



PRESSEMAPPE

| | |
|---------|---------------------|
| S. 2 | Buchinformation |
| S. 3 | Autor*innenportrait |
| S. 4–20 | Leseprobe |

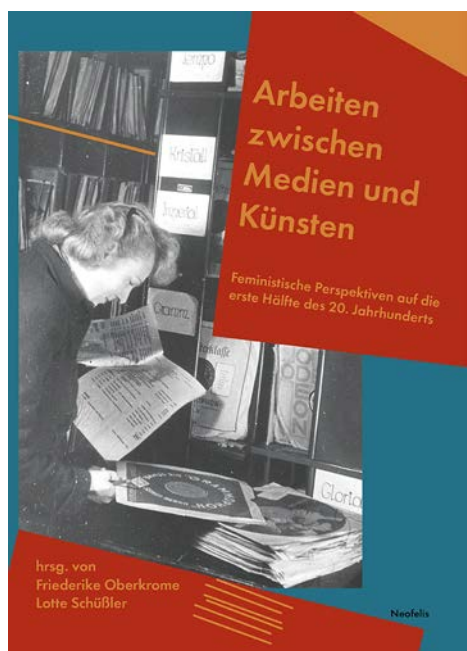
Neofelis Verlag

Kuglerstr. 59 | 10439 Berlin
www.neofelis-verlag.de

Rezensionsexemplare

Antonia Ruhl
presse@neofelis-verlag.de





Friederike Oberkrome / Lotte Schüßler (Hrsg.)

Arbeiten zwischen Medien und Künsten

Feministische Perspektiven auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts

260 Seiten | mit 25 Farb- u. 21 S/W-Abbildungen
Softcover | 15 x 21 cm | 27 €

ERSCHEINT AM 21. FEBRUAR 2023

ISBN 978-3-95808-416-2
Auch als E-Book erhältlich.

Die aktuellen gesellschaftlichen Debatten um Fragen der Teilhabe von Frauen im Kultur- und Medienbetrieb sind nicht so neu, wie sie angesichts ihrer Dringlichkeit bisweilen erscheinen mögen. Das Arbeiten von Frauen wurde schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kontrovers diskutiert, denn hier traten Frauen in neuartige Beschäftigungsfelder im Bereich der Medien und Künste ein.

Der Sammelband unternimmt eine Spurensuche nach Akteur*innen innerhalb der deutschsprachigen Medien- und Kulturlandschaft dieser Zeit: Unter dem Stichwort ‚Arbeiten‘ beleuchtet er einerseits Kunstwerke, Medienerzeugnisse und technische Fertigkeiten, andererseits die institutionellen und gesellschaftlichen Rahmungen solcher von Frauen geleisteter Arbeiten.

Aus dieser doppelten Perspektive und mit Blick auf Arbeitsbereiche in Zirkus, Theater, Musik, Film, Rundfunk, Verlagswesen und Fotografie untersuchen die Autor*innen,

welche Chancen Frauen ergriffen, gegen welche Widerstände sie anzukämpfen hatten und mit welchen Mitteln sie beides taten.

Immer wieder geraten dabei Quellen in den Blick, die die Sicht auf die Vergangenheit ebenso freigeben wie sie diese zu verhüllen vermögen. Ihrerseits selbst Medienerzeugnisse der Zeit, werden diese Quellen folglich daraufhin beleuchtet, welche Tätigkeiten und welche Akteur*innen sie dokumentieren, was und wen sie verschweigen oder verstellen, wie sie bestehende Geschlechterbilder konterkarieren oder bestätigen.

Angelegt als medienhistorische Analysen und biografische Miniaturen stellen die Beiträge des Sammelbands vielseitig dar, wie und unter welchen Bedingungen Frauen als Zirkus- und Theaterkünstlerin, als Rundfunkarchivarin und Filmregisseurin, als Musikproduzentin, Schriftstellerin, Telefonistin oder Clubbetreiber*in tätig waren.

Neofelis Verlag

Kuglerstr. 59 | 10439 Berlin
www.neofelis-verlag.de

Rezensionsexemplare

Antonia Ruhl
presse@neofelis-verlag.de



Friederike Oberkrome ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Ihre Dissertationsschrift *Recherche und Erkundung. Über die Wiederkehr des Botenberichts im Theater der Migration* (Neofelis 2022) entstand dort im Sonderforschungsbereich „Affective Societies“. Sie forscht zu Dokumentarismen in Theater und Performance, (Inter-)Medialität von Theater, Theater in der Migrationsgesellschaft und Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts aus feministischer Perspektive.

Lotte Schüßler ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. An der HU promovierte sie mit der Studie *Theaterausstellungen. Spielräume der Geisteswissenschaften um 1900* (Wallstein 2022). Sie forscht zu Medien und Materialitäten der Geisteswissenschaften sowie zu Theater- und Mediengeschichte aus feministischer Perspektive.

Mit Beiträgen von Carolyn Birdsall, Theresa Eisele, Hannah Eßler, Mirjam Hildbrand / För Künkel, Georg Kasch, Sofía Letier, Jingwen Li, Viktoria Maillard / Nicola Reißer, Friederike Oberkrome, Marlo Pichler / Eva Steffgen, Larissa Schüller, Lotte Schüßler und Sarah Stührenberg.



Friederike Oberkrome / Lotte Schüßler (Hrsg.)

Arbeiten zwischen Medien und Künsten

Feministische Perspektiven
auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts

Neofelis

Inhalt

- 7 **Friederike Oberkrome / Lotte Schüßler**
Feministische(s) Arbeiten zwischen Medien und Künsten

Auftreten, Auffallen, Kämpfen

- 23 **Mirjam Hildbrand / För Künkel**
Streiflichter auf Künstlerinnen* der Berliner Zirkus- und Varietészene um 1900
- 51 **Hannah Eßler**
Unsichtbar im Rampenlicht
Bühnenarbeit afro-deutscher Artistinnen vor dem Zweiten Weltkrieg

Darstellen, Filmen, Fotografieren

- 79 **Sofia Letier**
Mara Feldern-Förster
„Für mich gab es ja nie etwas anderes als Theater“
- 89 **Georg Kasch**
Maria Orska
Schauspielstar, Femme fatale, Projektionsfläche
- 115 **Jingwen Li**
Rosa Porten
Erfolgreiche Filmschaffende jenseits des Rampenlichts
- 125 **Theresa Eisele**
Judith I. fotografieren
Elsie Altmann im Atelier von Madame d’Ora, 1922

Produzieren, Kommunizieren, Archivieren

- 151 **Viktoria Maillard / Nicola Reißer**
Erna Elchlepp
Musikproduzentin mit Charme und Können
- 163 **Larissa Schüller**
Vom Wohnzimmer in die Telefonzentrale
Konfigurationen von Körper und Raum
bei der Arbeit von Schweizer Telefonistinnen
- 183 **Carolyn Birdsall**
Gender und kreative Handlungsmacht
Technische und archivarische Arbeit
im deutschen Rundfunk zwischen 1930 und 1950

Verlegen, Vernetzen, Biografieren

- 209 **Friederike Oberkrome**
Wie arbeiten Prinzen? Literarischer Arbeitskampf in
Else Lasker-Schülers Pamphlet *Ich räume auf!* (1925)
- 233 **Marlo Pichler / Eva Steffgen**
Lotte Hahm
Freund*in des queeren Berlin
- 243 **Sarah Stührenberg**
Auf der Suche nach Lili Körber
Antifaschistin, Bestsellerautorin, Jüdin?
- 255 **Abbildungsverzeichnis**

Friederike Oberkrome / Lotte Schüßler

Feministische(s) Arbeiten zwischen Medien und Künsten

Ein Sprung in die Luft – um etwas hochzuwerfen, oder etwas aufzufangen? Vermutlich ist es beides, das Anne Tismer in einen Schwebestand versetzt. (Abb. 1) Dieser aufgenommene Moment stammt aus der Lecture-Performance *NAME HER. Eine Suche nach den Frauen+*, in der sich die Regisseurin Marie Schleaf mit der Performerin Anne Tismer auf Spurensuche nach prägenden, aber heute wenig beachteten oder in Vergessenheit geratenen Frauen begibt und die im September 2020 am Ballhaus Ost Premiere feierte.¹ Von A wie Alice Roth, Schweizer Mathematikerin und Entdeckerin der Approximationstheorie, bis Z wie Zhai Yongming, zeitgenössische chinesische Dichterin, führt Anne Tismer als Conférencière des insgesamt siebenstündigen Abends durch ein performatives Lexikon ausschließlich weiblich geleiteter Protagonist*innen, die sich über die letzten Jahrtausende an unterschiedlichen Orten der Welt als Aktivist*in, Forscher*in, Autor*in, als Mutter oder Großmutter, Freund*in und Gefährt*in, als Pirat*in, als Heiler*in, als Musiker*in und vieles mehr einen Namen gemacht haben, der nicht tradiert worden ist. Ein Großteil der Namen dürfte dem Publikum also unbekannt gewesen sein. Dabei ist das, womit sie verbunden sind, durchaus bekannt: der Planet Pluto beispielsweise, der seinen Namen der elfjährigen Venetia Burney verdankt; oder die Champagnermarke Veuve Clicquot, die nach der Witwe des Unternehmers François Clicquot, Barbe-Nicole Ponsardin, benannt ist, die die Kellerei nach dem Tod ihres Mannes weiterführte und international bekannt machte.

1 Es handelt sich hierbei um eine Koproduktion des Ballhaus Ost, des Kosmos Theater Wien und der Münchner Kammerspiele.

Tradierte Geschichte hochwerfen, um sie durcheinanderzuwirbeln und sie anders wieder aufzufangen, so ließe sich das Prinzip der Inszenierung *NAME HER* umschreiben. Die „archäologische Mission einer alternativen Geschichtsschreibung aus weiblicher* Sicht“² soll in Form einer Recherche Erfindungen, Erkenntnisse und Arbeiten, die Frauen geleistet haben, benennen und sichtbar machen. In ihren zwischen Bühne und Off geführten Dialogen thematisieren Tismer und Schleef auch Wissenslücken, mangelnde oder einseitige Archivierungspraktiken und Strategien des Vergessens, um einsichtig zu machen, dass die Genannten nicht einfach so von der Bildfläche verschwunden sind, sondern ihr Vergessen ebenso produziert ist wie ihr Erinnern hergestellt werden muss. In der Performance geschieht dies, indem die Frauen und ihre Verdienste auf drei überdimensionierten Smartphone-Bildschirmen anhand von Foto- und Videomaterial, kurzen Textkommentaren, abgespielten Sprachnachrichten, Songs oder Memes vergegenwärtigt werden – Materialien, die von Anne Tismer, Marie Schleef und der Bühnenbildnerin Jule Saworski sowie von ihrem Netzwerk aus Freund*innen und Kolleg*innen recherchiert worden sind. Das als Bühnenbild eingesetzte Smartphone-Triptychon fungiert zum einen als audiovisueller Verstärker des Vorgetragenen, verweist zum anderen aber auch auf die kollektive und digitale Recherchearbeit, die der Produktion zugrunde liegt und durch die sie Wissen und Kontexte generiert und präsentiert.

NAME HER eröffnet unterschiedliche Bezüge zum Thema und Anliegen dieses Sammelbandes, der die Namen und Tätigkeiten vergessener weiblich gelebter Akteur*innen aufzuspüren, sie ins Gedächtnis zu rufen und nach Möglichkeit wieder in den „aktiven Wortschatz“³ zu überführen sucht. Wie auch die Performance ist unser Band geleitet von der Überzeugung, dass die Frage nach Arbeitsbedingungen, Arbeitszusammenhängen, Arbeitsweisen und Arbeitsleistungen von Frauen nicht nur mit Blick auf die aktuelle Situation und zeitgenössische Debatten zu beantworten ist, sondern eine historische Perspektive erfordert. Dass hierzu die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts in den Fokus gerät, ist maßgeblich bedingt durch die sich seit der Jahrhundertwende stark verändernden Lebens- und Arbeitsbedingungen für Frauen, die sich im Feld der Medien und der Künste besonders abzeichnen. So wie *NAME HER* auf digitale Medien als Mittel der Wissensproduktion und

2 Marie Schleef: *NAME HER*. Eine Suche nach den Frauen+. In: *Ballhaus Ost*, 2020. <https://www.ballhausost.de/name-her/> (Zugriff am 29.04.2022).

3 Ballhaus Ost (Hrsg.): *NAME HER*. Eine Suche nach den Frauen+. Programmheft. Berlin: Ballhaus Ost 2020.

als Mittel der Darstellung zurückgreift, so interessiert auch uns für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, ob und wie die Entgrenzung der Künste und die Entstehung neuer Medien hier zu einer veränderten Sichtbarkeit von Frauen beigetragen haben und inwieweit sich infolgedessen ihre Betätigungsfelder und Ausdrucksmöglichkeiten erweitern konnten.

Vor diesem kunst- und medienhistorischen Hintergrund stellen sich wiederum aktuelle Debatten um die Arbeitssituation von Frauen neu und anders dar. So bestehen im kulturellen Sektor bereits seit längerem auch institutionell verankerte Bemühungen, den Anteil an Frauen sichtbar werden zu lassen. Das traditions- und prestigereiche Berliner Theatertreffen, zu dem *NAME HER* im Frühling 2021 eingeladen war, möchte beispielsweise einen institutionellen Wandel bewirken, der sich nicht zuletzt in der Repräsentation von Frauen ausdrückt. Dazu wurde ab 2020 für die Inszenierungsauswahl eine Frauenquote eingeführt – ein Schritt, der auch kontrovers diskutiert wurde. Dass die Arbeits- und Lebensbedingungen von Frauen in vielerlei Hinsicht reformbedürftig sind, darauf machen für den Theaterbereich außerdem konkrete Initiativen wie Pro Quote Bühne, das ensemble-netzwerk oder die Konferenzreihe „Burning Issues“ aufmerksam, die seit geraumer Zeit wichtige gleichstellungspolitische Arbeit betreiben. Auch die 2017 in den Sozialen Medien angestoßene #metoo-Debatte und nicht zuletzt die Corona-Pandemie, deren Folgen in vielen Bereichen zu Lasten von Frauen gehen, unterstreichen die Notwendigkeit solcher Bemühungen.

Indes zeigt ein Blick in die Feuilletons der letzten Jahre, dass insbesondere die Zeit der Weimarer Republik verstärkt zur historischen Projektions- und Reflexionsfläche solcher Diskussionen wird. In der Fernsehserie *Babylon Berlin* (D 2017–, R: Tom Tykwer / Achim von Borries / Henk Handloegten) beispielsweise begleiten wir die der Arbeiterklasse angehörige Protagonistin Lotte dabei, wie sie gegen gesellschaftliche Barrieren und patriarchale Machtansprüche kämpft, um ihrem Milieu zu entkommen und sich beruflich als Kriminalkommissarin zu emanzipieren. Und in zahlreichen neueren Büchern, Filmen und Ausstellungen werden aus Anlass des 100-jährigen Bauhaus-Jubiläums die lange vernachlässigten Studien- und Arbeitsbedingungen der Frauen am Bauhaus in den Fokus gestellt, darunter die ARD-Fernsehproduktion *Lotte am Bauhaus* (D 2019, R: Gregor Schnitzler) und die begleitende Dokumentation *Bauhausfrauen* (D 2019, R: Susanne Radelfhof), Theresia Enzensbergers 2017 erschienener Roman *Blaupause*, die Ausstellung *2 von 14. Zwei Kölnerinnen am Bauhaus*, die 2019 im Museum für Angewandte Kunst Köln gezeigt wurde, oder 2021/2022 die Ausstellung mit dem viel-sagenden Titel *Vergessene Bauhaus-Frauen* am Bauhaus-Museum Weimar.

Vom Suchen der Frauen in der Medien- und Theatergeschichte

Was am Anfang des 21. Jahrhunderts in Theaterproduktionen und auf Theaterfestivals verhandelt wird und nicht allein im deutschsprachigen Raum breite mediale und gesellschaftliche Aufmerksamkeit erfährt, ist also kein neues Phänomen. Wenn man den Blick rund einhundert Jahre zurück auf den Beginn des 20. Jahrhunderts und vor allem auf die Epoche der Weimarer Republik richtet, stößt man auf ähnliche Debatten. Auch zu dieser Zeit wurden die Arbeitssituationen von Frauen im Kunst- und Medienbetrieb umgestaltet und kontrovers diskutiert, wenn auch unter gänzlich anderen Vorzeichen.⁴ Als Folge des Ersten Weltkriegs, der aus der Situation des Notstands heraus den Arbeitseinsatz von Frauen erforderlich machte, vorbereitet von den Kämpfen der Frauenbewegung im 19. Jahrhundert, bestärkt durch den Erhalt des Wahlrechts und ermöglicht durch die zumindest rechtliche Gleichstellung in der Weimarer Verfassung, eröffneten sich für Frauen neue Betätigungsfelder im familiär-privaten wie auch im öffentlichen Bereich.⁵ Die damalige Frauenbewegung kämpfte dafür, Berufsfelder für Frauen zu erweitern und ihre Arbeitsbedingungen, Aufstiegschancen und Ausbildungsmöglichkeiten zu verbessern. Dies lässt sich etwa an den zahlreichen, aus der bürgerlichen Frauenbewegung hervorgegangenen und selbst organisierten Frauenberufsverbänden ablesen, die teils schon seit Mitte des 19. Jahrhunderts in pädagogischen, sozialen, gesundheitlichen und künstlerischen Bereichen, im Handels-, Kommunikations- und Verkehrswesen aktiv waren.⁶ Außerdem organisierten sich seit der Anerkennung der Gewerkschaften in der Weimarer Republik vermehrt Frauen, die in Fabriken, Handwerksberufen oder als Hausangestellte tätig waren, um für ihre Arbeitsrechte zu kämpfen.⁷

Auch im kulturellen und künstlerischen Bereich wurden Frauen zusehends produktiv und öffentlich sichtbar, begünstigt durch die Öffnung von

4 Vgl. zur Spannung zwischen ‚neuen Rollenbildern‘ und ‚alten Rollenzumutungen‘, der sich arbeitende Frauen insbesondere zur Zeit der Weimarer Republik ausgesetzt sahen, das Kapitel „Die Neue Frau“ in Detlev Peukert: *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018, S. 101–106.

5 Vgl. ebd., S. 101. Peukert betont allerdings auch, „daß Frauenerwerbstätigkeit weiterhin in Bezug auf das dominante Leitbild der Ehefrau und Mutter hin definiert wurde, auch wenn sich die konkreten Tätigkeitsbereiche erweiterten“ (ebd., S. 102).

6 Vgl. Brigitte Kerchner: *Beruf und Geschlecht. Frauenberufsverbände in Deutschland, 1848–1908*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1992.

7 Vgl. Karen Hagemann: *Frauenalltag und Männerpolitik. Alltagsleben und gesellschaftliches Handeln von Arbeiterfrauen in der Weimarer Republik*. Bonn: Dietz 1990, S. 466–507.

Kunstakademien für Frauen in Deutschland ab 1919.⁸ Frauen hatten sich seit dem Wintersemester 1899/1900 die Zulassung zum ordentlichen Studium erkämpft, wo sie an Philologischen Fakultäten die zumindest theoretische Qualifikation für höhere Positionen im Kulturbereich erhalten konnten.⁹ Neben den vergleichsweise etablierten Berufen der Bibliothekarin, der Archivarin oder der bildenden Künstlerin, für die die nun offen stehenden Hochschulen ausbildeten, sowie den auch ohne staatliche Ausbildung möglichen Berufen der Artistin oder Schriftstellerin ergaben sich in diesem Zeitraum auch gänzlich neuartige Arbeitsfelder. Die „Medienrepublik Weimar“¹⁰ mit ihrer Vielzahl an neuen Print-, Bild- und Klangmedien eröffnete zusätzlich Tätigkeiten in Film, Rundfunk, Musikindustrie und Printjournalismus. Diese neuen Arbeitsfelder, Erfahrungs- und Ausdrucksräume wussten Frauen zu nutzen, bestärkt durch die im Wandel begriffenen Geschlechterverhältnisse und das politisch untermauerte Selbstbewusstsein.

Dass Frauen an den Schnittstellen zwischen Künsten und Medien zunehmend erwerbstätig und eigenständig werden konnten, zeigt insbesondere für den anglo-amerikanischen Raum eine Reihe jüngerer Studien. Hier wird beschrieben, auf welche Weise und unter welchen Bedingungen Frauen bereits im 19. Jahrhundert Theater und andere Vergnügungseinrichtungen managten,¹¹ mit Erfolg aufgeführte Dramen verfassten,¹² als Filmproduzentinnen, -agentinnen, -regisseurinnen, -editorinnen, -vorführerinnen

8 Vgl. Anne-Kathrin Herber: *Frauen an deutschen Kunstakademien im 20. Jahrhundert. Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen ab 1919 unter besonderer Berücksichtigung der süddeutschen Kunstakademien*. Dissertation, Universität Heidelberg, 2009.

9 Gleichwohl führte das Studium geisteswissenschaftlicher Fächer meist zum Einstieg in das Lehramt an höheren Schulen. Vgl. Marco Birn: *Die Anfänge des Frauenstudiums in Deutschland. Das Streben nach Gleichberechtigung von 1869–1918, dargestellt anhand politischer, statistischer und biographischer Zeugnisse*. Heidelberg: Winter 2015, S. 185–199. Dass die akademische Ausbildung für Frauen mit besonderen Herausforderungen und Diskriminierungen verbunden war, beschreibt auch Peukert: *Die Weimarer Republik*, S. 103.

10 Sabina Becker: *Experiment Weimar. Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918–1933*. Darmstadt: wbg Academic 2018, S. 372.

11 Vgl. Tracy C. Davis: *Female Managers, Lessees and Proprietors of the British Stage (to 1914)*. In: *Nineteenth Century Theatre* 28,2 (2000), S. 115–144; Jacky Bratton: *The Making of the West End Stage. Marriage, Management and the Mapping of Gender in London, 1830–1870*. Cambridge: Cambridge UP 2011.

12 Vgl. Katherine Newey: *Women's Theatre Writing in Victorian Britain*. London: Palgrave Macmillan 2005; Maggie B. Gale: *West End Women. Women and the London Stage 1918–1962*. London / New York: Routledge 1996.

und Trickfilmillustratorinnen tätig waren,¹³ das frühe Fernsehen als Produzentinnen, Ansagerinnen, Kostümbildnerinnen, Regisseurinnen oder Moderatorinnen mitgestalteten,¹⁴ im Rundfunk hörbar wurden und dort bisweilen als Reporterinnen, Redakteurinnen, Programmdirektorinnen, Archivarinnen oder Bibliothekarinnen arbeiteten.¹⁵ Für den deutschsprachigen Raum existieren zumindest Publikationen, die einzelne Personen in den Blick nehmen – darunter die Theaterregisseurin Ida Ehre,¹⁶ die Bühnenbildnerinnen Ilse Fehling und Friedl Dicker,¹⁷ die Tänzerin Valeska Gert,¹⁸ die Pressegrafikerin Liselotte Friedländer,¹⁹ die Trickfilmkünstlerin Lotte Reiniger,²⁰ die Schriftstellerinnen und Journalistinnen Marieluise Fleißer, Irmgard Keun und Gabriele Tergit²¹ oder auch die Kunsthandwerkerinnen und Designerinnen, die am Bauhaus lernten.²²

An diese Forschungen knüpft unser Sammelband an – und zwar mit einer Spurensuche nach Akteurinnen innerhalb der deutschsprachigen Medien- und Kulturlandschaft der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die entlang zweier konzeptioneller Schwerpunkte ausgerichtet ist. Der erste bezieht sich

13 Vgl. Erin Hill: *Never Done. A History of Women's Work in Media Production*. New Brunswick / New Jersey / London: Rutgers UP 2016; *Nineteenth Century Theatre and Film* 45,1 (2018): The Actress-Manager and Early Film, hrsg. v. Victoria Duckett / Vito Adriaensens.

14 Vgl. Sarah Arnold: *Gender and Early Television. Mapping Women's Role in Emerging US and British Media, 1850–1950*. London: Bloomsbury 2021, insbes. S. 69–132.

15 Vgl. Kate Murphy: *Behind the Wireless. A History of Early Women at the BBC*. London: Palgrave Macmillan 2016; Donna Halper: *Invisible Stars. A Social History of Women in American Broadcasting*. London / New York: Routledge 2015.

16 Vgl. Christina Haberlik: *Regie-Frauen. Ein Männerberuf in Frauenhand*. Leipzig: Henschel 2010, insbes. S. 11–13.

17 Vgl. Bettina Behr: *Bühnenbildnerinnen. Eine Geschlechterperspektive auf Geschichte und Praxis der Bühnenkunst*. Bielefeld: Transcript 2014, S. 101–110.

18 Vgl. Susanne Foellmer: *Valeska Gert. Fragmente einer Avantgardistin in Tanz und Schauspiel der 1920er Jahre*. Bielefeld: Transcript 2006.

19 Vgl. Burcu Dogramaci: *Lieselotte Friedländer (1898–1973). Eine Künstlerin der Weimarer Republik. Ein Beitrag zur Pressegraphik der zwanziger Jahre. Mit einem Verzeichnis der Werke 1920 bis 1933*. Tübingen / Berlin: Wasmuth 2001.

20 Vgl. David Sterritt: The Animated Adventures of Lotte Reiniger. In: *Quarterly Review of Film and Video* 37,4 (2020), S. 389–401.

21 Vgl. Liane Schüller: *Vom Ernst der Zerstreuung. Schreibende Frauen am Ende der Weimarer Republik. Marieluise Fleißer, Irmgard Keun und Gabriele Tergit*. Bielefeld: Aisthesis 2005.

22 Vgl. Ulrike Müller: *Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*. München: Elisabeth Sandmann 2019; Anke Blümm / Patrick Rössler: *Vergessene Bauhaus-Frauen. Lebensschicksale in den 1930er und 1940er Jahren*. Ausstellungskatalog Bauhaus Museum. Weimar: Klassik Stiftung Weimar 2021.

auf Betätigungsfelder an den Schnittstellen zwischen Medien und Künsten, die wir aus einer interdisziplinären Perspektive beleuchten. Der zweite kreist um den Begriff ‚Arbeiten‘, der selbst doppelt perspektiviert sein soll. Wir fassen darunter zum einen Tätigkeiten und Arbeitsbedingungen, die an die neu entstehenden intermedialen Konstellationen geknüpft sind, fragen somit, wie das Arbeiten als Tun konkret gestaltet war. Zum anderen nehmen wir die dabei entstehenden Arbeiten im Sinne von Erzeugnissen und tradierbaren Artefakten in den Blick und befragen sie daraufhin, was sie uns heute erzählen oder verschweigen. Diesem Zugriff liegt also ein Verständnis von ‚Arbeit‘ zugrunde, das in der aristotelischen Paarung von *poiesis* als Hervorbringen und *praxis* als Handeln enthalten ist und im Englischen in der Differenzierung von *labour* und *work* oder im Französischen mit *travail* versus *œuvre* markiert wird.²³

Die Suche dieses Sammelbandes ist also ermöglicht, erleichtert, oftmals aber auch erschwert durch diejenigen medialen und künstlerischen Produkte, die den Gegenstand der im Fokus stehenden Arbeitsweisen ausmachen. Quellen wie Fachzeitschriften, Porträtfotografien, Theaterkritiken oder Dokumentarfilme bezeugen die und das Arbeiten von Frauen – und folgen dabei sogleich Strategien des Sichtbarmachens oder Verbergens, unterlaufen oder verhärten bestehende Gender-Stereotype. Dem gegenüber stehen die unzähligen Tätigkeiten, die gar nicht erst medialisiert und infolgedessen überliefert wurden, sowie diejenigen Quellen, die verloren gegangen sind oder noch wieder aufgespürt werden müssen.

23 Das oftmals spannungsreiche Verhältnis dieser zwei Komponenten wurde in ökonomischen und politischen Theorien wie denen Adam Smiths, Karl Marx' oder Hannah Arendts ganz unterschiedlich aufgegriffen und auch anhand der Künste problematisiert, wo das Produkt der Arbeit oftmals weniger eindeutig materialisiert ist als in anderen Bereichen. Für eine Überblicksdarstellung zur Begriffs- und Theoriegeschichte von Arbeit vgl. Arbeit. In: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1. Darmstadt: wbg 1971, Sp. 480–487; zum Verständnis von Kunst als (gesellschaftlicher) Produktion vgl. Rüdiger Zill: Produktion / Poiesis. In: Karlheinz Barck et al. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 5: Postmoderne bis Synästhesie. Stuttgart: Metzler 2010, S. 40–86, hier S. 68–71; sowie für den Kontext der Künste und insbesondere des Theaters Annemarie Matzke: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld: Transcript 2012, S. 33–86.

Feministische Perspektiven auf die und das Arbeiten

Der Fokus auf Arbeitsweisen, Arbeitsbedingungen und Arbeitszeugnisse von Frauen, die zwischen medientechnischen und künstlerischen Produkten angesiedelt sind, resultiert in erster Linie aus dem Zeitraum selbst, den unser Sammelband überschaut. Befördert durch die medientechnischen Innovationen des 19. Jahrhunderts, entfaltete sich nach der Jahrhundertwende eine vielseitige Unterhaltungs- und Informationslandschaft aus den neuen Massenmedien Film, Rundfunk, Grammophon und den modernen Printmedien. Parallel hierzu erlebten populäre Aufführungskünste wie Revue, Kabarett, Operette und Zirkus eine Blüte, die im Norddeutschen Bund bereits mit der 1869 erteilten Erlaubnis zur kommerziellen Nutzung von Spielstätten eingeleitet wurde.²⁴ Doch auch etablierte Künste wie das Literaturtheater konnten ihren Platz in der sich neu formierenden Kunst- und Kulturlandschaft behaupten, wobei sie von zunehmenden öffentlichen Förderungen unterstützt wurden.²⁵ Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts erscheint insofern von einem produktiven Neben- und Miteinander von Künsten und Medien gekennzeichnet. Insbesondere die Weimarer Republik tritt dabei als Epoche hervor, die mit neuartigen, selbst intermediären Genres wie der Fotomontage, der Literaturverfilmung, dem Sendespiel, dem Reportagedrama, der Illustrierten oder mit Stilen wie dem filmischen Schreiben aufwartet.²⁶

Solch hybride Genres und andersartige Übergänge zwischen Theater, Literatur, Fotografie, Rundfunk und Film betrachtet dieser Sammelband unter der Prämisse des Arbeitens von Frauen. Die Beiträge beleuchten die gesellschaftlichen und institutionellen Voraussetzungen des Arbeitens im Kunst- und Medienbetrieb, Gruppen von Akteur*innen mit spezifischen Expertisen, einzelne Arbeitsbeziehungen und Inszenierungsweisen sowie künstlerisch-mediale Repräsentationen von Weiblichkeit und anderen Selbst- und Fremdzuschreibungen von Identitäten. Flankiert werden diese Untersuchungen von Kurzbeiträgen, die in der Form biografischer Miniaturen einzelne Personen

24 Vgl. etwa Tobias Becker: *Inszenierte Moderne. Populäres Theater in Berlin und London, 1880–1930*. München: Oldenbourg 2014; Marion Linhardt: *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918)*. Tübingen: Niemeyer 2006.

25 Vgl. Christopher Balme: Stadt-Theater. Eine deutsche Heterotopie zwischen Provinz und Metropole. In: Burcu Dogramaci (Hrsg.): *Großstadt. Motor der Künste in der Moderne*. Berlin: Gebr. Mann 2010, S. 61–76.

26 Vgl. Becker: *Experiment Weimar*, S. 371–417.

ins Licht rücken. Schlaglichtartig verfolgen diese die Arbeits- und Lebenswege von bekannten Persönlichkeiten ebenso wie von kaum erinnerten Akteur*innen der Weimarer Republik und darüber hinaus.

Neben intermedialen Erzeugnissen und künstlerischen Artefakten auch konkrete Tätigkeiten, Produktionsweisen und -bedingungen einzubeziehen, erscheint uns dabei notwendig, weil so die kulturellen, ökonomischen und politischen Möglichkeiten und Schranken mit bedacht werden, von denen Arbeiten zwischen Medien und Künsten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geprägt waren.²⁷ Dies mag auf den ersten Blick kontraintuitiv erscheinen, gilt doch gerade die avantgardistische und darin häufig intermedial entgrenzte Kunstproduktion seit der Jahrhundertwende als wesentlicher Impulsgeber für die Durchsetzung der Rezeptionsästhetik, die eine mythische Überhöhung der Kunst ebenso verabschiedete wie ein in sich konsistentes Werk.²⁸ Allerdings berücksichtigt der Einbezug der Produktionsseite demgegenüber die historischen Faktoren für arbeitende Frauen, deren Berufsfelder und Arbeitsoptionen eng an gesellschaftliche Vorstellungen und politische Aushandlungen von Geschlechtlichkeit gekoppelt waren.

Mit dieser Frage nach den Zusammenhängen zwischen (künstlerischem) Arbeiten und (weiblicher) Emanzipation ergeben sich Verbindungspunkte zu der historischen Frauenforschung und der feministischen Wissenschaft, die sich auf je unterschiedliche Weise mit der Position von Frauen in Arbeitskontexten auseinandersetzen. Auch die seit den 1960er Jahren im Kontext der Neuen Frauenbewegung entstandenen Forschungen thematisieren ‚Arbeit‘ in einem explizit breiten Verständnis, das nicht mehr nur Erwerbsarbeit umfassen soll, sondern auch reproduktive Arbeiten einzuschließen hat.²⁹ Hieran

27 In den Kunst-, Literatur- und Theaterwissenschaften werden produktionsästhetische Fragen seit geraumer Zeit wieder stärker berücksichtigt, bspw. mit Blick auf den Umgang mit Material und Materialität des Kunstwerks bei der künstlerischen Forschung, vgl. Judith Siegmund (Hrsg.): *Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?* Bielefeld: Transcript 2016, hinsichtlich der materiellen Grundlagen literarischer Text- und Werkgenesen, vgl. Eckhardt Köhn: *Erfahrung des Machens. Zur Frühgeschichte der modernen Poetik von Lessing bis Poe*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 9–68 oder als Erforschung der Probensituation am Theater, vgl. Matzke: *Arbeit am Theater*.

28 Vgl. Zill: *Produktion / Poiesis*, S. 40–41.

29 Der Kampf für die Anerkennung und Entlohnung von Reproduktionsarbeiten vollzog sich somit auch maßgeblich im Bereich der Universität. Zeugnis davon ist etwa die zweite Berliner Sommeruniversität im Jahr 1977, die sich mit dem Thema „Frauen als bezahlte und unbezahlte Arbeitskräfte“ beschäftigte. Die hochschulübergreifenden Sommeruniversitäten an der Freien Universität Berlin waren die ersten großen Kongresse der Neuen Frauenbewegung in Westdeutschland. Vgl. Ulla Bock: *Pionierarbeit. Die ersten Professorinnen für*

anschließend werden seit der Jahrtausendwende verstärkt Care-Arbeiten mitberücksichtigt. Während dieser wichtige Aspekt auch aufgrund der disziplinären Situierung unseres Sammelbands eine Leerstelle bleibt, die nur vereinzelt gestreift wird, können wir bisherige Untersuchungen zu einzelnen Arbeitsfeldern um Arbeiten im Feld von Künsten und Medien ergänzen und damit einen historischen Tiefenraum für heute immer noch virulente Fragen öffnen.

Angesichts des Zeitraums, auf den wir zurückblicken, mag die Rede von einer feministischen Perspektive anachronistisch wirken. So waren in Deutschland bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein Begriffe wie ‚Frauenfrage‘, ‚Frauenemanzipation‘ oder ‚Frauenrechte‘ doch weitaus geläufiger, um geschlechtsspezifische Emanzipationsbestrebungen zu markieren.³⁰ Statt mit solchen historischen Begriffen zu arbeiten oder eine bestehende Definition von Feminismus zugrunde zu legen, die den vielfältigen, auch international vernetzten Kämpfen und der turbulenten Geschichte der Frauenbewegung ohnehin nicht gerecht werden könnte,³¹ ist die feministische Perspektive eher als ein Rahmen zu verstehen, der die Beiträge des Sammelbandes in verschiedener Hinsicht miteinander verknüpft. Dieser Rahmen umfasst sowohl den Blick der Forschenden und Schreibenden auf die Gegenstände als auch deren spezifische Eigenheiten. Manchmal bringen die Arbeitsfelder der vorgestellten Akteur*innen selbst unterschiedlich akzentuierte feministische Praktiken zum Vorschein, wie es beispielsweise bei den von Mirjam Hildbrand und För Künkel vorgestellten Artistinnen* der Fall ist, die sich über das Medium der Fachzeitschrift in Szene setzten und öffentlich mit ihren Kritiker*innen anlegten. Ein anderes Mal entfaltet das, was zunächst konformistisch erscheint, durchaus auch eine subversive Seite, wie Viktoria Maillard und Nicola Reißer in ihrem Beitrag über die Musikproduzentin Erna Elchlepp

Frauen- und Geschlechterforschung an deutschsprachigen Hochschulen 1984–2014. Frankfurt am Main / New York: Campus 2015, S. 43. Zur Kritik an einem an Karl Marx geschulden Begriff von Arbeit, der weibliche Reproduktionsarbeit nicht berücksichtigt, vgl. Silvia Federici: Die Revolution beginnt zu Hause. Über Marx, Reproduktion und Klassenkampf. In: Dies.: *Das Lohnpatriarchat. Texte zu Marxismus und Gender*, aus d. Engl. v. Leo Kühberger. Wien / Berlin: Mandelbaum 2021, S. 109–135.

30 Vgl. zur Vielfalt dessen, was sich historisch sowie aktuell unter ‚Feminismus‘ fassen lässt: Ilse Lenz: Feminismus. Denkweisen, Differenzen, Debatten. In: Beate Kortendiek / Birgit Riegraf / Katja Sabisch (Hrsg.): *Handbuch interdisziplinäre Geschlechterforschung*. Wiesbaden: Springer 2019, S. 231–241; Gisela Notz: *Feminismus*. Köln: PapyRossa 2018, S. 9–34.

31 Vgl. überblickshaft hierzu Michaela Karl: *Die Geschichte der Frauenbewegung*. Stuttgart: Reclam 2018.

anklingen lassen, die ihre Mitarbeitenden rigide nach männlichem Habitus führte, so aber zu einer einflussreichen und prägenden Musikproduzentin der Deutschen Grammophon AG wurde. Oder es wird erkennbar, dass vermeintlich Emanzipatorisches in sein Gegenteil umschlägt, wie das von Larissa Schüller diskutierte Beispiel der Schweizer Telefonist*innen zeigt, deren Arbeitsumfeld in der Telefonzentrale wie ein bürgerliches Wohnzimmer eingerichtet war und damit der häuslichen Umgebung als ‚natürlicher‘ Sphäre der Frau angeglichen wurde.

So wie die feministische Rahmung ist auch die Rede von ‚Frauen‘ bewusst offen formuliert. Sie soll all diejenigen umfassen, die sich selbst mit dieser Kategorie identifizieren oder durch die vorhandenen Quellen so identifiziert werden – etwas, das die einzelnen Beiträge in Auseinandersetzung mit dem Material gegebenenfalls konkretisieren oder auch problematisieren. Dabei ist allerdings ein intersektional orientierter Blick notwendig, der aufzuspüren versucht, wie unterschiedliche Formen der Ungleichbehandlung und Diskriminierung zusammenwirken und sich womöglich wechselseitig verstärken. Ganz deutlich tritt dies in Hannah Eßlers Beitrag zutage, der sich mit den Arbeitsmöglichkeiten, vor allem aber mit deren Reglementierung für Schwarze Zirkuskünstler*innen zu Beginn des 20. Jahrhunderts auseinandersetzt. Oder auch bei Maria Orska, deren jüdische Identität derart in das medial dominierende Bild des Schauspielstars eingeschrieben war, dass die latent antisemitischen Züge dieses Bildes zunächst vom Star-Kult verstellt erscheinen, wie Georg Kasch herausarbeitet. Mit der Frage, wie und wem jüdische Identität zuerkannt wird, beschäftigt sich auch Sarah Stührenbergs Beitrag über die Autorin Lili Körber, diesmal im Kontext einer kritischen Auseinandersetzung mit der Praxis des Biografierens. Im klassischeren Sinne der Frauenforschung kann die feministische Perspektive schließlich auch bedeuten, Allianzen, Arbeitsbeziehungen und Arbeitskämpfe von Frauen erst sichtbar zu machen. Dies geschieht etwa im Beitrag von Theresa Eisele, der sich der Beziehung zwischen der Schauspielerin Elsie Altmann und der Fotografin Madame d’Ora widmet und dabei die fotografische Umschreibung des mit männlichem Genie-Kult verbundenen Gemäldes *Judith I.* von Gustav Klimt durch die beiden Künstlerinnen beleuchtet. Oder im Beitrag von Friederike Oberkrome, der den literarischen Kampf der Schriftstellerin Else Lasker-Schüler gegen ihre Verleger zum Thema hat, denen die Dichterin als selbst ernannter und weithin anerkannter Prinz von Theben die finanzielle und geistige Ausbeutung ihres Schaffens vorwarf. Anders herum gelagert

ist das Beispiel von Mara Feldern-Förster im Beitrag von Sofia Letier. Hier hatte eine erfolgreiche Schauspielerin und Schauspielschulleiterin mit Anfeindungen aus der Szene und polizeilicher Überwachung zu kämpfen, was ihre temperamentvolle Persönlichkeit, möglicherweise aber auch ihr Geschlecht provoziert zu haben scheinen.

Nicht zuletzt beziehen die einzelnen Beiträge des Bandes immer wieder auch die Position als Forschende ein und thematisieren den eigenen Umgang mit Quellen. Ähnlich zu der Performance *NAME HER* fragen sie danach, wie eine feministische Form von Geschichtsschreibung heute aussehen könnte und welche Materialien hierzu überhaupt zur Verfügung stehen. Denn bei der Beschäftigung mit der Vergangenheit und insbesondere mit der Geschichte von Frauen müssen wir oftmals mit nur spärlich überlieferten Quellen auskommen. Auch deshalb erfolgt die Betrachtung der Chancen und Schranken, Voraussetzungen und Ergebnisse des Arbeitens von Frauen in diesem Sammelband weniger in Form von Interviews, Umfragen oder Statistiken zu Einkommens- und Arbeitsverteilung, Arbeitsbedingungen, Machtstrukturen oder zum Frauenanteil in Kultureinrichtungen, Hochschulen und Förderprogrammen, wie sie etwa zum heutigen Kunst- und Kulturbetrieb erstellt werden.³² Stattdessen blicken wir in schlaglichtartigen Fallstudien und biografischen Skizzen auf die und das Arbeiten von Frauen. So rekonstruiert etwa Jingwen Li anhand weniger erhaltener Filmausschnitte das filmische Schaffen Rosa Portens, die hinter der Kamera eine ebenso erfolgreiche Filmfrau der Weimarer Republik war wie ihre berühmte Schwester Henny. Marlo Pichler und Eva Steffgen spüren an unterschiedlichen Orten Berlins den Überresten des Aktivismus von Lotte Hahm nach, die in Berlin Clubs für queere Menschen eröffnete und ein regelrechtes Netzwerk aufbaute. Der Frage nach der Überlieferung und vor allem nach den geschlechtsspezifischen Repräsentationsweisen in Quellen geht auch Carolyn Birdsalls Beitrag zur Tätigkeit von Rundfunkarchivarinnen während der NS-Zeit und über den Zweiten Weltkrieg hinaus nach. Diese Arbeit ist in Zeitschriften, Kulturfilmen und Fotografien dokumentiert, die jedoch von stereotypen Repräsentationsmustern und Strategien des Unsichtbar-Machens geprägt sind und in denen Frauenbilder aufscheinen, die deutlich von der NS-Ideologie geprägt sind.

32 So bspw. von Heiner Barz / Meral Cerci: *Frauen in Kunst und Kultur. Zwischen neuem Selbstbewusstsein und Quotenanforderung*. Wiesbaden: Springer VS 2015; Thomas Schmidt: *Macht und Struktur im Theater. Asymmetrien der Macht*. Wiesbaden: Springer VS 2019.

Die Lebens- und Arbeitswege der in diesem Band versammelten Frauen lassen sich – nicht zuletzt aufgrund der teilweise überaus prekären Quellenlagen – kaum umfänglich nachzeichnen. Neben der geschlechtlichen Komponente, die sie aus den Archiven herausgehalten und von Kanonisierungsprozessen ausgeschlossen hat, ist hierfür sicherlich auch die jüdische und/oder Schwarze Identität einiger vorgestellter Personen verantwortlich, die sich spätestens mit Beginn des Zweiten Weltkriegs gezwungen sahen, das nationalsozialistische Deutschland zu verlassen. Flucht und Exil erschweren die historische Rekonstruktion von Arbeits- und Lebenswegen. Auf der anderen Seite unterstreichen diese unterbrochenen Lebensläufe einmal mehr, wie nötig die Bildung von Netzwerken und feministischen Allianzen auch zu dieser Zeit war, wie wichtig es aber ebenso ist, der verschütteten, an den Rand gedrängten oder bewusst verschwiegenen Geschichte von Frauen nachzugehen. Denn trotz allem gewähren einzelne Dokumente, notierte Anekdoten, fotografierte Episoden oder fiktionalisierte Biografien Einblicke in die Tätigkeiten von Frauen und vermitteln einen Eindruck davon, was es bedeutete, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Schauspielerin oder Artistin, als Musikproduzentin, Clubbetreiber*in oder Schriftstellerin, als Telefonistin oder Rundfunkarchivarin zu arbeiten.

Dieser Sammelband ist hervorgegangen aus dem Seminar „Medien- und Theaterfrauen* in der Weimarer Republik. Biographische Erkundungen“ und dem Workshop „Arbeiten zwischen Medien und Künsten. Feministische Perspektiven auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts“, die beide in Kooperation zwischen der Freien Universität Berlin und der Humboldt-Universität zu Berlin stattfanden. Sammelband und Workshop wurden ermöglicht durch die leistungsorientierte Mittelvergabe Frauenförderung und Gleichstellung der FU Berlin, die Frauenfördermittel an der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät der HU Berlin, das Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin und die Professur für Medien und Wissen der HU Berlin.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch die leistungsorientierte Mittelvergabe
Frauenförderung und Gleichstellung der Freien Universität Berlin.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2023 Neofelis Verlag GmbH, Berlin

www.neofelis-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara

unter Verwendung von Berlin 1946: Im Schall-Archiv des Berliner Rundfunks, 1946.

© Bundesarchiv, Bild 183-Z1105-501, Fotograf: Ernst Schwahn.

Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (nw / vf)

Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISBN (Print): 978-3-95808-416-2

ISBN (PDF): 978-3-95808-467-4