

Der Blick auf die Lebensumstände und Produktionszusammenhänge von acht beispielhaft ausgewählten Fotografinnen kann Fragen und Probleme verdeutlichen, die auch nach 150 Jahren Geschichte der Fotografie und annähernd so langem Ringen um die Emanzipation der Frau von Bedeutung sind. Es handelt sich sowohl um Fragen des Berufsstandes als auch um Probleme kreativer Frauen in einer von Männern dominierten Gesellschaft. Es geht um soziologische Fragen nach dem Berufsbild und um die gesellschaftlich bestimmten Geschlechterrollen. „Ein Zimmer für sich allein“, wie es Virginia Woolf 1929 formulierte, und ein gewisses Mindesteinkommen sind bis heute die materielle Grundlage zur Eigenständigkeit und Selbstbestimmtheit eines Frauenlebens.

Bei der Frage nach dem Anteil der Frauen an der Geschichte des Mediums Fotografie geht es jedoch nicht um eine vordergründige Identifikation mit inzwischen berühmt gewordenen Fotografinnen, sondern um die Vergleichbarkeit mit heutigen Möglichkeiten. Ausgewählt aus einer Fülle von Namen wurde Bertha Wehnert-Beckmann, Julia Margaret Cameron, Madame d'Orca, Erna Lendvai-Dircksen, Lucia Moholy, Tina Modotti, Diane Arbus und Cindy Sherman. Es sind Frauen, die aus den unterschiedlichsten gesellschaftlichen und historischen Zusammenhängen stammen. Ihre Stellung innerhalb der Geschichte der Fotografie wirft zugleich ein Licht auf die Entwicklung des Mediums und auf seine Produktionsbedingungen.

Beginnen wir mit der in Leipzig ansässigen *Bertha Wehnert-Beckmann* (1815-1901). Sie gehört neben den in Hamburg tätigen Kolleginnen Adelgunde Köttgen und Emilie Bieber sowie Antonia Correvont in München zu den Frauen der ersten Stunde. Unmittelbar nach der Bekanntgabe von Daguerres Erfindung im Jahre 1839 eignen sie sich das Verfahren an und verdienen ihren Lebensunterhalt als Daguerreotypistinnen. Neben technischem Wissen und handwerklichem Geschick sind künstlerische Fähigkeiten in Gestaltung und Aufbau eines Bildes gefragt, um die Kundenwünsche befriedigen zu können.

Im Zentrum steht das Porträt, denn das aufstrebende Bürgertum ist um eine repräsentative Selbstdarstellung bemüht. Das Bild der eigenen Klasse wird in Form von Familien- und Gruppenaufnahmen, Einzelporträts und Paarbildnissen entworfen, auch Kinderbilder sind ein beliebtes Sujet. Bereits in der Frühzeit entstehen die bis heute wirksamen „sozialen Gebrauchsweisen“ der Fotografie, um einen Begriff des Soziologen Pierre Bourdieu zu zitieren, wobei sich die Bildmuster im Laufe der Zeit verändern.

Bertha Wehnert-Beckmann, die von ihrem späteren Mann Eduard Wehnert das Daguerreotypieren erlernt, betreibt nach dessen frühem Tod im Jahre 1847 das im Jahre 1842 von ihm in Leipzig gegründete Atelier weiter. Eine Filiale in Wien, um 1866 nachweisbar, und sogar eine Niederlassung in New York zwischen 1849 und 1851 zeugen von der Tatkraft und dem Geschäftssinn dieser Frau. Der Erwerb eines

Wohn- und Atelierhauses in Leipzig sowie die Mitarbeit von Gehilfen lassen auf ein gut gehendes Unternehmen schließen. Den Wünschen der Zeit folgend beliefert Bertha Wehnert-Beckmann den Markt nicht nur mit Daguerreotypen, sondern auch mit Papierbildern.

Sie baut ihre Erwerbstätigkeit unter anderem mittels des seit 1854 in Mode kommenden Aufnahmen im Carte-de-Visite-Format aus. Mit diesem von Adolphe-Eugène Disdéri entwickelten Verfahren können durch Zeiteinsparung die Produktionskosten für die Bilder gesenkt werden. Zugleich ist auch im Werk von Bertha Wehnert-Beckmann für diesen Bereich eine Anpassung an den Publikumsgeschmack erkennbar. Die modisch sich durchsetzenden Inszenierungsmuster in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ergeben aus heutiger Sicht einen Bruch zwischen den frühen Arbeiten im Daguerreschen Verfahren und der darauffolgenden Massenproduktion.

Aufschlußreich für die Situation der berufstätigen und somit finanziell selbständigen Frau im 19. Jahrhundert ist folgendes Detail aus der Biografie von Bertha Wehnert-Beckmann. Für einen ständigen Wohnsitz und zur Ausübung eines Berufes muß sie als sogenannte Schutzverwandte vom Rat der Stadt anerkannt werden. Der Antrag, als Daguerreotypistin ihren Lebensunterhalt zu bestreiten, wird 1844 abfällig beschieden. Dies hat vermutlich mit der unsicheren gesellschaftlichen Stellung dieses Berufes im allgemeinen und insbesondere damit zu tun, daß eine Frau sich dieser Profession widmen möchte. Durch den Nachweis einer im 19. Jahrhundert typisch weiblichen Erwerbsfähigkeit, das Haarklöppeln, bekommt Bertha Wehnert-Beckmann 1852 das Bürgerrecht zuerkannt.

Um die Durchsetzungskraft und Leistung dieser Frau angemessen würdigen zu können, müssen wir uns vergegenwärtigen, daß zwischen 1840 und 1860 das Daguerreotypieren fast ausschließlich ein Männerberuf ist. Ludwig Hoerner geht in seiner Studie „Über die Anfänge der Frauenarbeit in photographischen Betrieben“ davon aus, daß erst „ab Ende der 50er Jahre die ersten Frauen bewußt den Beruf 'Photographin' erlernt haben oder photographische Hilfsberufe (wie Retoucheuse, Copiererin und Empfangsdame) auszuüben begannen.“

Diese Jahre, in denen die Engländerin *Julia Margaret Cameron* (1815-1879) tätig ist, gelten allgemein als eine Phase des Niedergangs der Fotografie. Seit den zwanziger Jahren unserer Jahrhunderts existiert folgendes Erklärungsmuster: Frühzeit des Mediums = Blütezeit kontra Ära der Carte-de-Visite = Verfallszeit. Als Begründung wird die unterschiedliche Intensität angeführt, mit der sich Daguerreotypisten und Kalotypisten gegenüber Carte-de-Visite-Fotografen ihren Modellen widmen können und müssen. Die aufwendigen Verfahren der Frühzeit bewirken offensichtlich eine größere Sorgfalt auf beiden Seiten.

Julia Margaret Cameron steht mit ihren seit Anfang der sechziger Jahre entstandenen Arbeiten in dieser Tradition, insbesondere der Arbeit der schottischen Kalotypisten David Octavius Hill und Robert Adamson, und wirkt damit geradezu kontraproduktiv gegenüber ihrer eigenen Zeit. Die technischen Verbesserungen durch Einführung von Glasnegativen (sogenanntes nasses Kollodiumverfahren) unterläuft Julia Margaret Cameron, die im Alter von 45 Jahren von ihrer Tochter die erste Kamera geschenkt bekommt, indem sie absichtlich ungenau korrigierte Linsen benutzt. Den

dadurch entstehenden Effekt der Unschärfe steigert sie durch eine zwischen die Negativplatte und das Positivpapier geschobene Glasscheibe.

Verankert in den intellektuellen Kreisen der viktorianischen Epoche, insbesondere der Pre-Raphaelite Brotherhood, widmet sich Julia Margaret Cameron der Porträtfotografie (Persönlichkeiten aus Wissenschaft, Kultur und Geistesleben) sowie der Darstellung christologischer, mythologischer und allegorischer Themen. Unschärfe wird als bewußtes Stilmittel eingesetzt, um Gesichter zum Spiegel einer schöngestigen Seele werden zu lassen. 1864 schreibt die Fotografin in einem Brief an Sir John Herschel: „Mein Bestreben ist es, die Photographie zu veredeln und ihr den Charakter und die Wirkung einer Hohen Kunst zu sichern, indem ich das Wirkliche und das Ideale verbinde und bei aller Verehrung für Poesie und Schönheit von der Wahrheit nicht opfere...“

In der Persönlichkeit von Julia Margaret Cameron, die in der fotografiegeschichtlichen Literatur zu Recht als die wichtigste Vertreterin des Piktorialismus des 19. Jahrhunderts in England bezeichnet wird, verdeutlicht sich ein Phänomen, das die spätere internationale kunstfotografische Bewegung um 1900 prägt. Um sich dem Medium Fotografie in einer freien, selbstbestimmten Weise widmen zu können, bedarf es einer gewissen finanziellen Unabhängigkeit. Nicht von ungefähr sind es nicht die damaligen Berufsfotografen, sondern künstlerisch ambitionierte Amateure, die sich mit einer Erneuerung der Bildsprache beschäftigten. Julia Margaret Cameron verfügt auf Grund ihrer gesellschaftlichen Herkunft einerseits über die finanziellen Mittel und damit Unabhängigkeit (von Kundeninteressen) sowie Muße und andererseits über eine Bildung, die ihr eine Umsetzung ihrer vom kulturellen Hintergrund der Epoche geprägten Ideen erlaubt.

Unabhängig davon, wie wir uns heute zur sogenannten Kunstfotografie stellen, ist zu betonen, daß es sich bei der Arbeit von Julia Margaret Cameron entgegen eines gerne vermuteten Klischees keineswegs um den Spleen einer neurotischen Oberschichtsdame des 19. Jahrhunderts handelt. Die umständliche Handhabung der großen Plattenkamera und das aufwendige nasse Kollodiumverfahren erfordern den ganzen Einsatz einer Frau, die ihre Arbeit mit einer erstaunlichen Professionalität betreibt.

Das gesellschaftliche Gegenstück bildet das Heer von Frauen, die damals als Hilfskräfte in fotografischen Betrieben angestellt ihren Lebensunterhalt verdienen müssen. Selbständige Fotografinnen wie Bertha Wehnert-Beckmann gehören zu den Phänomenen der im Berufsbild eher unstrukturierten Frühzeit. Mit der Kommerzialisierung des Bilderangebots durch die Carte-de-Visite-Produktion entwickelt sich ein Markt, auf dem Männer das Sagen haben. Der Beruf des Fotografen etabliert sich, unterstützt durch eine entsprechende Selbstdarstellung seiner Repräsentanten, und wird gesellschaftlich anerkannt.

Eine kurz nach der Jahrhundertwende aktiv werdende Berufsfotografin soll uns als nächste beschäftigen. Die unter dem Künstlernamen *Madame d'Ora* (1881-1963) arbeitende, aus Wien stammende Dora Philippine Kallmus repräsentiert den damaligen Atelierbetrieb in exemplarischer Weise. Die Schülerin von Nicola Perscheid betreibt zusammen mit Arthur Benda seit 1907 in Wien ein Atelier. In einer speziellen und durchaus üblichen Form der Arbeitsteilung überwacht dieser als Operateur die

technische Realisierung der Aufnahmen sowie die weitere Ausarbeitung, während jene für die Atmosphäre und das Arrangement zuständig ist.

Im Wien der k. u. k. Monarchie und seit ihrer Übersiedlung nach Paris im Jahre 1924 erlebt Madame d'Ora bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges eine glanzvolle Karriere als Porträtistin der besseren Gesellschaft. Um so erstaunlicher erscheint der Bruch im Werk der Fotografin, die nach 1945 in Flüchtlingslagern und in den fünfziger Jahren in den Abattoirs, den Pariser Schlachthöfen, fotografiert und sämtliche vormals geschätzten und durchaus dem Zeitstil verhafteten weichzeichnerischen und Glamaureffekte beiseite schiebt.

So wie in Wien Arthur Benda war in Paris der Mitarbeiter Hans Drücke für die technische Seite zuständig. Der direkte Blick durch die Kamera und die damit veränderte Produktionsweise prägen nach 1945 die Wahrnehmung der Fotografin, die durch ihre Herkunft aus einer jüdischen Familie vom Grauen des Nationalsozialismus betroffen ist. Politische Zusammenhänge aber auch der Tod alter Freunde lassen Madame d'Ora die fünfziger Jahre offensichtlich nicht als Aufbruchstimmung erleben. Die Auseinandersetzung mit dem Tod wirkt wie ein Abschiednehmen. Nicht mehr die Befriedigung von Auftraggeberwünschen treibt Madame d'Ora zur Arbeit. Unabhängig von der gesellschaftlichen Anerkennung verfolgt sie ihre eigenen Themen.

Erna Lendvai-Dirksen (geb. Dircksen, 1883-1962) gehört zur gleichen Generation wie Madame d'Ora. Die politischen Verhältnisse, die für diese Verfolgung und Einschränkung der Arbeit bringen, erlauben jener den Ausbau und die Durchsetzung ihrer Ideen. Erna Lendvai-Dirksen arbeitet seit 1916 als selbständige Berufsfotografin in Berlin-Charlottenburg, wo sie ihre „Werkstatt für Bildnisfotografie“ betreibt. In der Weimarer Republik fotografiert sie viele prominente Persönlichkeiten aus Politik, Kultur und Geistesleben. Zugleich beginnt sie mit der Arbeit am „Volksgesicht“, das für sie zum zentralen Begriff ihrer „lichtbildnerischen Arbeit“ wird, die in den zwanziger aber auch in den fünfziger Jahren deutlich von konservativen und während des Dritten Reiches von nationalsozialistischen Idealen geprägt ist.

Ähnlich wie Leni Riefenstahl eröffnen sich für Erna Lendvai-Dirksen mit dem von ihr eindeutig begeistert begrüßten „tausendjährigen Reich“ neue Publikationsmöglichkeiten und somit ein großer Wirkungsradius. Die Inhalte der zwischen 1932 und 1944 erschienenen Bände zum „Deutschen“ und „Germanischen Volksgesicht“ sind in der politischen Ausrichtung eindeutig reaktionär. Es ist der mehr als alltägliche Beitrag einer Frau zur Politik des Patriarchats. Von der am Volkstum orientierten Sicht des „Deutschen Volksgesichts“ läßt sich zum „Germanischen Volksgesicht“ eine deutliche Zuspitzung auf die vorgebliche Überlegenheit der nordischen Rasse feststellen. Die Fotografin propagiert die rückwärtsgewandte Utopie von Blut und Boden im Nationalsozialismus.

Um dem Schaffen von Erna Lendvai-Dirksen gerecht zu werden, muß zum einen das Gesamtwerk dieser produktiven Fotografin betrachtet werden, zu dem herausragende Porträts und auch eine Fülle von künstlerisch hervorragend gestalteten Landschaftsaufnahmen und Naturstudien gehören. Zum anderen ist die Stellung der Berufsfotografinnen im Dritten Reich hinsichtlich der Frage genauer zu beleuchten, in-

wiefiern das Partizipieren an Vorteilen gesellschaftlicher Machtstrukturen vorgeblich künstlerische Freiräume schafft.

Wie in einem Gegenentwurf verkörpert *Lucia Moholy* (geb. Schulz, 1894-1989) die Aufbruchstimmung der Weimarer Republik und gehört zu den Fotografinnen, die nach 1933 mit dem Schicksal der Exilierung kämpfen. Lucia Schulz ist nach einem Studium des Lehramtes sowie der Kunstgeschichte und Philosophie zwischen 1913 und 1918 als Redakteurin und Lektorin bei Kurt Wolff tätig, lernt Heinrich Vogeler kennen und begegnet 1920 in Berlin – dem kulturellen Zentrum der zwanziger Jahre – ihrem späteren Mann László Moholy-Nagy.

Bezeichnender Weise ist ihr Anteil an seinem theoretischen und künstlerischen Werk erst seit einigen Jahren bekannt, während sein Name stets mit der Geschichte des Bauhauses verknüpft war und dadurch geradezu als Synonym für die künstlerische Avantgarde der Weimarer Republik gilt. In den neun Jahren ihrer Ehe und Zusammenarbeit bis 1929 existiert zwischen Lucia und László, wie sie selbst sagt, eine „Art symbiotischer Arbeitsgemeinschaft“. Sie redigiert gemeinsam mit ihm die Bauhausbücher und erledigt als gelernte Fotografin für ihn die Dunkelkammerarbeit.

In der Zeit am Bauhaus von 1923 bis 1928 entstehen große Bildserien vom Neubau des Bauhauses und der Meisterhäuser, Sachaufnahmen der Werkstattarbeiten sowie Porträtserien von Bauhaus-Lehrern und Freunden. Es sind Arbeiten, die einen wesentlichen Beitrag zur Fotografie des sogenannten Neuen Sehens darstellen. 1933 emigriert Lucia Moholy nach London, wo sie bis zu ihrer Übersiedlung in die Schweiz im Jahre 1959 lebt. Obwohl sie 1933/34 auf dem Weg ins Exil, der über Prag und Paris führt, ihr Negativarchiv verliert, baut sich Lucia Moholy mit großer Tatkraft eine neue Existenz als Porträtfotografin, Autorin und Dokumentaristin auf.

Während diese Fotografin mit ihrer sachlichen Arbeit vornehmlich von fotografiegeschichtlich Interessierten wahrgenommen wird, ist die annähernd gleichaltrige *Tina Modotti* (1896-1942) längst unter dem Etikett 'Fotografin und Revolutionärin' zu einer Kultfigur geworden. Identifikationsmuster bietet ein bewegtes Leben im Spannungsfeld zwischen der persönlichen Selbstverwirklichung als Frau, was ihr den Ruf einer *Femme fatale* einträgt, und dem künstlerischen Ausdruck als Fotografin, hinzu kommen die Anforderungen des politischen Kampfes. Die Verschmelzung von Privatleben und linksrevolutionärer politischer Praxis – Ausdruck findend in intensiven persönlichen Beziehungen zu verschiedenen Männern – ergeben aus heutiger Sicht eine charismatische Identität.

Die Biografie von Tina Modotti liest sich wie der Abenteuerroman einer Weltreisenden, deren eigene Entwicklung nie zum Stillstand kommt. 1913 gelangt Tina Modotti als Tochter italienischer Einwanderer in die USA. Die erste künstlerische Betätigung findet mit Theaterspielen und dem Mitwirken in einer Reihe von Hollywood-Filmen seit 1915 statt. Sämtliche von Tina Modotti überlieferten Porträts – nicht nur aus diesen Jahren – zeigen eine natürlich wirkende Frau, deren Schönheit bis heute fasziniert.

Von 1917 bis zu seinem Tod im Jahre 1922 ist Tina Modotti mit dem Maler Roubaix de l'Abrie Richey, genannt Robo, verheiratet. Zu dieser Zeit kennt sie bereits den Fotografen Edward Weston, mit dem sie 1923 nach Mexiko reist – damals ein bedeuten-

der Anziehungspunkt für die amerikanischen Intellektuellen. Formal wird die fotografische Arbeit Tina Modottis von Edward Westons Stil beeinflusst, ihre Motivwahl und das symbolistische Pathos ihrer Bilder wurzeln in der Tradition der mexikanischen „murales“ – bedingt durch die Begegnung mit Davis Alfaro Siqueiros und Diego Rivera, der seit 1929 mit der inzwischen ebenfalls zur Kultfigur avancierten Malerin Frida Kahlo verheiratet ist.

Im Gegensatz zu Edward Weston, der 1926 in die USA und damit zu seiner Familie zurückkehrt, von der er sich gefühlsmäßig offensichtlich niemals vollständig getrennt hat, nimmt Tina Modotti am politischen Leben in Mexiko teil. 1927 tritt sie der kommunistischen Partei bei, versucht von ihrer fotografischen Arbeit eine bescheidene Existenz zu bestreiten und lebt mit dem aus Kuba stammenden Julio Antonio Mella bis zu dessen Ermordung 1929 zusammen. 1930 wird Tina Modotti aus Mexiko ausgewiesen und versucht, in Berlin als Fotografin Fuß zu fassen. Diese Stadt verläßt sie jedoch bereits nach sechs Monaten in Richtung Sowjetunion, um Vittorio Vidali nachzureisen, mit dem sie seit 1932 liiert ist. Die Fotografie gibt Tina Modotti in Moskau bewußt zugunsten des politischen Tageskampfes auf – ein heroisch wirkender, von der Nachwelt immer aufs neue hinterfragter Entschluß.

Gemeinsam mit Vidali gelangt sie 1933 nach Paris. Der 1936 beginnende Bürgerkrieg führt sie nach Spanien, an dem sie sich als Abgesandte der Internationalen Roten Hilfe beteiligt. Bei ihrer Rückkehr nach Mexiko im Jahre 1939 hat Tina Modotti offensichtlich vor, die Arbeit mit der Kamera wieder aufzunehmen. Es bleibt jedoch nur ein Plan, so daß die Politik bis zum überraschend frühen Lebensende die Oberhand behält.

Aus den revolutionären zwanziger und vom Kampf gegen den Faschismus geprägten dreißiger Jahren begeben wir uns nun in die existentialistisch bewegten fünfziger Jahre. Auch bei der amerikanischen Fotografin *Diane Arbus* (geb. Nemerov, 1923-1971) spielt die Verbindung von Leben und Werk eine wichtige Rolle für die Rezeptionsgeschichte ihrer Bilder. Ihr Zeichen setzender Selbstmord scheint die Gewähr zu liefern für die Authentizität des Werkes im Sinne von Echtheit und Glaubwürdigkeit. Mit einer manisch wirkenden Besessenheit fotografiert Diane Arbus seit den fünfziger Jahren Zwergwüchsige, Varietédarsteller, Tätowierte, Transvestiten, Nudisten, Zwillinge und Drillinge sowie scheinbar ganz normale Angehörige der Mittelschicht. Sie fühlt sich hingezogen zu den Außenseitern und entwirft ein düsteres, pessimistisches Porträt der nordamerikanischen Wohlstandsgesellschaft.

Die eigenständige künstlerische Arbeit verläuft parallel zum Auseinanderleben mit ihrem Mann Allan Arbus in den fünfziger Jahren. Über Jahre haben beide gemeinsam eine Karriere als Modofotografen aufgebaut, aus der Diane Arbus nun ebenso wie aus dem gesellschaftlich sanktionierten Status der Ehe aussteigt. Bei der Lektüre der von Patricia Bosworth recherchierten Biografie, erscheint Diane Arbus' von ständigen Depressionen begleiteter Kampf um ihre Bilder wie ein sukzessives Sichlösen aus unserer normalen Welt. So nimmt sich die Fotografin in ihrer letzten, in einem Heim für geistig Behinderte aufgenommenen Serie, hinsichtlich der sonst von ihr rigide gehandhabten Bildregie weitgehend zurück. Die dirigierende Hand einer Erzählerin des Bildes ist kaum noch zu erkennen.

Aus psychologischer Sicht scheint die zunehmend instabile emotionale Verfassung von Diane Arbus eine hinreichende Erklärung für ihren Selbstmord zu liefern. Ebenso wichtig sind jedoch die Existenzbedingungen einer auf selbständige Arbeit und eigene Ausdrucksmöglichkeiten bedachten Fotografin, deren Arbeit zu Lebzeiten weder materiell noch künstlerisch in dem Maße anerkannt werden, wie sie es sich selbst wünscht. Der Verkauf von Portfolios und Einzelblättern ist in den sechziger Jahren auch in den USA noch sehr schwierig. Die Fotografie hat noch nicht den notwendigen Stellenwert auf dem Kunstmarkt.

Die hinsichtlich der Anerkennung und Vermarktung ihrer Arbeit erfolgreiche amerikanische Fotografin *Cindy Sherman* (geb. 1954) soll als Zeitgenossin den Ausblick in die Gegenwart bilden. Von Cindy Shermans Leben wissen wir nur sehr wenig. Teilweise wird in biografischen Angaben sogar das Geburtsjahr verschwiegen. Ihre Ausbildung beendet sie 1976 mit einem Bachelor of Art in Fotografie. Etwa zur gleichen Zeit beginnt Cindy Sherman durch zahlreiche, internationale Einzel- und Gruppenausstellungen an die Öffentlichkeit zu treten.

Diane Arbus gehört zu einer anderen Generation von FotografInnen, die sich – selbstquälerisch bis zur Auflösung der eigenen Existenz – darum bemüht, mit entlarvenden Bildern einer auf privaten Selbstbetrug und öffentliche Verschleierung von Tatsachen aufgebauten Gesellschaft die Maske herunterzureißen. Cindy Sherman hingegen praktiziert die Kunst der Verkleidung in einem Maße, das ihre Identität als reale Person hinter ihren Selbstinszenierungen vollkommen verbirgt und sie damit zugleich bei aller Exposition in der Öffentlichkeit schützt.

Finden Diane Arbus' Aufnahmen in der Phase der ideologiekritischen Auseinandersetzung mit dem Kapitalismus ihre Anerkennung, so nimmt Cindy Sherman die stereotypen Figuren unserer postmodernen Mediengesellschaft zum Ausgangspunkt. Die Konfrontation erfolgt durch eine – allerdings nur auf den ersten Blick – naive Wiedergabe von Klischees. Die Rezeption und Reaktion auf diese ein weiteres Mal durch ein Bildmedium bearbeitete Vorstellungswelt bleibt uns überlassen und ist von unseren eigenen Phantasien abhängig, wodurch die Dialogsituation zwischen Fotografin und Betrachterin bzw. Betrachter besonders kompliziert gestaltet ist. Mit ziemlicher Sicherheit reagieren Frauen und Männer unterschiedlich auf diese Bilder, so daß sich die sprachlich etwas umständlich zu handhabende Unterscheidung zwischen Rezipient und Rezipientin an dieser Stelle sinnvoll und notwendig erweist.

Die Aufnahmen zeigen das Endergebnis eines Prozesses, in dem Cindy Sherman als Hauptdarstellerin, Regisseurin und Fotografin zugleich agiert. Wie ein Modell, von dessen tatsächlicher Identität wir mehr ahnen als wissen, inszeniert sie sich in einer künstlichen, selbstgeschaffenen Welt. Dennoch ist das Werk von Cindy Sherman intim und verletzlich, wie Els Barents es beschreibt. „Diese Verletzbarkeit manifestiert sich vor allem da, wo sie das Idealbild der Frau aus Film und Massenmedien relativiert. Ihre Photos leisten sich nicht die optimistische Phantasie eines Happy-Ends; sie zeigt auch weibliche Eigenschaften, die nicht unbedingt geschätzt werden, wie Zweifel und Verletzbarkeit.“

Wie geht die Geschichte weiter?

Der episodenhaft gestaltete und auf Zeitsprünge angelegte Gang durch die Geschichte der Fotografie sollte Hinweise liefern, Fragen aufwerfen – nach der gesellschaftlichen Gebundenheit von Arbeitszusammenhängen und damit der Bildsprache, nach der Abhängigkeit von (fotografie)geschichtlichen Entwicklungen.

Entscheidend bleibt die Frage: Wie kommen wir weiter? In welchen Bereichen sind es täglich die gleichen Probleme, mit denen Frauen konfrontiert sind? Hat sich Entscheidendes verändert hinsichtlich der Möglichkeit, Privatleben (Partnerschaft und Kinder) mit einem erfüllten Berufsleben oder gar künstlerischer Kreativität zu vereinen? In den einzelnen Biografien und Werkzusammenhängen können für die aufmerksame Leserin und Betrachterin aber auch für den jeweiligen Rezipienten Zusammenhänge deutlich werden, die weit über eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie und seiner Geschichte hinausweisen. Geschichte erzählt immer vom Menschen und wird in der Gegenwart wirksam, so wie Walter Benjamin es um 1940 gegen Ende seines Lebens formuliert: „Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene Zeit, sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.“

* Der vorliegende Beitrag wurde erarbeitet für das Projekt „Hamburger Fotografinnen“ von Margit Tabel-Gerster und wurde zuerst veröffentlicht in: *Hamburger Fotografinnen*. Herausgegeben von Margit Tabel-Gerster mit einer historischen Einleitung von Claudia Gabriele Philipp, Heidelberg 1991, S. 5-11.