Zeitschrift: Hochparterre : Zeitschrift für Architektur und Design
Herausgeber: Hochparterre
Band: 4 (1991)
Heft: 10

Artikel: Die weibliche Sicht : fotografieren Frauen anders als Männer?
Autor: Gagel, Hanna
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-119478

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

In der Fotografie hatten Frauen von Anfang an grösseren Einfluss und Erfolg als etwa in der Malerei. Gertrud Käsebier, Julia Margaret Cameron, Imogen Cunningham, Dorothea Lange, Berenice Abbott, Margaret Bourke-White, Gisèle Freund, Lucia Moholy, Florence Henri, Gertrude Fehr, Marianne Breslauer sind nur einige Namen aus der grossen Zahl bedeutender Fotografinnen. Ist nun die weibliche Wahrnehmung eine andere, und wenn ja, wodurch unterscheidet sie sich? Ein Vergleich weiblicher Fotografie aus den zwanziger Jahren mit einem hervorragenden Zeitgenossen – Man Ray – soll die «andere Sehweise» aufzeigen. Dabei geht es um die Darstellung der weiblichen Wahrnehmung, ohne in die alte fatale Typisierung des Weiblichen und Männlichen zurückzufallen.

Ilse Bing, Selbstporträt, 1931
(Bild aus: L'autoportrait à l'âge de la photographie, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne)

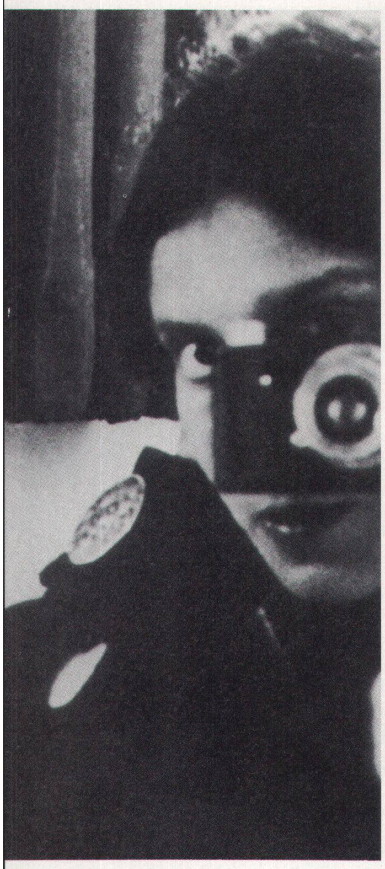
Fotografieren Frauen anders als Männer?

Die weiblic

«Wie nun? Ist das weibliche Geschlecht ‹anders› oder ist es ‹gleich›? Es ist gleich und doch anders als das männliche – aber auf eine andere Weise, als es die patriarchalischen Zuordnungen wollen. Vielleicht ist ja auch das männliche Geschlecht anders, als es weiss, und hoffentlich bald nicht mehr gleicher als das weibliche» – Barbara Sichtermann formuliert das Dilemma treffend. Ihrem Gedanken werde ich nachgehen.

Zwei Selbstporträts

Ilse Bing fotografiert sich 1931 in einem Spiegel, der ihr Gesicht frontal und angeschnitten wiedergibt sowie ihr Profil in einem zweiten Spiegel erscheinen lässt. Sie plaziert sich nicht im Bildzentrum, sondern in doppelter Ansicht an den Bild-



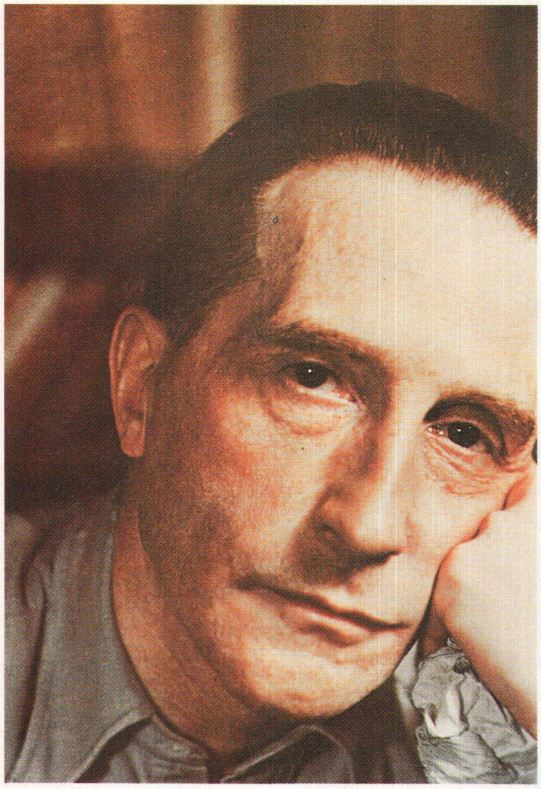
Man Ray, Selbstporträt, 1932
(Bild aus: Man Ray, Photographien,
Paris 1920–1934, Schirmer/Mosel)

«Der Mensch lebt und stirbt in dem, was er sieht – aber er sieht nur, was er denkt.» (Verlaine)

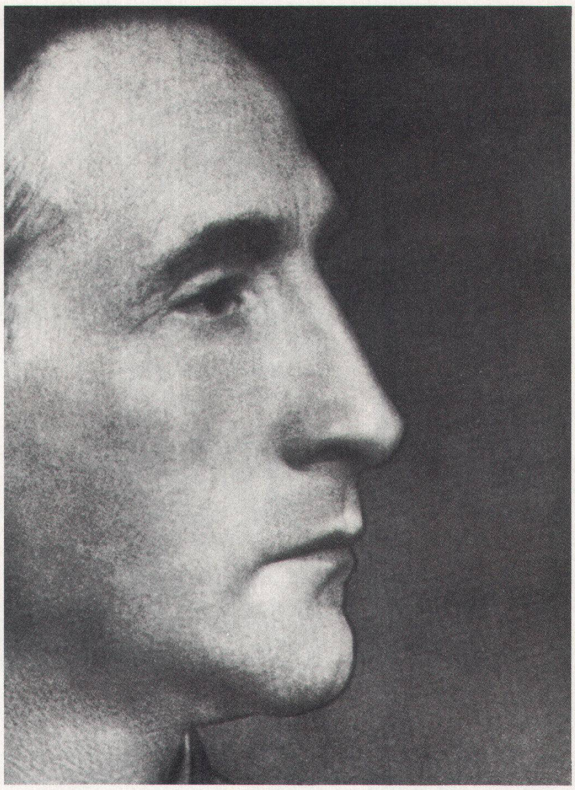
he Sicht

VON HANNA GAGEL

rändern. Der individuellen Konzeption der Bildgestaltung entspricht die sorgfältige Auswahl der Kleidung sowie die selbstverständlich wirkende Selbstachtung im Gesicht – konzentriert, ohne Verspannung, sorgsam und sensibel.
Man Ray zeigt ein Jahr später seinen Kopf im Profil, akzentuiert durch seine Solarisationstechnik. Er trägt männliche Standardkleidung, weisses Hemd und Krawatte. Sein konzentrierter Blick ist auf das Objektiv gerichtet, alles andere spielt keine Rolle. Er inszeniert sich als Herr und Meister der Technik – was er zweifellos war. Kein Bezug zur Aussenwelt oder zu sich selber wird spürbar. Hell-dunkel-Werte sind ausbalanciert, Körper und Emotion ausgeblendet.
Ilse Bing dagegen behauptet, auch im Umgang mit Technik, Subjekthaftes. Sie ordnet sich der Technik weder unter, noch stellt sie sich darüber, sondern daneben, ihr eigenes Auge auffallend nahe über dem Auge des Apparates. Sie teilt viel von sich mit: Denken, Handeln, Fühlen, auch eigenes Körpergefühl. Ihre Bildkonzeption zeigt, dass sich Selbstinszenierung, Bezug zum Gegenüber und zur eigenen Person nicht ausschliessen. Privates und Öffentliches werden verbunden, Privates wird öffentlich gemacht.
Man Ray dagegen inszeniert sich selber mit objektivierender Distanz. Spuren sicher vorhandener privater Lebensbereiche werden herausgefiltert. Man Rays Selbstkonzeption entspricht dem, was Sheila Benhabib generell zur Situation des Mannes in unserer Kultur feststellt: «Das männliche Ich teilt sich selbst in öffentliche Person und privates Individuum.» Leitbild unserer Kultur ist bis heute das platonische Modell



Gisèle Freund, Porträt von Marcel Duchamp, 1939
(Bild aus: Memoiren des Auges,
S. Fischer-Verlag 1977)



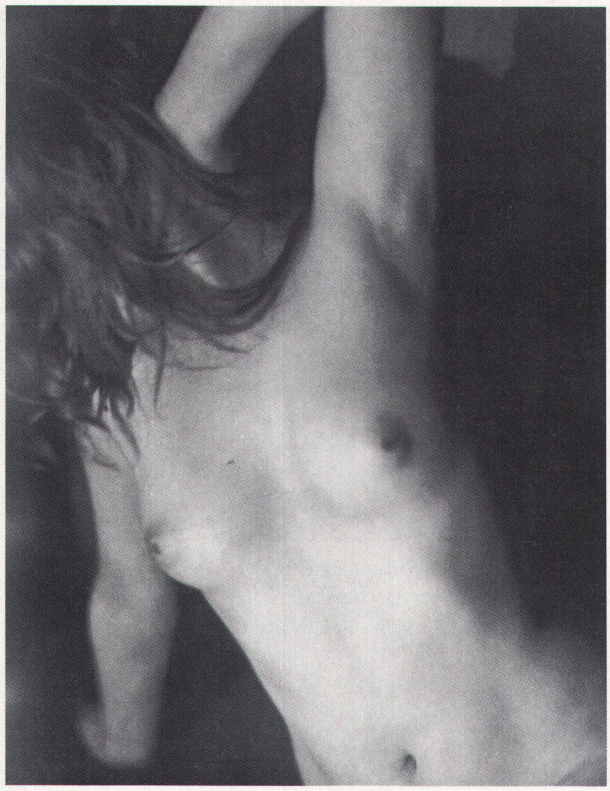
Im Vergleich dazu: Man Ray, Porträt von Marcel Duchamp
(Bild aus: Man Ray, Photographien, Paris 1920–1934,
Schirmer/Mosel)

des Menschen, die Konstruktion, dass das Bewusstsein unabhängig sei vom Körper, von der Psyche, sogar von der Realität. Damit spaltet Plato das menschliche Potential und führt eine Werthierarchie ein, wonach der Geist sich die Natur, die Materie unterwirft und sie beherrscht. Dabei werden, wie bekannt, Geist und Aktivität dem Männlichen zugeordnet, Materie und Passivität dem Weiblichen. Spaltung des beiden Geschlechtern gemeinsamen menschlichen Potentials, seine Hierarchisierung und die Tendenz zur Transzendierung der materiellen Realität sind die entscheidenden Stichworte – heute im Konzept der virtuellen Realität weitergeführt.

Man Ray formuliert das daraus resultierende hierarchische Verhältnis sich selber gegenüber, wie es bei Plato angelegt ist. Das hierarchische Verhältnis des Mannes der westlichen Kultur zu sich selber lässt ihn nicht nur sich selber gegenüber fremd werden, sondern bestimmt auch seine Wahrnehmung der Aussenwelt, die von Frauen, Männern und Dingen.

Man Rays distanzierter und distanzierender Blick entspricht Gerd Mattenklotts «Distanzgebot des neuzeitlichen Auges». Michel Foucault spricht vom kalten Auge als Herrschaftsblick der Klassifikation, Kontrolle und Abstraktion des Sichtbaren. Griselda Pollock beobachtet in der Moderne «die ausschliessliche Dominanz des körperlosen Auges». Diese Beobachtungen beanspruchen universelle Gültigkeit, sie beziehen sich jedoch nur auf den herrschenden männlichen Blick in der Moderne. Auf den weiblichen Blick, auf die Wahrnehmung jener Fotografinnen, die sich von männlicher Optik weitgehend unabhängig machen konnten, beziehen sie sich nicht. Wenn Man Ray platonischen Leitbildern entspricht, dann lässt sich Ilse Bings Konzept vielleicht mit Carol Gilligan erklären, die zum Ergebnis kommt: «Männer und Frauen sprechen verschiedene Sprachen. Das männliche Ich definiert sich in der Trennung, das weibliche in der Verbundenheit. Während Frauen sich in Bezug zur Welt setzen, setzen die Männer die Welt in Bezug zu sich.»

Man Ray zeigt Marcel Duchamp in Nahansicht, jedoch ohne Nähe entstehen zu lassen. Denn zugleich stellt er Abstand her. Eine unsichtbare Trennwand schiebt sich zwischen die Person und das betrachtende Gegenüber. Man Ray filtert den psychischen Ausdruck heraus. Er reduziert Marcel Duchamp um die Dimension der Subjektivität. Er stilisiert Duchamp und profiliert ihn im wörtlichen Sinn für die repräsentative und auratische Wirkung in der Öffentlichkeit. Diese Tatsache wird erst durch einen Vergleich mit Gisèle Freunds Porträtfoto von Marcel Duchamp sichtbar. Die Melancholie, unter der Duchamp leidet, wird nicht ignoriert, sondern findet ergreifenden Ausdruck. Gisèle Freund hält



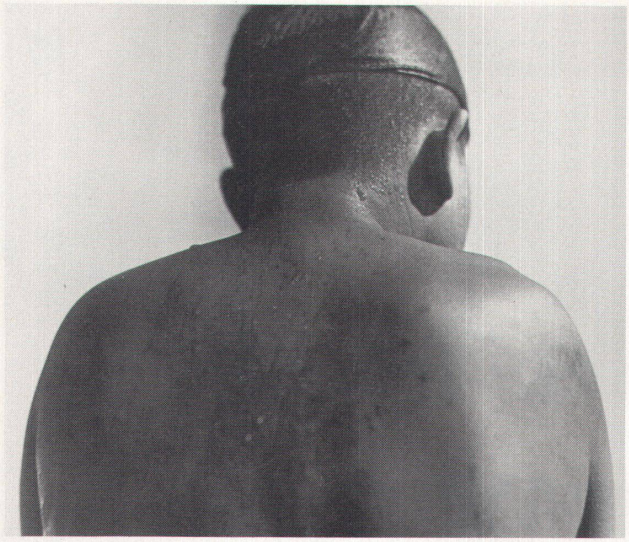
Germaine Krull, untitled,1929
(Bild aus: C. Sullivan, Women Photographers,
Harry N. Abrams Inc., Publishers, N.Y.)

Man Ray, Light Striped Torso, 1923
(Bild aus: Man Ray, Photographien, Paris 1920–1934,
Schirmer/Mosel)

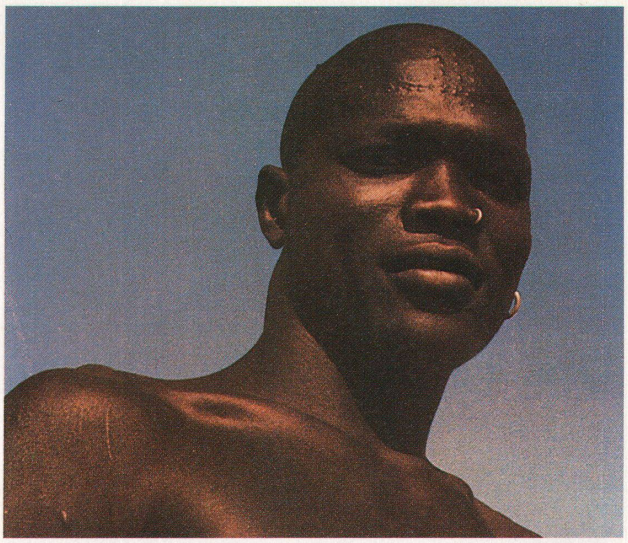
seine realen Widersprüche für bildwürdig, ohne die Wirkung seiner Persönlichkeit zu schmälern. Dabei verzichtet sie auf auratische Entrückung. Duchamps Augen nehmen Kontakt zum Gegenüber auf, zeigen offen etwas von seiner inneren Befindlichkeit. Das Porträt verbindet die private und öffentliche Dimension der Person Marcel Duchamp. Dabei wird deutlich, wie entscheidend auch die Person der Fotografin Gisèle Freund mitwirkt. Möglicherweise hat Duchamp diesen Ausdruck von vertrauender Offenheit Man Ray gegenüber nicht gehabt. Die Sichtweise Man Rays auf Duchamp lässt auch etwas von der Distanz zwischen Männern in unserer Kultur ahnen. Einer Fotografin wie Gisèle Freund gegenüber ist offensichtlich ein anderes Verhältnis von Nähe möglich. Dies zeigen auch viele andere Porträts von ihr, zum Beispiel das von Ivan Illich oder das von Virginia Woolf. Gisèle Freund erfasst mit dem Äusseren von Virginia Woolf zugleich auch etwas von ihrer inneren Situation. Man Ray dagegen zeigt Virginia Woolf mit Respekt und Distanz als eine etwas steif wirkende, kultivierte englische Lady. Mit dem Sinn der Surrealisten für Androgynes hebt er diese Seite von ihr hervor. «Eine Fotografie kann niemals mehr aussagen, als der Fotograf sieht. ICH bin es, der den präzisen Moment bestimmt, in dem auf den Auslöser gedrückt werden muss. ICH wähle den genauen Ausschnitt, in dem eine Szene gezeigt werden soll... Das, was man auf dem Bild sehen wird, hängt vollkommen von dem Auge hinter der Kamera ab. Ich glaube, dass für den Beruf eines Fotojournalisten eine solide Grundausbildung unbedingt nötig ist: Kenntnisse in Soziologie und Psychologie, Beherrschung von Fremdsprachen und die Fähigkeit, sich in allen Lagen zurechtzufinden. Aber vor allem muss man die Menschen lieben.» Soweit die Erklärung Gisèle Freunds zur Subjektivität jeder Darstellung.

Körper sehen

Der Körper, den Man Ray in seiner Selbstdarstellung weitgehend ignoriert, gewinnt um so grössere Bedeutung in seiner Sicht von Frauen. Seine Aktfotografie reduziert sie auf die körperliche Dimension. Nicht die Realität ihres individuellen Körpers interessiert den Fotografen. Vielmehr werden Frauen von Man Ray «vollendet», nochmals im Sinn von Plato: «Überhaupt ist es so, dass die Kunst vollendet, was die Natur zu vollenden nicht vermag.» «Light Striped Torso» (1923) ist ein Beispiel für Man Rays Aktfotografie von Frauen. Sie zeigt einen Frauenkörper, der zum Kunstgegenstand gemacht worden ist, und entspricht so dem männlichen Bedürfnis nach Idealisierung, einem erst seit Plato anerzogenen Bedürfnis. Durch Verfremdung steigert Man Ray das Faszinierende von Körpern. Aus Subjekten werden Objekte ohne



Aenne Biermann, Sonnenbad, um 1929
(Bild aus: C. Sullivan, Women Photographers,
Harry N. Abrams Inc., Publishers, N.Y.)



Leni Riefenstahl, Porträt eines Ringkämpfers
der Nuba, welcher nie besiegt wurde
(Bild aus: Leni Riefenstahl, Die Nuba, Verlag dtv)

eigene Sensibilität. Ein Gegenbeispiel liefert ein weiblicher Akt aus der gleichen Epoche von Germaine Krull von 1929. Eine Frau wird wahrgenommen in ihrer eigenen Bewegung, nicht als statisch fixierter Anblick. Vielleicht hat sie das Bedürfnis, zu ruhen, aufzustehen, sich zu strecken, gleichgültig, ob sie dabei einen «schönen», das heisst idealen, Anblick bietet oder nicht. Eine Frau bewegt sich, eigenen Bedürfnissen, eigener Lust oder Unlust folgend, statt Gegenstand der Augenlust des Betrachters zu sein.

Es ist naheliegend, dass eine Frau mit Einfühlung einen Frauenkörper wahrnimmt, qua Identifikation oder Projektion die Innenseite und die Aussenseite einer Haut spürt und dies im Bild sichtbar macht. Es gibt aber auch Beispiele von einfühlender Darstellung männlichen Körpergefühls, wie das «Sonnenbad» von Aenne Biermann (1929). Der in Nahansicht gezeigte Rücken eines schwarzen Mannes ist symmetrisch ins Bild gesetzt, der Kopf oben angeschnitten, eine Fotografie im Stil der neuen Sachlichkeit. Und doch wird mehr als nur sachlich die Aussenseite der Haut gezeigt.

Etwas von dem Wohlgefühl in der warmen Haut, an der einige Schweissperlen herabrollen, teilt sich mit. Der Eindruck, eine individuelle, zu respektierende Person vor sich zu haben, entsteht wohl dadurch, dass nicht nur deren Sinnlichkeit, sondern auch deren Sensibilität erfasst werden. Visuelle Intensität gewinnt das Bild durch die Verbindung verwandter Formen: der runde Kopf, der rund erscheinende kräftige Rücken und, im Gegensatz dazu, zwei feine, kleine, runde Fingerkuppen am unteren Bildrand.

Selbstbewussten Frauen gelingt es, männliche und weibliche Abspaltungen wieder zu integrieren, den Zusammenhang von geistigen, körperlichen und psychischen Energien herzustellen. Zunächst für sich: Sie finden ein unplatonisches Verhältnis zu sich selber. Und wenn sie – zum Beispiel – fotografieren, findet ihre Wahrnehmung auch einen anderen Ausdruck. «Verbindungskraft» hat Christina Thürmer-Rohr dieses Vermögen von Frauen genannt. Manche Frauen leben mit zwei Wahrnehmungs- und Bewertungssystemen, wenden das «männliche» in der Öffentlichkeit, das «weibliche» im Privaten, quasi als Subsystem an. Noch allzu häufig wird die private weibliche Wahrnehmung von Frauen überlagert von herrschenden männlichen Wahrnehmungsmustern und Wertmassstäben. Nur wenn sie sich unabhängig machen können von den übernommenen Leitbildern, können sie zusammenbringen, was seit Plato gespalten ist. Und nur wenn wir das dualistische Weltbild hinter uns lassen, können wir uns das Denken einer Differenz leisten. Denn ohne das weibliche Wahrnehmungssystem mitmenschlicher Anteilnahme ist unsere Gesellschaft nicht lebensfähig. ■

Hanna Gagel ist Kunsthistorikerin und Dozentin an der Höheren Schule für Gestaltung in Zürich. Der Essay ist überarbeiteter Teil eines Vortrags, den sie unter dem Titel «Zur Geschichte von Fotografinnen. Weibliche Wahrnehmungs- und Gestaltungsweisen» zur Eröffnung der Frauen-Kulturtage im April 1991 im Kunsthaus Zürich hielt.

Zitierte Literatur:
Sheila Benhabib: «Der verallgemeinerte und der konkrete Andere». Ansätze zu einer feministischen Moraltheorie. In: Denkverhältnisse, Feminismus und Kritik. Hg. Elisabeth List, Frankfurt a. M. 1989.
Griselda Pollock: «Die Räume der Weiblichkeit in der Moderne». In: Blickwechsel, Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Hg. Ines Lindner u.a. (Verlag Dieter Reimer) 1989.
Carol Gilligan: «Die andere Stimme. Lebenskonflikte und Moral der Frau». (Piper) 1984.
Gisèle Freund: «Memoiren des Auges». (S. Fischer) 1977.
Constance Sullivan: «Women Photographers». New York 1990.
Hanna Gagel: «Weibliche Auffassungen in der Malerei von Frauen». Zürich 1984.