vitten, Anne: Ruth & Lotte Jacobi. Fotografien. Ausstellungsrezension. In: Visual History, 11. 1. 2021, https://visual-history.de/2021/01/11/ruth-lotte-jacobi-fotografien/ [17. 7. 2021].
Voigt 2004
Voigt, Jochen: Eduard Wehnert und Bertha Wehnert-Beckmann. Daguerreotypistenkarrieren in Leipzig. In: Ders. (Hg.): Der gefrorene Augenblick. Daguerreotypie in Sachsen 1839–1860. Inkunablen der Photographie in sächsischen Sammlungen. Unter Mitarbeit von Christoph Kaufmann, Eberhard Patzig, Roland Schwarz und Frank Weiß. Chemnitz 2004, S. 98–127.
Voigt 2014
Voigt, Jochen: Bertha Wehnert-Beckmann. A German Lady. Leben & Werk einer Fotografiepionierin. Chemnitz 2014.
Voit 2014a
Voit, Antonia: Sie erregten Aufmerksamkeit und haben Erfolg damit. In: Ab nach München! Künstlerinnen um 1900. Ausst.Kat. Stadtmuseum München. München 2014, S. 336–345.
Voit 2014b
Voit, Antonia: Im Dunstkreis der Boheme auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen. In: Ab nach München! Künstlerinnen um 1900. Ausst.Kat. Stadtmuseum München. München 2014, S. 354–359.
Wagner 1998
Wagner, Gabriele: Geschlechterverhältnis als Anerkennungsverhältnis. In: Heinz, Marion / Kuster, Friederike (Hg.): Geschlechtertheorie – Geschlechterforschung: Ein interdisziplinäres Kolloquium. [Wissenschaftliche Reihe, Bd. 104] Bielefeld 1998, S. 235–255.
Waike-Koormann 2019
Waike-Korrmann, Maren: Elfriede Lohse-Wächler und Grethe Jürgens. Ich-Bildungen und Rezeptionsverläufe zweier Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Dissertation Bremen 2017. Baden-Baden 2019.
Warner 1989
Warner, Martina: In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren Guten und Schönen. Reinbek 1989.

Weber-Andreas 1991
Weber-Andreas, Karin: Drei Fotografinnen aus dem Lette-Verein. In: Obschernitzki, Doris / Dies. (Hg.): Im Blick die Fotografin…aber was noch? Frauenberufe im Lette-Verein 1866–1982. Berlin 1991, S. 16–35.
Weiershausen 2004
Weiershausen, Romana: Wissenschaft und Weiblichkeit. Die Studentin in der Literatur der Jahrhundertwende. Dissertation Göttingen 2004. Göttingen 2004.
Weinhart 2004
Weinhart, Martina: Selbstbild ohne Selbst. Dekonstruktionen eines Genres in der zeitgenössischen Kunst. Berlin 2004.
Weis 2022
Weis, Diana: Zum Bild werden Die (Mode)Fotografie der Post-Internet-Generation. In: Female View. Modefotografinnen von der Moderne bis zum Digitalen Zeitalter. Ausst.Kat. Kunsthalle St. Annen Lübeck. Berlin 2022, S. 28–33.
Weise 1983
Weise, Bernd: Pressefotografie als Medium der Propaganda im Presselenkungssystem des Dritten Reichs. In: Kerbs, Diethart / Uka, Walter / Walz-Richter, Brigitte (Hg.): Die Gleichschaltung der Bilder. Pressefotografie 1930–36. Berlin 1983, S. 141–155.
Weise 1995
Weise, Anne-Kathrin: Marianne Brandt. Leben und Werk. Dissertation an der Humboldt Universität zu Berlin. Berlin 1996.
Weise 1996
Weise, Bernd: Pressephotographie unter dem Diktat der Nationalsozialisten. In: Das deutsche Auge. 33 Blicke auf unser Jahrhundert. Ausst.Kat. Deichtorhallen Hamburg, hg. vom Arbeitskreis Photographie Hamburg e. V.. Hamburg 1996, S. 30–33.
Weishaupt 2005
Weishaupt, Sonja: Nazikunst im Museum? Zum Umgang mit NS-Künstlern in deutschen Ausstellungen. In: Blask, Falk / Friedrich, Thomas (Hg.): Menschenbild und Volksgesicht. Positionen zur Porträtfotografie im Nationalsozialismus. Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge, 36/2005, Sonderhelft. Münster 2005, S. 32–37.
Weissberg 1994a
Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/Main 1994.
Weissberg 1994b
Weissberg, Liliane: Gedanken zur »Weiblichkeit«. Eine Einführung. In: Dies. (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/Main 1994, S. 7–33.
Wenk 1987
Wenk, Silke: Aufgerichtete weibliche Körper. Zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus. In: Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im

Faschismus. Ausst.Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin, hg. von der NGBK. Berlin 1987, S. 103–119.

Wenk 1994
Wenk, Silke: Moderne Transformationen der weiblichen Allegorie – Henry Moores Skulptur der Liegenden. In. Schade, Sigrid / Wagner, Monika / Weigel, Sigrid (Hg.): Allegorien und Geschlechterdifferenz. Köln, Weimar, Wien 1994, S. 221–231.

Wenk 1995
Wenk, Silke: Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne. Köln, Wien 1995.

Wenk 1997
Wenk, Silke: Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit. In: Hoffmann-Curtius, Kathrin / Wenk, Silke (Hg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Marburg 1997, S. 12–29.

Werneburg 1997
Werneburg, Brigitte: Exemplarische Dienstleisterin. In: TAZ, 11. 8. 1997. https://taz.de/!1387563/ [20. 2. 2023].

Werner 2009
Werner, Anja Nadine: Zwischen Selbstbefragung und Kommerzialisierung – Selbstbildnisse von Modefotografen. Dissertation Göttingen. Göttingen 2009. Elektronische Version SUB Göttingen. http://dx.doi.org/10.53846/goediss-1235 [9. 8. 2021].

West/Zimmermann 1987
West, Candace West / Zimmermann, Don H.: Doing Gender. In: Gender & Society, Vol. 1, No. 2, 1987, S. 125–151.

West 1999
West, Nancy M.: Kodak and the lens of nostaligia. Virginia 1999.

West 2011
West, Nancy M.: In their own Backyards: Snapshopt Photography and small-Town America. In: Kodak Girl. From the Martha Cooper Collection, edited by John P. Jacob. Göttingen 2011, S. 278–289.

Wetterer 1995
Wetterer, Angelika: Dekonstruktion und Alltagshandeln. Die (möglichen) Grenzen der Vergeschlechtlichung von Berufsarbeit. In: Dies. (Hg.): Die soziale Konstruktion von Geschlecht in Professionalisierungsprozessen. Frankfurt/Main, New York 1995, S. 223–247.

Wiertz 2023
Wiertz, Wendy: Adellijk & Artistiek. Amateurkunstenaressen met blauw bloed in België (1806–1914). Dissertation Leuven 2018. Leuven 2023.

Wietschorke 2013
Wietschorke, Jens: Historische Forschung in der Europäischen Ethnologie. In: Johler, Reinhard / Marchetti, Christian / Tschofen, Bernhard / Weith, Carmen (Hg.): Kultur_Kultur. Denken. Forschen. Darstellen. Münster 2013, S. 206–212.

Wiethoff 1994
Wiethoff, Dorothee: Die moderne »Amazone«. Die »Neue Frau« als Abenteurerin in der populären Berichterstattung. In: Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik, hg. von Ute Eskildsen. Ausst.Kat. Folkwang Museum, Essen, Fundació „la Caixa", Barcelona, The Jewish Museum, New York. Düsseldorf 1994, S. 254–261.
Wiethoff 1997
Wiethoff, Dorothee: Fahrten zu fremden Welten – ein Beruf entsteht. In: Lotte Errell. Reporterin der 30er Jahre, hg. vom Museum Folkwang. Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen, Das Verborgene Museum Berlin. Essen 1997, S. 6–24.
Wille 2019
Wille, Rahel: Ausgezeichnet – Künstlerinnen des Inventars. Ausstellung und Forschung. In: Ausgezeichnet: Künstlerinnen des Inventars. Ausst.Kat. Museum am Rothenbaum Hamburg. Hamburg 2019, S. 10–21.
Williams 1991 [EA 1986]
Williams, Val: The Other Observers. Women Photographers in Britain 1900 to the Present. Reprint London 1991 [EA 1986].
Williams 1998
Williams, Val: Fashion Was the Least Important Thing. In: Look at Me. Fashion and Photography in Britain 1960 to present. Ausst.Kat. The British Council London, edited by Val Williams. Manchester 1998, S. 99–102.
Wingler 1977
Wingler, Hans M.: Kunstschulreform 1900–1933. Dargestellt vom Bauhaus-Archiv Berlin an den Beispielen Bauhaus Weimar Dessau Berlin – Kunstschule Debschitz München – Frankfurter Kunstschule – Akademie für Kunst und Kunstgewerbe Breslau – Reimann-Schule Berlin. Berlin 1977.
Wischermann 1983
Wischermann, Ulla: Frauenfrage und Presse. Frauenarbeit und Frauenbewegung in der illustrierten Presse des 19. Jahrhunderts. Dissertation Bremen. [Studien zur Publizistik, Bremer Reihe, Deutsche Pressforschung, hg. von Elger Blühm, Bd. 24] München, New York, London, Paris 1983.
Wischermann 1996
Wischermann, Ulla: Quellen und Methoden der Rezeptionsforschung. In: Marci-Boehncke, Gudrun / Werner, Petra / Wischermann, Ulla (Hg.): BlickRichtung Frauen. Theorien und Methoden geschlechtsspezifischer Rezeptionsforschung. Weinheim 1996, S. 133–146.
Witkovsky 2010
Witkovsky, Matthew: Another History: On Photography and Abstraction. In: Artforum, Jg. 48, Heft 7, 2010, S. 212–221.

Witzel 2016
Witzel, Beate: Emilie Winkelmann. In: Berlin – Stadt der Frauen, couragiert & feminin. 20 außergewöhnliche Biografien, hg. von Paul Spies und Martina Weinland. Ausst.Kat. Stiftung Stadtmuseum Berlin. Berlin 2016, S. 78–88.
Wolf 2007
Wolf, Herta: M wie Man Ray. In: Engelbach, Barbara (Hg.): Künstler & Fotografien 1959–2007 Museum Ludwig Köln. Köln 2007, S. 34–47.
Ziehe 2014
Ziehe, Theresia: Fotografische Zeitzeugnisse. Zur Geschichte der Sammlung Herbert Sonnenfeld. Online: www.jmberlin.de/node/7513 [2. 2. 2023].
Ziehe/Hägele 2007
Ziehe, Irene / Hägele, Ulrich (Hg.): Der engagierte Blick. Fotoamateure und Autorenfotografen dokumentieren den Alltag. [Visuelle Kultur. Studien und Materialien, im Auftrag der Kommission Fotografie der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Bd. 3] Berlin 2007.
Ziehe/Hägele 2015
Ziehe, Irene / Hägele, Ulrich (Hg.): Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format. [Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Bd. 10] Münster 2015.
Zierenberg/Ramsbrock/Vohwinckel 2013
Zierenberg, Malte / Ramsbrock, Annelie / Vohwinckel, Annette: Bildagenten und Bildformate. Ordnungen fotografischer Sichtbarkeit. In: Dies. (Hg.): Fotografien im 20. Jahrhundert. Verbreitung und Vermittlung. [Geschichte der Gegenwart, Bd. 6] Göttingen 2013, S. 7–17.
Zimmermann 2006
Zimmermann, Anja (Hg.): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung. Berlin 2006.
Žižek 2008
Žižek, Slavoj: Die Schuld des Blickes. In: Die Metastasen des Genießens. Sechs erotisch-politische Versuche, hg. von Peter Engelmann. 2. Aufl. Wien 2008, S. 191–213.
Zylka 2022
Zylka, Jenni: Blicken und Starren. Fotoausstellung „Female View“ in Lübek. In: Die Tageszeitung, 22. 3. 2022. https://taz.de/Fotoausstellung-Female-View-in-Luebeck/!5839105/ [24. 3. 2022].

6 Sonstige Medien

Drei Fotografinnen. Ilse Bing, Grete Stern und Ellen Auerbach, Produktion 1993 Harun Farocki Filmproduktion in Zusammenarbeit mit ARTE und ZDF, 2 DVDs, absolut MEDIEN 2007.

www.berliner-fotografenateliers.de [20. 2. 2013].

https://berlinischegalerie.de/assets/downloads/presse/Pressetexte/Allgemein/Verborgenes-Museum/PM_Vergessene-Kuenstlerinnen_Berlinische-Galerie.pdf [18. 12. 2025].

Fotoschule München 1900–2000, Online-Fachportal auf arthistoricum.net. https://www.arthistoricum.net/themen/portale/photographie/fachportale/fachportale-und-online-plattformen/fotoschule?tx_slubahnschueler_listall%5Balpha%5D=A&cHash=712e43b4197f5bcd7b234482f9e6a1d7#alphalist [19. 2. 2019].

www.hbk-bs.de/forschung/graduiertenkolleg-das-fotografische-dispositiv/ [10. 9. 2021].

https://julianeengell.org/de/ [3. 10. 2019].

http://pressechronik1933.dpmu.de [10. 11. 2021].

https://privatefotografie.wordpress.com/blog/ [23. 10. 2022].

www.rostock-frueher.de [10. 12. 2019].

7 Konferenzen, Tagungen und Vorträge (nach Jahren sortiert)

Ruth Hallensleben: Auftragsfotografie im Kontext von Sammlungen, Politik und Frauenforschung, Ruhr Museum, Essen 23. 5. 2025 (Teilnahme).

COUNTRYSIDE(S) – Fotografische Konstruktionen des Ländlichen, Kommission Fotografie der Deutschen Gesellschaft für Empirische Kulturwissenschaft, LWL-Kommission Alltagskulturforschung für Westfalen und LWL-Medienzentrum für Westfalen, Münster 26.–27. 9. 2024 (Teilnahme mit Vortrag).

The History and Us: Die Geste des Zeigens – Fotoalben im Archiv, DGPh / Sektion Geschichte und Archive, Rheinisches Bildarchiv Köln, Stadtarchiv Köln, 22. 10. 2022 (Teilnahme).

Die Fotografie und ihre Institutionen: Netzwerke, Sammlungen, Archive, Museen, KWI Essen, 23.–24. 6. 2022 (Teilnahme).

Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder in der Kunst im Nationalsozialismus, Zentralinstitut für Kunstgeschichte und Münchner Stadtmuseum, 11.–12. 10. 2021 (Teilnahme).

Let Us Now Praise Famous Women: Discovering the Work of Female Photographers, Photo Oxford Bodleian Libraries, 24. 10. 2020 (Teilnahme).

„It's an impossible subject" Fotografie und Männlichkeit, Marie Jahoda Center for International Gender Studies und Kunstgeschichtliches Institut der Ruhr Universität Bochum, 10. 10. 2019 (Teilnahme).

Atelierfotografie & Fotografenatelier – Mediengeschichte zwischen Kommerz, Kitsch und Kunst, Schloss- und Kulturbetrieb Residenzschloss Altenburg in Kooperation mit der Deutschen Fotothek in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Altenburg, 21.–23. 6. 2019 (Teilnahme mit Vortrag).

Populäre Präsentationen. Fotografie und Film als Medien musealer Aneignungsprozesse, Kommission Fotografie in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Kooperation mit dem Museum für Fotografie Berlin, Berlin, 15.–17. 11. 2018 (Teilnahme mit Vortrag).

Ringvorlesung: „Dunkelkammergespräche", Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom, 14. 9. 2017 (Vortrag).

„The Aspect of Woman", organized by RI19+, Research Institute for Visual Culture from 19th Century to the Present Time, Stara mestna elektrarna, Ljubljana, 26./27. 5. 2016 (Teilnahme mit Vortrag).

Corpusbildung in der Fotografieforschung, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig (AG Fotografieforschung der Gesellschaft für Medienwissenschaft und DFG / GRK Fotografisches Dispositiv, 21. 5. 2015 (Teilnahme).

Symposium: Fotografische Selbstbildnisse von Designerinnen, Fotografinnen und Künstlerinnen der 1920er und 1930er Jahre, Kunst- und Designgeschichte der Bergischen Universität Wuppertal, 16.–17. 11. 2012 (Teilnahme).

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. 3. 2012 (Teilnahme).

Hinweise zu den Abbildungen

Angaben zu den Abbildungen sowie Bildrechte und Bildnachweise sind an der jeweiligen Stelle vermerkt. Es wurde versucht Materialangaben, Herstellungsverfahren sowie Maße der Originalabbildungen zu erfassen. Aufgrund mangelnder Informationen war dieses in einigen Fällen nicht möglich. Die Autorin bedankt sich für entsprechende Hinweise.

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

Frauen kommen in der tradierten Fotografiegeschichte selten vor. Ihre Spuren verlieren sich in der Rezeptionsgeschichte, sie werden quasi ‚ausgeblendet' oder bekommen den Status einer Ausnahme zugewiesen. Anhand von Biografien rekonstruiert die Autorin die Entwicklung des Berufs der Fotografin. Beleuchtet werden auch die sozialen, bildungspolitischen und medientechnischen Bedingungen, die Frauen ab Ende des 19. Jahrhunderts vorfanden. Das junge und offene Berufsfeld Fotografie ermöglichte solide ausgebildeten Frauen schöpferisches Arbeiten und ökonomische Unabhängigkeit. Nathalie Dimic leistet mit der Studie Pionierarbeit, indem sie die Sozialfigur der Fotografin erstmals inter- und multidisziplinär konturiert.