

Helene Roth

Urban Eyes

Deutschsprachige Fotograf*innen
im New Yorker Exil
in den 1930er- und 1940er-Jahren



Wallstein

Helene Roth
Urban Eyes

VISUAL HISTORY. BILDER UND BILDPRAXEN IN DER GESCHICHTE

Herausgegeben von Christine Bartlitz,
Gerhard Paul und Annette Vowinckel

Band 12

VISUAL 
HISTORY
Bilder und Bildpraxen
in der Geschichte

Helene Roth
Urban Eyes

Deutschsprachige Fotograf*innen
im New Yorker Exil
in den 1930er- und 1940er- Jahren

Wallstein Verlag

Dieses Buch entstand im Rahmen des Forschungsprojekts »Relocating Modernism: Global Metropolises, Modern Art and Exile (METROMOD)«, das 2017–2023 durch einen ERC Consolidator Grant gefördert wurde und an der Ludwig-Maximilians-Universität München ansässig war.

Diese Publikation wurde 2023 als Dissertation am Institut für Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München eingereicht und durch das Evangelische Studienwerk e. V. gefördert.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Boehringer-Ingelheim-Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein,
der Axel-Springer-Stiftung,
und dem Mentoring Programm der Ludwig-Maximilians-Universität München.



Inhalt

1. Urban Eyes – Zur Einleitung	11
1.1 Forschungsstand	14
1.2 Untersuchungsmaterial	25
1.3 Fragestellung und Methodik	33
2. New York als »Arrival City« für deutschsprachige Fotograf*innen in den 1930er- und 1940er-Jahren	45
2.1 Die Kamera als portables Medium im New Yorker Exil	45
2.2 Die New Yorker Fotoszene in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts	52
3. Von Europa nach New York: Emigrationsrouten zwischen Abreise, Passage und Ankunft	59
3.1 Zwischen Europa und New York: Bilder der Abreise als Erinnerungsmedien	60
3.2 Auf dem Meer, an Bord oder auf Zwischenstation: Transitorische Fotografien auf den Passagen	68
3.3 Me and the Camera: Erstes Fotografieren in New York	82
4. Kamera-Akteur*innen in der Stadt: Urbane Praktiken im New Yorker Exil	99
4.1 Fußweg, Passierende und Fassaden: Gehen und Fotografieren im urbanen Raum in New York	100
4.2 Schnell oder hoch hinaus: Fotografierendes Fahren unter der, durch oder über die Stadt	120
4.3 Der Blick aus dem Fenster: Serielles Fotografieren aus dem Apartment	142
5. Erblätterte Fotografien: Das Medium des Fotobuchs und Fotoalbums im New Yorker Exil	161
5.1 Konzipieren und Zirkulieren: Exilverlage als Motor für Fotobuchpublikationen	163
5.2 Die Stadt als Buch: Fotobücher von und über New York	176

5.3	Von Süd nach Nord und Ost nach West: Fotonarrative Straßen- und Milieustudien im Fotobuch	193
5.4	Erkunden, Experimentieren und Kleben: Die Konzeption von Fotoalben und Scrapbooks in New York	212
6.	Business mit Bildern: Ökonomien des Fotografischen im Exil	221
6.1	Selling Your Pictures: Fotoagenturen wie Black Star als Netzwerke und Einkommensquelle im Exil?	222
6.2	»The World of Tomorrow«: Die Weltausstellung 1939 in New York als Bildmotiv und Auftragsmöglichkeit	243
6.3	Übersetzen und Fotografieren: Freiberufliches Arbeiten für das Museum of Modern Art	256
6.4	Tanz, Theater, Tiere: Standortfaktoren von Fotostudios emigrierter Fotografinnen um den Central Park South	262
7.	Foto-Expert*innen im Exil: Transkulturelle Fototheorien und -praktiken zwischen Austausch, Lehre und Vermittlung . . .	285
7.1	Ausstellen und Repräsentieren: Die Förderung künstlerischer Fotodiskurse in der Weyhe und Norlyst Gallery um die 57th Street	286
7.2	Teaching and Practicing: Fotokurse an der New School for Social Research	304
7.3	Fotografie für alle: Die Vermittlung fotografischer Theorie und Praxis durch das Fachmagazin Popular Photography und Handbücher	316
8.	Emigration formt die Stadt: Fotografische Exilorte in New York	327
8.1	Transtopia: Die fotografische Aufarbeitung der Emigration im Internierungslager auf Ellis Island	328
8.2	Visualizing Placemaking: Das deutschsprachige Leben rund um die East 86th Street in Yorkville	339
8.3	In Public, In Private: Intermediale und transkulturelle Kontaktzonen in der West 21st Street in Chelsea	353
8.4	Queering Spaces: Das Porträtstudio als Aushandlungsort sexueller Orientierungen und künstlerischer Praktiken	370

9. Funktionen der Fotografie im New Yorker Exil – Fazit und Ausblick	391
10. Abkürzungsverzeichnis	399
11. Archivquellen	400
12. Bibliografie	403
Anhang	469
1. Abbildungsverzeichnis	469
2. Biografien deutschsprachiger Fotograf*innen im New Yorker Exil in den 1930er- und 1940er-Jahren	482
3. Festangestellte/freiberufliche deutschsprachige emigrierte Fotograf*innen bei Black Star, 1935–1950	491
4. Dankesworte	493

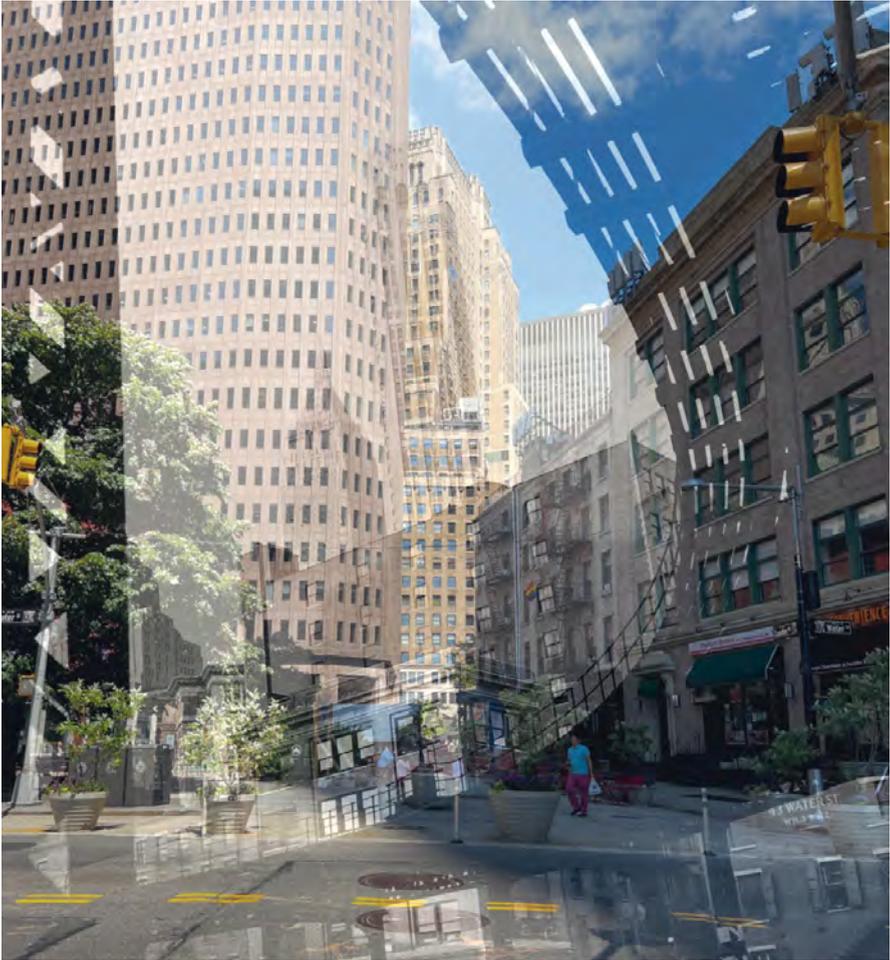


Abb. 1.1: Fred Stein/Helene Roth, *Coenties Slip*, New York, 1946/2022. Collage
(© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY/Helene Roth)

»Photography is universally understandable, not tied to any particular language or alphabet. Anybody in the world can ›read‹ and understand a photograph, no matter what is his or her language, even if such a person is totally illiterate. To me, photography is the ultimate means of communication. [...] It is the bridge between reality and the mind.«

(Andreas Feininger Archive, Center for Creative Photography, University of Arizona, AG 53:13, »Retrospect«)

1. Urban Eyes – Zur Einleitung

Bogenförmig umrahmen tiefschwarze Hochbahngleise aufstrebende Bauten (Abb. 1.1). Sie ragen kreuz und quer aus der Kurve empor. Fensterfronten überlagern Feuerleitern und Fassaden. Sie staffeln sich über- und nebeneinander. Auf einer Hochhausfassade schimmern die Silhouetten einer Turmspitze. Verwirrung. Chaos. Gelbe Ampelschirme hängen herab, Straßenmarkierungen verlaufen waagrecht, grüne Bäume und Topfpflanzen irritieren. Über dem Kopf eines Mannes mit türkisfarbigem T-Shirt und Plastiktüte rast die Hochbahnlinie hinweg. Lärm. An einer kleinen Stelle übernimmt der fast wolkenlose Himmel das Regiment in der Metropole. Der blaue Fleck entspannt die Augen. Jetzt sind Beschriftungen zu erkennen. »Perfect Brows?« »43 Water Street?« – »Ah, hier bin ich, am Coenties Slip!«

So in etwa erging es in den 1930er- und 1940er-Jahren vielleicht auch jenen deutschsprachigen Fotograf*innen, die sich nach der Passage in die Emigration auf den Straßen in der US-amerikanischen Metropole New York wiederfanden.¹ Smartphones und Google Maps gab es damals noch nicht, doch die Großstadt war einigen von ihnen durch Medien der Weimarer Republik sicherlich bekannt. Ihre Ankunft fand jedoch nicht im Kontext einer Reise statt, in der Sightseeing an erster Stelle stand. Mit Machtantritt der Nationalsozialisten etablierte sich New York als Ankunftsstadt für Kunstschaffende und Fotograf*innen, denen die Flucht aus Europa gelang. Über mehrere Staatsgrenzen hinweg, über Zwischenstationen und Internierungslager gelangten sie per Schiff zwischen 1933 und 1941 in die US-amerikanische Metropole. Sie kamen zu einer Zeit an, in der sich das fotografische Medium inmitten eines Umbruchs zwischen Kunst, Technisierung und Institutionalisierung befand. Fotograf*innen, Galerien und Museen in New York versuchten, die Fotografie als Kunstform zu etablieren. Printmedien bemühten sich um ihre gesellschaftliche Verankerung, und Fotofachmagazine ermöglichten autodidaktisches Erlernen.

Ungefähr zu dieser Zeit, um 1940, beklagte sich Hermann Landshoff während seines Dienstes in der Fremdenlegion in Marokko über die geringe Anerkennung des Mediums als künstlerische Form: »Von unseren Zeitgenossen wird die Photographie nicht nur als künstlerisches Ausdrucksmittel abgelehnt. Sie genießt kaum die Achtung eines technischen Handwerks. Der photographische Apparat gilt als ein mechanisches Instrument, in seiner künstlerischen Rangordnung ungefähr dem Storchenschnabel gleichgestellt und damit wird die ganze Photographie verdammt.«² Wiederum Tausende von Kilometern entfernt waren die fotografischen Errungen-

1 Die Verwendung des Gender-Sternchens schließt ausdrücklich die Vielzahl an geschlechtlichen Identitäten von LGBTIQ* mit ein.

2 Landshoff 1939/40, o. S. Orthografie des Originals.

schaften der Weimarer Republik dabei, in sich zusammenzubrechen, und mit ihnen auch die vielversprechenden Karrieren zahlreicher Fotograf*innen, die aufgrund politischer, religiöser, sexueller oder künstlerischer Verfolgung Deutschland verlassen mussten.

Ihre Rezeption in der Fotografie- und Exilforschung ist mit der eingangs beschriebenen Stadt-Collage vergleichbar, bei der eine aktuelle Ansicht des Coenties Slip eine historische Aufnahme überlagert. Wie die in sich verschlungenen Elemente der Collage sind die Biografien und Werke der Fotograf*innen aufgrund ihrer Emigration nicht stringent, sondern lose und fragmentarisch überliefert. Viele von ihnen sind noch heute präsent, während andere bruchstückhaft erscheinen oder ganz in Vergessenheit gerieten. Dies gilt auch für die Nachlässe emigrierter Fotograf*innen, die sich heute über ganz Europa und die Vereinigten Staaten verstreut befinden. Oft sind sie untergliedert in die Zeit vor und nach dem Exil, bestehen aus unzusammenhängenden Archivalien oder waren bisher nicht auffindbar. Sie stellen damit Forschende vor immense Herausforderungen. Als besonders schwierig erweist sich die Aufgabe, wenn es sich nicht nur um ein Einzelwerk, sondern eine Vielzahl von Aufnahmen unterschiedlicher Fotograf*innen handelt. Wie bei der Betrachtung der Collage müssen die übereinander gelagerten Schichten Schritt für Schritt aufgedeckt, rekonstruiert und unzusammenhängende Informationen kombiniert werden, sodass sich am Ende ein möglichst vollständiges Bild ergibt.

Die Collage steht auch stellvertretend für die heterogenen urbanen Praktiken und Sichtweisen emigrierter Fotograf*innen im New Yorker Exil. Mit unterschiedlichen Kenntnissen, Kameratypen, Ausbildungen und Emigrationsverläufen kamen sie in der Metropole an. Zum einen waren sie bereits in Europa professionell tätig gewesen. Zum anderen mussten sie während der Flucht oder nach ihrer Ankunft in New York ihre ursprünglichen Berufe aufgeben und erwarben sich autodidaktisch fotografische Kompetenzen. Zudem fertigten auch Kunstschaffende, die ihren Lebensunterhalt anderweitig verdienten, fotografische Aufnahmen. So lässt sich die These aufstellen, dass die Kamera ihnen als universales portables Medium erschien, um im Gehen, Fahren oder repetitiven Blick aus dem privaten Apartmentfenster die neue Umgebung aufzunehmen. Gleichzeitig besaßen die Fotograf*innen großstädtischen Weitblick, um in der Metropole in Netzwerken zu agieren und unterschiedliche Berufe im Bereich der Fotografie auszuüben. Ihr fotografisches Wirken ist somit auf unterschiedlichen Ebenen eng mit der Stadt-, Kultur-, Kunst- und Fotografiegeschichte, mit Ökonomien, Netzwerken und migrantischen Topografien verwoben. Welche Funktionen erfüllte die Fotografie im New Yorker Exil?

Urban Eyes führt unterschiedliche fotografische, ästhetische, geografische und zeitliche Blickrichtungen zusammen, die parallel bestanden und noch immer bestehen. In Analogie zu der Collage basiert diese Arbeit auf historischen Analysen, die jedoch stets Bezug auf das aktuelle Stadtbild nehmen. In einem innovativen

Ansatz, der von der Metropole New York, den fotografischen Medien und jeweiligen Entstehungskontexten ausgeht, erfolgt eine wissenschaftliche Aufarbeitung bisher unbeachteter Werke und Strategien emigrierter Fotograf*innen.

Um die komplexen Zusammenhänge von Fotografie und Exil im Kontext der Metropole New York umfassend zu analysieren, verfolgt die Arbeit eine interdisziplinäre Ausrichtung auf Kunst- und Fotogeschichte, Geschichts- und Sozialwissenschaften sowie Exil-, Migrations- und Stadtforschung. Aus einer transnationalen Perspektive nimmt sie Bezug auf die soziokulturellen, historischen, urbanen, politischen sowie künstlerischen Entwicklungen während der 1930er- und 1940er-Jahre. Folgende Fragestellungen stehen dabei im Fokus: Wie reflektierten Fotograf*innen mit der Kamera ihre jeweiligen Emigrationserfahrungen? Führten die urbanen Strukturen der Metropole zu einem bestimmten Blickwinkel und einer eigenen fotografischen Ästhetik? In welchen Medien und Institutionen agierten die Fotograf*innen im New Yorker Exil? Gelang es ihnen, sich eine Karriere aufzubauen? War diese von bestehenden Netzwerken abhängig? Und konnten sich in der Großstadt einzelne Orte als Kontaktzonen etablieren?

Der zeitliche Rahmen ab 1933 bis in die 1940er-Jahre umspannt die Periode des Nationalsozialismus, des Zweiten Weltkriegs und der Nachkriegszeit. Doch auch Rückblenden in die 1920er- und Ausblicke in die 1950er-Jahre sind hin und wieder notwendig. Denn zwischen Europa und New York bestand bereits während der Weimarer Republik ein reger transatlantischer Austausch. Die Nachkriegszeit ab 1945 muss im Zusammenhang mit dem darauffolgenden Jahrzehnt betrachtet werden, denn nicht immer gelang es emigrierten Fotograf*innen, sich nach der Ankunft in New York schnell zu etablieren. Fehlende Netzwerke und Kontakte sowie die politischen und ökonomischen Bedingungen des Zweiten Weltkriegs bestimmten beziehungsweise verzögerten oft geplante Projekte. Ausstellungen, Fotobuchpublikationen oder Lehrtätigkeiten ließen sich daher oft erst Ende der 1940er- oder Anfang der 1950er-Jahre realisieren.

Obleich berufliche Niederlagen und Rückschläge nicht außer Acht gelassen werden dürfen, richtet sich der Fokus auf die kreativen Potenziale des Exils. Denn die Fotografie eröffnete neue Sichtweisen und ermöglichte es, erprobte Techniken auf das neue Umfeld anzupassen. Dabei sollte nicht nur die Tatsache Beachtung finden, dass die Akteur*innen schon vor ihrer Einreise nach New York über Wissen, Kenntnisse und Kontakte verfügten, sondern auch die Frage, welche fotografischen Entwicklungen sie bei der Ankunft in der Metropole vorfanden. Zudem stehen Kontaktzonen und Netzwerke im Fokus der Analysen. Galerien, Museen, Universitäten, Fotoagenturen, aber auch private Treffpunkte bildeten interkulturelle und -mediale Begegnungsorte. Die dort entstandenen Aufnahmen machen die Netzwerke sichtbar, in denen sich Emigrierte bewegten, formierten und wiederbegegneten. Daher verfolgt die Arbeit auch einen Perspektivwechsel und versteht emigrierte Fotograf*innen als aktiv Handelnde, die mit vielfältigen Praktiken in der Stadt agierten.

Statt monografischer und biografischer Analysen liegt der Blickpunkt eher auf den künstlerischen Strategien emigrierter Fotograf*innen, die sich in ihrem Werk in visueller oder schriftlicher Form (wie Fotobücher, Fotoratgeber oder Fachartikel für Zeitschriften) thematisch mit der Stadt New York auseinandersetzten. Auch werden die ökonomischen Faktoren des Exils erstmals genauer im Kontext des beruflichen Schaffens der Fotograf*innen rekonstruiert. Es gilt zu klären, ob Fotoagenturen, Ereignisse wie die Weltausstellung 1939, Museen oder eigene Studios Einkommensmöglichkeiten in New York boten. Ein weiterer Forschungsgegenstand sind Galerien, Universitäten und Fotoagenturen, die zu wichtigen Anlaufstellen wurden und Netzwerke begründeten. Zudem richtet sich der Fokus auf Orte, bestimmte Straßenzüge oder Viertel in New York, die Bildmotive und Kontaktzonen bildeten. Sie charakterisieren sich durch einen intermedialen und transkulturellen Austausch mit US-amerikanischen Fotograf*innen und Kunstschaffenden. Neben der Auswertung des umfangreichen Materials aus Archivrecherchen stellen Feldforschungen in New York sowie Methoden wie Mapping und Netzwerkanalysen direkte Bezüge zum Stadtraum der Metropole her. Sie ermöglichen eine Kontextualisierung der heterogenen Forschungsobjekte, verorten die Praktiken und Aufnahmen emigrierter Fotograf*innen in New York.

Die vorliegende Arbeit entstand im Rahmen des vom European Research Council geförderten Projekts »Relocating Modernism. Global Metropolises, Modern Art and Exile« (METROMOD) und mit Förderung des Evangelischen Studienwerks.³ Ohne deren umfangreiche finanzielle Unterstützung wären die mehrjährigen transatlantischen Recherchen nicht möglich gewesen. Daher gilt ihnen mein größter Dank. Die in der Arbeit behandelten exilierten Fotograf*innen, Institutionen, Events und Objekte sind mit Text- und Bildbeiträgen im digitalen METROMOD Archive auf einem New Yorker Stadtplan verortet.⁴ Zudem gibt der biografische Anhang einen Überblick über die 36 in dieser Arbeit analysierten deutschsprachigen nach New York emigrierten Fotograf*innen.

1.1 Forschungsstand

Obwohl seit den 1980er-Jahren in der Exilforschung biografische Analysen für die Literaturwissenschaften bestehen, markieren die 1990er-Jahre den Beginn der Grundlagenforschung zur Emigration für die bildende Kunst und Fotografiegeschichte. Ein biografisches Verzeichnis emigrierter deutschsprachiger Foto-

3 Im Rahmen von METROMOD forschte Burcu Dogramaci über Kunstschaffende im Londoner Exil, siehe Dogramaci 2024.

4 Vgl. METROMOD Archive, archive.metromod.net [Zugriff am 17. 6. 2024].

graf*innen legten 1997 die Kunsthistoriker Klaus Honnef und Frank Weyers im Rahmen des Ausstellungsprojekts *Und sie haben Deutschland verlassen ... müssen. Fotografen und ihre Bilder 1928-1997* im Rheinischen Landesmuseum Bonn vor.⁵ Im gleichen Jahr ergänzte die Fotohistorikerin Anna Auer Forschungen zu österreichischen Vertreter*innen im Ausstellungsprojekt *Übersee. Flucht und Emigration österreichischer Fotografen 1920-1940*, das auch das Werk von Trude Fleischmann, Lilly Joss und Robert Haas berücksichtigt.⁶ Zudem fanden 1997 in dem von Stephanie Barron und Sabine Eckmann herausgegebenen Ausstellungskatalog *Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933-1945* einzelne emigrierte Fotografen wie Andreas Feininger und André Kertész Erwähnung.⁷

Bereits seit 1983 existieren Auflistungen emigrierter Fotograf*innen im *Biographischen Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933* im Band 2: *Arts, Sciences, and Literature*.⁸ Einen ersten wissenschaftlichen Überblick über deutschsprachige emigrierte Fotograf*innen gab 1998 die Kunsthistorikerin Irme Schaber im *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945* sowie 2002 für das Jahrbuch der Exilforschung *Fotografie und Exil*.⁹ Hierbei analysierte sie das fotografische Schaffen der Emigrierten nicht nur in den Vereinigten Staaten, sondern bezog auch Exilstationen wie Frankreich, Internierungen und Passagen mit ein. Für New York führte sie eine beachtliche Zahl an Fotograf*innen auf und thematisierte auch Fotoagenturen wie Black Star.¹⁰

Schaber wie auch die Fotohistorikerinnen Sybil Milton und Anna Auer konstatierten schon in den 1990er-Jahren das Fehlen einer fundierten wissenschaftlichen Aufarbeitung des Werkes emigrierter Fotograf*innen.¹¹ Zwar listeten in den 2000er-Jahren Ausstellungsprojekte wie *Unbelichtet. Münchner Fotografen im Exil* von Tatjana Neef und *Displaced Visions. Émigré Photographers of the 20th Century* von Nissan Pérez weitere bisher unerforschte Namen und Daten auf, eine vertiefende Analyse der Aufnahmen und Karrieren dieser emigrierten Fotograf*innen fehlt jedoch auch hier.¹² Dies gilt noch für die 2006 von Lynne Warren heraus-

5 Vgl. Ausst. Kat. Bonn 1997. Hierin u. a. die Biografien zu Josef Breitenbach, Andreas Feininger, Tim Gidal, Fritz Goro, Fritz Henle, Lotte Jacobi, Lisette Model und Fred Stein.

6 Vgl. Ausst. Kat. Wien 1997.

7 Vgl. Ausst. Kat. Berlin 1997b.

8 Vgl. Röder/Strauss 1983. Darunter Namen wie Herbert Bayer, Josef Breitenbach, Andreas Feininger, T. Lux Feininger, Tim Gidal, László Moholy-Nagy, Hans Namuth, Fritz Neugass, Yolla Niclas oder Fred Stein.

9 Vgl. Schaber 1998; Schaber 2002.

10 Schaber nennt hier u. a. für New York Ellen Auerbach, Herbert Bayer, Ilse Bing, Josef Breitenbach, Andreas Feininger, Trude Fleischmann, Fritz Goro, Fritz Henle, Lotte Jacobi, André Kertész, Lisette Model, Marion Palfi, Walter Sanders, Xanti Schawinsky, Fred Stein, Werner Wolff. Vgl. Schaber 1998, S. 978-979.

11 Vgl. Ausst. Kat. Wien 1997; Milton 1986.

12 Vgl. Ausst. Kat. Jerusalem 2008; Ausst. Kat. München 2010. Perez nennt die nach New York emigrierten Fotograf*innen Alexander Alland, Ellen Auerbach, Walter Auerbach, Herbert

gegebene dreibändige *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, die zwar als Überblickswerk dient und eine Sammlung von Biografien vereint. Einträge zu emigrierten Fotograf*innen wie Ilse Bing, Tim Gidal, Fritz Goro, Carola Gregor, Lilo Hess, Ruth Jacobi, Hermann Landshoff, Ernest Nash, Marion Palfi, Gerda Peterich, Walter Sanders, Ruth Staudinger-Rozaffy, Erika Stone, Rolf Tietgens, Werner Wolf und Ylla sowie zu Fotoagenturen und -dienstleistern fehlen jedoch.¹³

Neben rein biografischen Publikationen erschienen in den letzten 30 Jahren in internationalen Museen und Galerien vermehrt monografische Ausstellungskataloge zu deutschsprachigen nach New York emigrierten Fotograf*innen. Hierzu sind Ausstellungsprojekte über Ellen Auerbach, Ruth Bernhard, Ilse Bing, Josef Breitenbach, Rudy Burckhardt, T. Lux Feininger, Trude Fleischmann, Robert Haas, Fritz Henle, Lotte Jacobi, Ruth Jacobi, Hermann Landshoff, Lisette Model, Ernest Nash, Fred Stein, Erika Stone und Roman Vishniac zu nennen.¹⁴ Die Ausstellungen dienten einer ersten Sichtbarmachung der Werkkomplexe und als Basis für nachfolgende wissenschaftliche Analysen. Die Wiederentdeckung vergessener emigrierter Fotograf*innen im Rahmen von Ausstellungsprojekten hält stetig an und ist auch weiterhin notwendig. Denn zum Werk vieler von ihnen, darunter besonders Frauen, fehlt eine entsprechende erste Würdigung, so zu Elizabeth Coleman, Andreas und T. Lux Feininger, Carola Gregor, Lilo Hess, Lilly Joss, Charles Leirens, Marion Palfi, Gerda Peterich, Walter Sanders, Ruth Staudinger-Rozaffy, Rolf Tietgens, Werner Wolf und Ylla.

Insgesamt ist zu beobachten, dass die Mehrzahl der bisher erschienenen Publikationen Ausstellungskataloge sind, die einzelne Fotokünstler*innen oder eine bestimmte Gruppe erstmals aus biografischer Sicht untersuchen, eine objektbezogene fotografische Analyse fehlt jedoch. Diese Grundlagenforschung wäre

Bayer, Ruth Bernhard, Ilse Bing, Josef Breitenbach, Alexey Brodovitch, Mario von Bucovich, Rudy Burckhardt, Alfred Eisenstaedt, Frank Elmer, T. Lux Feininger, Ernst Fuhrmann, Fritz Goro, John Gutmann, Ernst Haas, Otto Hagel, Fritz Henle, George Hoyningen-Huene, Lotte Jacobi, Lilly Joss, Clemens Kalischer, André Kertész, Hermann Landshoff, Hansel Mieth, Lisette Model, Martin Munkácsi, Hans Namuth, Marion Palfi, Fred Stein, Erika Stone, Roman Vishniac und Weegee.

13 Vgl. Warren 2006. Verzeichnet sind Einträge zu Ellen Auerbach, Ruth Bernhard, Black Star, Joseph Breitenbach, Andreas Feininger, T. Lux Feininger, Lotte Jacobi, Lisette Model, Hans Namuth, Roman Vishniac und Weegee.

14 Vgl. Ausst. Kat. Aachen 1996; Ausst. Kat. Austin 2009; Ausst. Kat. Basel 2005; Ausst. Kat. Berlin 1997a; Ausst. Kat. Berlin 1998; Ausst. Kat. Berlin 2008; Ausst. Kat. Berlin 2013; Ausst. Kat. Berlin 2021; Ausst. Kat. California 1996; Ausst. Kat. Chalon-sur-Saône 2001; Ausst. Kat. Dresden 2018; Ausst. Kat. Essen 1981; Ausst. Kat. Essen 1990; Ausst. Kat. Frankfurt a.M. 2004; Ausst. Kat. Halle 1996; Ausst. Kat. Halifax 2011; Ausst. Kat. Köln 2008; Ausst. Kat. Madrid 2009; Ausst. Kat. München 1997; Ausst. Kat. München 2001; Ausst. Kat. München 2013; Ausst. Kat. New York 1980; Ausst. Kat. New York 2008b; Ausst. Kat. New York 2013; Ausst. Kat. Paris 2013; Ausst. Kat. Turin 2021; Ausst. Kat. Valencia 1998; Ausst. Kat. Wien 2000; Ausst. Kat. Wien 2006; Ausst. Kat. Wien 2011.

eine wichtige Basis, die in den folgenden Jahrzehnten unter spezifischen Fragestellungen und vertiefenden Analysen ausgebaut werden sollte.

Einen solchen Ansatz, wenn auch nicht mit Fokus auf Fotografie, verfolgte 2017 das Ausstellungsprojekt *Artists in Exile. Expressions of Loss and Hope* unter Frauke V. Josenhans, das anhand von Themenschwerpunkten wie »Home/Mobility«, »Identity«, »Transfer« und »Nostalgia« intermediale und transkulturelle Aspekte der künstlerischen Emigration behandelte.¹⁵ Zudem wurde hier das wechselseitige Verhältnis von »Exile in Art« und »Art in Exile« betrachtet. Für den deutschsprachigen Raum ist das Netzwerkprojekt »Künste im Exil« hervorzuheben, das seit 2013 in einer virtuellen Ausstellung am Deutschen Exilarchiv 1993-1945 der Deutschen Nationalbibliothek digital verfügbar ist.¹⁶ Für den Bereich der Fotografie sind mit Ellen Auerbach, Ilse Bing, Hermann Landshoff, Eric Schaal und Fred Stein auch fünf Einträge zu nach New York emigrierten Fotograf*innen vertreten.

Richtet sich der Blick auf die Emigration deutschsprachiger Fotograf*innen speziell in die Stadt New York, so sind die Ausstellungsprojekte *New York. Capital of Photography* im Jewish Museum in New York 2002 und *New York Photography 1890-1950* im Hamburger Bucerius Kunstforum 2012 zu nennen.¹⁷ Beide Kataloge fokussieren sich auf die fotografischen Entwicklungen in New York und behandeln emigrierte wie auch US-amerikanische Vertreter*innen.

Der Fotohistoriker und -kurator Ulrich Pohlmann erörtert in seinem Aufsatz »Einflüsse europäischer Photographie in New York« die exilierte Fotoszene anhand von Werken Ilse Bings, Erwin Blumenfelds, Josef Breitenbachs, Andreas Feiningers, Hermann Landshoffs, Lisette Models, Martin Munkácsis und Marion Palfis sowie von Emigrierten gegründete Fotoagenturen wie Black Star und PIX.¹⁸ Neben Schabers zwischen 1997 und 2000 verfassten Überblicken bildete dieser Text eine wichtige Basis für das vorliegende Dissertationsprojekt. Heterogenität und Vernetzung sowie der transatlantische Austausch werden darin deutlich herausgearbeitet. Dennoch muss Pohlmann widersprochen werden, wenn er feststellt: »Anscheinend sind viele [der emigrierten Fotograf*innen] zumindest in den ersten Jahren ihrer professionellen Tätigkeit in den USA immer wieder auf die Situation der gesellschaftlich Ausgegrenzten zurückgeworfen worden. [...] Ihr Einfluss auf die amerikanische Kultur ist offensichtlich, doch konnten sich nur wenige in der amerikanischen Gesellschaft mit ihren Themen dauerhaft behaupten.«¹⁹ Denn Beispiele in dieser Arbeit belegen, dass sie eng mit US-amerikanischen sowie Exil-Institutionen und auch privaten Kontaktzonen vernetzt waren. Ihre berufliche Vielseitigkeit beweist, dass im Exil oft die Ausübung mehrerer

15 Vgl. Ausst. Kat. New Haven 2017.

16 Vgl. Homepage »Künste im Exil«, kuenste-im-exil.de [Zugriff am 17.7.2024].

17 Vgl. Ausst. Kat. New York 2002b; Ausst. Kat. Hamburg 2012.

18 Vgl. Pohlmann 2012.

19 Ebd., S. 60-61.

Tätigkeiten notwendig war, die sich jedoch durch Kreativität und Spezialisierungen auszeichnen, sodass sich emigrierte Fotograf*innen auch langfristig in interdisziplinären Bereichen der US-amerikanischen Gesellschaft behaupten konnten.

Max Kozloff, Kurator des Jewish Museum in New York, berücksichtigte 2002 in seinem Ausstellungsprojekt *New York. Capital of Photography* auch den Beitrag exilierter Fotograf*innen zum visuellen Bildrepertoire der Metropole.²⁰ Der Band ergänzt bisherige Forschungen und vermittelt einen fundierten Überblick über die vielseitigen künstlerischen Fotopraktiken in New York. Ungenaue Kontextualisierung der Aufnahmen und die Argumentation eines dezidiert jüdischen Blicks sind allerdings Kritikpunkte. Denn Kozloff geht in einem Aufsatz der provokanten Frage einer »Jewish sensibility« in der Bildsprache jüdischer Fotograf*innen nach.²¹ Hat der ethnische Hintergrund wirklich einen Einfluss auf den Stil und die Perspektive? Die emigrierten Fotograf*innen eint zwar ihre jüdische Abstammung, die sie zur Flucht ab 1933 in die Vereinigten Staaten zwang. Die Annahme eines spezifischen jüdischen Blicks ist in diesem Zusammenhang jedoch nicht tragfähig. Zu diesem Schluss kommen auch Rezensionen über die Ausstellung, wie »Behind a Century of Photos. Was There a Jewish Eye?« von Richard Woodward (*New York Times*) oder »Nervöse Außenseiter. Gibt es einen jüdischen Blick? Die Debatte um die Ausstellung ›New York: Capital of Photography‹« von Andrian Kreye (*Süddeutsche Zeitung*).²²

Andere Publikationen wie das Überblickwerk *The Illustrated Worldwide Who's Who of Jews in Photography* des Fotografen und Fotohistorikers George Gilbert, die *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur* des Historikers Dan Diner und der Aufsatz des Historikers William Meyers »Jews and Photography« folgen stattdessen der Argumentation, dass viele Jüd*innen aufgrund technischer, ökonomischer und kultureller Motive mit der Fotografie verbunden waren.²³ Der überdurchschnittlich hohe Anteil an professionellen jüdischen Fotograf*innen ist damit zu erklären, dass das Medium im Gegensatz zu anderen tradierten, konservativen Beschäftigungsfeldern sich offen gegenüber der Herkunft gestaltete und keine Ausschlussmechanismen besaß.²⁴ Die Fotografie bot bereits in der Weimarer Republik das Potenzial, ohne großes Kapital neue moderne Technologien mitgestalteten zu können.²⁵ Die Kunst- und Fotohistorikerin Anna Sophia Messner führt außerdem auf, dass die Fotografie vor allem auch für emanzipierte jüdische Frauen ein Tätigkeitsfeld bot, das dem modernen, fortschrittlichen und selbstbestimmten Leben in den 1930er- und 1940er-Jahren entsprach.²⁶

20 Vgl. Ausst. Kat. New York 2002b.

21 Ebd., S. 69.

22 Vgl. Kreye 2002; Woodward 2002.

23 Vgl. Diner 2012, S. 362; Gilbert 1996, S. viii; Meyers 2003, S. 47.

24 Vgl. Meyers, S. 47.

25 Vgl. Diner 2012, S. 362.

26 Vgl. Messner 2023, S. 44-45, sowie Brenner 2000, S. 11-13.

Innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses ist festzuhalten, dass zum einen zahlreiche Studien einseitig und unreflektiert die Prozesse des Exils und das Werk emigrierter Fotograf*innen analysieren. Zum anderen fehlen objektspezifische und netzwerkorientierte Untersuchungen sowie eine auf die Akteur*innen selbst gerichtete Perspektive. Zudem bleibt vielfach unbeachtet, dass erzwungene Fluchtbewegungen und das Arbeiten im Exil in einer fremden Stadt nicht geradlinig verliefen. Hierfür müssen der geschichtspolitische, soziokulturelle und künstlerische Kontext sowie die jeweiligen individuellen Hintergründe der Fotograf*innen in die Analyse einbezogen werden.²⁷ Der Forschungsgegenstand schließt daher weitere Themenbereiche ein, wie zeitliche und geografische Übergänge der Emigration, Institutionen, Ökonomien, Publikationsmedien wie Fotobücher, Geschlechterrollen oder auch urbane und private Orte in New York.

Das 2011 von Burcu Dogramaci und Elizabeth Otto herausgegebene Jahrbuch der Exilforschung *Passagen des Exils* bietet eine konzeptuelle Rahmung für die Analyse von Aufnahmen, die auf den Wegen in die Emigration entstanden.²⁸ Insbesondere die definitorische Ausweitung des Begriffs der Passagen und das Konzept der Übergangsriten des Ethnologen Arnold van Gennep sind für die Untersuchungen der letzten Aufnahmen in Europa, der Zwischenstationen und der ersten Fotografien in New York ein wichtiger Ausgangspunkt.²⁹

Zu den weiteren zeitgenössischen Perspektiven in der Exil- und Fotografie-forschung zählt die Betrachtung von Unternehmen und Institutionen, die Emigrierte gründeten oder in denen sie agierten. Zu Galerien in New York, wie der Norlyst oder Weyhe Gallery, die fotografische Diskurse und Karrieren emigrierter Fotograf*innen förderten, fehlen weitgehend fundierte Untersuchungen. Eine der wenigen Ausnahmen bildet der Artikel des Kunsthistorikers Daniel Belasco über die Norlyst Gallery.³⁰ Ein weiteres Forschungsdesiderat ist die Lehrtätigkeit emigrierter Fotograf*innen an der New School for Social Research.³¹ Außer der Fotokuratorin Ann Thomas, die in einem Artikel die Fotokurse an der Universität mit denen der Photo League vergleicht, fokussieren die bisherigen Analysen lediglich den Wissenschaftstransfer in den Sozial- und Kunstwissenschaften.³² Auch neueste Publikationen über die New School wie *A Light in Dark Times* von Judith

27 Vgl. hierzu das zusammen mit Burcu Dogramaci herausgegebene *Fotogesichte*-Heft Nr. 151 *Nomadic Camera. Fotografie, Exil und Migration* der Autorin (Dogramaci/Roth 2019) und deren bereits publizierte Aufsätze Hetschold et al. 2019; Roth 2019a; Roth 2020; Roth 2021; Roth 2022a; Messner/Roth 2023.

28 Vgl. Dogramaci/Otto 2017a.

29 Vgl. van Gennep 2005.

30 Vgl. Belasco 2019.

31 Vgl. hierzu der veröffentlichte Aufsatz der Autorin zusammen mit Burcu Dogramaci (Dogramaci/Roth 2019b).

32 Vgl. Ausst. Kat. 1997; Krohn 1987; Krohn et al. 1998; Loyer 2005; Rutkoff/Scott 1986; Rutkoff/Scott 1988; Thomas 2015.

Friedlander erwähnen den Stellenwert der fotografischen Didaktik von emigrierten Fotograf*innen nicht.³³

Über die Fotoagentur Black Star der deutschsprachigen Emigranten Kurt S(z)afanski, Kurt Kornfeld und Ern(e)st Mayer finden sich dagegen mehrere Analysen, die die Zusammenarbeit der Agentur mit dem Magazin *Life*, deren Beschäftigung von exilierten Fotograf*innen und ihre Position auf dem US-amerikanischen Pressemarkt untersuchen.³⁴ Die 2021 erschienene Publikation *Passionate Publishers* von Phoebe Kornfeld, der Enkelin Kurt Kornfelds, bietet hierzu eine wichtige Ergänzung.³⁵ Darin schildert sie die sich schon vor der Emigration erstmals kreuzenden Karrierewege der drei Black-Star-Gründer, die internationale Vernetzung ihrer Agentur und den sich über mehr als fünf Jahre hinziehenden Prozess mit dem FBI, das sie der Spionage verdächtigte. Im Anhang liefert sie ein Werkverzeichnis der drei Gründer und eine Übersicht der 300 von Black Star vertretenen Fotograf*innen, Agenturen und Verlage von 1935 bis 1963. Analysen zu Organisationsstruktur, Netzwerken und Verdienstmöglichkeiten emigrierter Fotograf*innen fehlen jedoch bisher weitgehend. Hierfür liefern die Forschungen der Historikerin Annette Vowinckel zu exilierten Bildagent*innen und zur transnationalen Zirkulation von Fotografien wichtige Anhaltspunkte, die auf die Mechanismen von Black Star und weiteren von Exilierten geführten Agenturen übertragen werden können.³⁶

Neben Black Star berücksichtigen einzelne Analysen auch die Fotoagentur PIX.³⁷ Zu weiteren von Emigrierten gegründeten Agenturen wie Echo, European Picture Service, Monkemeyer, Rapho-Guillumette oder Three Lions finden sich in unterschiedlichen Publikationen ebenfalls Hinweise, die in dieser Arbeit erstmals zusammengetragen und kontextualisiert werden.³⁸ Zudem etablierten sich deutschsprachige Exilierte im Sektor der Fotodistribution und -dienstleistung. Bislang wurden diese Berufsgruppen nur marginal untersucht, wie im erwähnten *The Illustrated Worldwide Who's Who of Jews in Photography*.³⁹

Gleiches gilt auch für die Analyse der ökonomischen Faktoren im Exil. Außer dem Aufsatz »Unternehmeremigration« von Martin Münzel 2012 und dem Jahrbuch »Kometen des Geldes«. *Ökonomie und Exil* von 2015 finden sich bisher keine wissenschaftlichen Studien, die wirtschaftliche Aspekte der Emigration in den

33 Vgl. Friedlander 2019.

34 Vgl. Chapnick 1994; Hicks 1952; Milton 1983; Morris 1998; Neubauer 1997; Pohlmann 2012; Smith 1982; Smith 1983; Smith 1984; Torosian 2013; Werneburg 1991; Vowinckel 2013a; Vowinckel 2013b; Vowinckel 2016.

35 Vgl. Kornfeld 2021 und die Rezension des Buchs im Jahrbuch für Exilforschung (Roth 2022b).

36 Vgl. Vowinckel 2013a; Vowinckel 2013b; Vowinckel 2016.

37 Vgl. Ahlers 1953; Blaschke 2011; Bouqueret 1997; Gervais 2017; Kornfeld 2021; Morris 1998; Pohlmann 2012, S. 61; Smith 1983, S. 126; Smith 1986.

38 Vgl. u. a. Ahlers 1953, Bouqueret 1997; Gilbert 1996; Kornfeld 2021.

39 Vgl. Gilbert 1996.

Blick nehmen.⁴⁰ Insbesondere für den fotografischen Bereich lässt sich Münzels Beobachtung bestätigen, dass das Thema der Wirtschaft »fast an eine Tabuisierung gemahnt.«⁴¹ Er führt dies nicht zuletzt auf die schwierige Quellenlage zurück, was auch für die vorliegende Arbeit gilt. Unternehmensarchive mit Lohnabrechnungen, Arbeitsverträgen sowie Quittungen von verkauften Fotografien oder Fotobüchern sind in den meisten Fällen nicht vorhanden. Zudem lag bei der Archivierung der Schwerpunkt oft eher auf den künstlerischen Arbeiten und weniger auf Dokumenten. Für Black Star konnte die Autorin in den Nachlässen von Fred Stein und Andreas Feininger Gehaltsnachweise, Honorarrechnungen und Ausgabenbücher finden, die erstmals eine Analyse der wirtschaftlichen Faktoren ermöglichen.

Auch Fotobücher eröffneten Einkommensquellen in New York. Exilverlage wie Pantheon Books, Schocken Books und J. J. Augustin finden zwar Erwähnung in zahlreichen Analysen über die emigrierte Literaturszene in New York, ihre wichtige Funktion bei der Veröffentlichung von Fotobüchern exilierter Fotograf*innen wurde jedoch bislang kaum beleuchtet.⁴² Obwohl über die Stadt New York zahlreiche Fotobücher vorhanden sind und seit Beginn des 21. Jahrhunderts das wissenschaftliche und akademische Interesse an dieser Publikationsform stark gestiegen ist, gibt es keine einschlägigen Untersuchungen, die sich speziell im Exil entstandenen Fotobüchern und deren Publikationsbedingungen in New York widmen.⁴³ Die Analysen gehen stattdessen von thematischen, künstlerischen sowie ästhetischen Fragestellungen aus. Eine erste wissenschaftliche Aufarbeitung des Mediums legten Martin Parr und Gerry Badger von 2004 bis 2014 in ihrem dreibändigen Werk *Photobook. A History* vor.⁴⁴ Themen wie New York oder die Emigration fehlen jedoch auch hier. Die einzige Publikation mit thematischer Übereinstimmung ist der von Horacio Fernández herausgegebene Band *New York in Photobooks* anlässlich der gleichnamigen Ausstellung 2016 im Centro José Guerrero in Granada.⁴⁵ Für die 1930er- und 1940er-Jahre wird darin lediglich das Fotobuch *Manhattan Magic* des emigrierten Fotografen Mario von Bucovich erwähnt (Abb. 5.13-5.18).⁴⁶

Da die Publikation von Fotobüchern im New Yorker Exil auch Bezüge zu den 1930er- und 1950er-Jahren sowie transnationale Perspektiven beinhaltet, erwiesen sich insbesondere die Zusammenstellung von Michael Koetzle *Eyes on Paris. Paris*

40 Vgl. Münzel 2012; Seeber et al. 2015.

41 Münzel 2012, S. 289.

42 Vgl. Abel/Graham 2009; Ausst. Kat. New York 2009; Edelman 2009; Fischer 2021; Krohn et al. 2004.

43 Vgl. Ausst. Kat. Göteborg 2004; Di Bello et al. 2012; Colberg 2017; Dunker 2018; Dogramaci 2016; McCausland 1942; Roth 2001; Sichel 2020; Siegel 2019; Siegel 2021; Sweetman 1987.

44 Vgl. Parr/Badger 2004; Parr/Badger 2006; Parr/Badger 2014.

45 Vgl. Ausst. Kat. Granada 2016.

46 Vgl. ebd., S. 32-35.

im Fotobuch von 1890 bis heute und der von Manfred Heiting und Roland Jaeger herausgegebene Band *Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918-1945* für die Forschung relevant.⁴⁷ Auch der 1942 von der Kunsthistorikerin Elizabeth McCausland veröffentlichte Aufsatz »Photographic Books« vermittelt einen Überblick über die damals wichtigsten in den Vereinigten Staaten erschienenen Fotobücher, jedoch ohne Nennung von Werken emigrierter Fotograf*innen.⁴⁸ Zu performativen und wahrnehmungsspezifischen Analysen in Fotobüchern sind die Publikationen von Bettina Lockemann, Anja Schürmann und Mareike Stoll zu nennen.⁴⁹

Aktuelle Debatten, wie der 2021 erschienene Band *Weiterblättern! Neue Perspektiven der Fotobuchforschung* des Magazins *Fotogeschichte*, fordern eine Erweiterung der definitorischen und medialen Grenzen des Fotobuchs, denen auch die vorliegende Arbeit folgt.⁵⁰ Für Scrapbooks, private »Sammelalben«, die bisher im deutschsprachigen Raum wenig erforscht sind, dienen das Kompendium der Designerin und Autorin Jessica Helfand *Scrapbooks. An American History* sowie die Analysen von Michael Frizot als hilfreiche Quellen.⁵¹ In Bezug auf die Fotoalben-Forschung liefern die von Bernd Stiegler und Kathrin Yacavone herausgegebenen Bände *Norm und Form. Fotoalben im 19. Jahrhundert* und *Erinnerung, Erzählung, Erkundung. Fotoalben im 20. und 21. Jahrhundert* des Magazins *Fotogeschichte* sowie die Analysen von Judith Riemer über künstlerische Fotoalben der 1930er-Jahre wissenschaftliche Referenzen.⁵² Zur Funktion von Fotohandbüchern im Exil und dem darüber vermittelten Wissenstransfer von emigrierten Fotograf*innen ist der Aufsatz von Burcu Dogramaci über die Fotohandbücher im britischen Exilverlag focal press eine wichtige Grundlage, die auf die Fotoratgeberliteratur von emigrierten Fotograf*innen in New York übertragen werden kann.⁵³ Bisher finden sich jedoch keine Beispiele von Frauen, die in den 1930er- und 1940er-Jahren Handbücher publizierten.

Die Exilkarrieren von Fotografinnen werden jedoch an anderen Stellen kontextualisiert. Kunst- und sozialgeschichtliche Forschungen wie *Doing Gender in Exile* (2019) oder *Grenzen überschreiten. Frauen, Kunst und Exil* (2005) sowie Aufsätze und Ausstellungskataloge sind dafür wichtige Anknüpfungspunkte.⁵⁴ Bereits seit den 1990er-Jahren nennen US-amerikanische Überblickswerke emigrierte Foto-

47 Vgl. Ausst. Kat. Hamburg 2011; Heiting/Jaeger 2012.

48 Vgl. McCausland 1942.

49 Vgl. Lockemann 2021; Schürmann 2021; Stoll 2018.

50 Vgl. Schürmann/Siegel 2021 sowie Dogramaci 2021; Krüger 2022; Lockemann 2022; Siegel 2021.

51 Vgl. Helfand 2008 und Frizot 2006.

52 Vgl. Stiegler/Yacavone 2021; Stiegler/Yacavone 2022 sowie Riemer 2019; Riemer 2020; Riemer 2021.

53 Vgl. Dogramaci 2021a.

54 Vgl. Hudson-Wiedenmann/Schmeichel-Falkenberg 2005; Messinger/Prager 2019. Siehe u. a. Ausst. Kat. Essen 1994; Ausst. Kat. New York 2010; Ausst. Kat. Paris 2015; Ausst. Kat. Wien 2012; Bouqueret 1997; Rosenblum 1994, S. 141-146, 179-193; Schaber 2005.

grafinnen wie Ellen Auerbach, Ruth Bernhard, Ilse Bing, Trude Fleischmann, Lotte Jacobi, Lisette Model, Marion Palfi und Ylla.⁵⁵

Auch monografische Ausstellungskataloge würdigten ab den 1980er-Jahren im europäischen sowie US-amerikanischen Forschungskontext exilierte Fotografinnen wie Ellen Auerbach, Ruth Bernhard, Ilse Bing, Trude Fleischmann, Lotte Jacobi, Ruth Jacobi, Lisette Model oder Erika Stone.⁵⁶ Diese Publikationen dienen als wichtige Quellen für die vertiefende Analyse ihrer Karrieren in der vorliegenden Arbeit, um neue Perspektiven auf sie zu gewinnen. Zu Frauen wie Lilo Hess, Lilly Joss, Marion Palfi, Gerda Peterich, Ruth Staudinger-Rozaffi und Ylla stehen jedoch Ausstellungsprojekte und wissenschaftliche Analysen noch aus. Zeitgenössische Enzyklopädien wie die 2020 erschienene *Une histoire mondiale des femmes photographes* zeigen jedoch auch, dass noch im 21. Jahrhundert zahlreiche Werke nicht ausreichend anerkannt werden, darunter diejenigen von Ellen Auerbach, Ruth Bernhard, Lilo Hess, Ruth Jacobi, Lilly Joss, Marion Palfi, Erika Stone und Ylla.⁵⁷ In den letzten Jahren begegnen dennoch Ausstellungsprojekte zu Fotografinnen mit innovativem Ansatz und transnationaler Ausrichtung wie 2020 *The New Woman behind the Camera* in der National Gallery of Art in Washington und 2022 *Our Selves. Photographs by Women Artists* im New Yorker MoMA.⁵⁸ Darin werden die vielfältigen Berufsfelder von Frauen im Bereich der Fotografie gewürdigt, die Selbstständigkeit von Fotografinnen und auch Genres, die lange Zeit gegenüber anderen Bereichen als emotional aufgeladene »weibliche Sujets« gegolten hatten.

Ebenso fällt auf, dass sich bisher keine wissenschaftlichen Analysen zu queeren emigrierten Fotograf*innen in New York finden.⁵⁹ Insbesondere die fragmentarische Überlieferung schwuler, lesbischer, bi- und transsexueller Exilgeschichten bereitet Schwierigkeiten bei der Rekonstruktion ihrer Werke und Karriere. Umso wichtiger erweist sich daher die kulturhistorische Forschung zur Verfolgung homosexueller Personen während des Nationalsozialismus und zu queeren emigrierten Kunstschaffenden in New York.⁶⁰ Die bereits 1994 von George Chauncey veröffentlichte Analyse *Gay New York. Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940* und die 2016 im Museum of the City of New York präsentierte Ausstellung *Gay Gotham* sind hierfür wichtige Quellen.⁶¹

55 Vgl. Kreisel 1999; Rosenblum 1995.

56 Vgl. Ausst. Kat. Aachen 1996; Ausst. Kat. Berlin 1997a; Ausst. Kat. Berlin 1998; Ausst. Kat. Berlin 2008; Ausst. Kat. Berlin 2021; Ausst. Kat. Essen 1990; Ausst. Kat. Halifax 2011; Ausst. Kat. Köln 2008; Ausst. Kat. Long Beach 1996; Ausst. Kat. Madrid 2009; Ausst. Kat. München 1997; Ausst. Kat. München 2001; Ausst. Kat. New Orleans 1985; Ausst. Kat. Paris 1988; Ausst. Kat. Paris 2002; Ausst. Kat. Turin 2021; Ausst. Kat. Wien 2000; Ausst. Kat. Wien 2011; Ausst. Kat. Wien 2012.

57 Vgl. Lebart/Robert 2020.

58 Vgl. Ausst. Kat. New York 2022; Ausst. Kat. Paris 2021; Ausst. Kat. Washington 2020.

59 Eine erste Analyse unternimmt Burcu Dogramaci zu queeren emigrierten Kunstschaffenden in London der 1930er- und 1940er-Jahre. Vgl. Dogramaci 2023; Dogramaci 2024.

60 Vgl. Ausst. Kat. New York 2016; Chauncey 1994; Reed 2011; Summer 2004.

61 Vgl. Ausst. Kat. New York 2016; Chauncey 1994.

In den 1940er-Jahren dominierten unterschiedliche Selbstzuschreibungen wie homosexuell, schwul, lesbisch oder queer. Während Schwule sich vor allem vor dem Zweiten Weltkrieg als »queer« gegenüber heterosexuell orientierten Männern abgrenzten, galt ab den 1940er-Jahren hierfür der Begriff »gay«. ⁶² Die älteren Generationen bezeichneten sich jedoch weiterhin als »queer«, da sie »gay« und »fairy« als Stigmatisierungen empfanden. Aktuelle Forschungen verwenden »queer« als Überbegriff für homosexuelle, lesbische, schwule, bi- und transsexuelle Personen, wie auch diese Arbeit. ⁶³ In gegenwärtigen Ausstellungen ist Queerness in den Fotografie- und Kulturwissenschaften ein aktuelles Thema, wie 2021 und 2022 Ausstellungen am Mémorial de la Shoah in Paris, am NS-Dokumentationszentrum in München und am C/O in Berlin beweisen. ⁶⁴ Diese Ansätze und Perspektiven verfolgt auch die vorliegende Arbeit. Chaunceys Analysen führen vor Augen, dass in New York »sexuelle Topografien«, wie bestimmte Straßenzüge, Bars oder private Wohnungen, wichtige Orte für queere Kunstschaffende bildeten. ⁶⁵ Spezifische Analysen für die queere New Yorker Fotografieszene fehlen jedoch bislang.

Dies gilt auch für andere Kontaktzonen sowie Netzwerke emigrierter Fotograf*innen, wie diejenigen in der Umgebung von West 21st Street oder Central Park South. Auch bestimmte Orte und Ereignisse in New York, wie Ellis Island, der Coenties Slip, Yorkville oder die Weltausstellung 1939, entziehen sich bisher wissenschaftlicher Untersuchung. Zur Kontextualisierung der jeweiligen Aufnahmen dienen kultur- und architekturhistorische Publikationen als wichtige Referenzorgane, wie der von Ilona Stölken herausgegebene Band *Das deutsche New York* (2013), der Ausstellungskatalog *Heimat und Exil. Emigration der deutschen Juden nach 1933* des Jüdischen Museums Berlin (2006), *New York 1930. Architecture and Urbanism between the Two World Wars* von Robert Stern (1987), *German New York City* von Richard Panchyk (2008) oder der WPA *Guide to New York* von 1939. ⁶⁶ Über Ellis Island gestaltet sich die Literatur sehr umfangreich. ⁶⁷ Zu deutschsprachigen Vierteln für Emigrierte wie Yorkville oder Washington Heights sind die Dokumentation *Shaped by Immigrants. A History of Yorkville* (2018) und die virtuelle Ausstellung *Refuge in the Heights* zu nennen. ⁶⁸ Zur New Yorker Weltausstellung 1939 existiert eine große Anzahl US-amerikanischer Publikationen. ⁶⁹

62 Vgl. Chauncey 1994, S. 13-23.

63 Vgl. Vallerand 2020.

64 Vgl. Ausst. Kat. München 2023; Ausst. Kat. Paris 2021. Zur Ausstellung *Queerness in Photography (2022/2023)* am C/O Berlin erschien kein Katalog.

65 Chauncey spricht von »sexual topography«. Vgl. Chauncey 1994, S. 23.

66 Vgl. Ausst. Kat. Berlin 2006; Panchyk 2008; Stern et al. 1987; Stölken 2013; WPA Guide 1939.

67 Vgl. Brunner 2017; Cannato 2009; Conway 2007; Chermayeff 1991; Moreno 2003.

68 Vgl. Ausst. Kat. Virt. 2020; History of Yorkville 2018.

69 Vgl. Applebaum 1997; Ausst. Kat. Washington 2010; Ausst. Kat. World's Fair 1939; Cohen et al. 1989; Cotter 2009; Patterson 2010; Rydell et al. 2000.

1.2 Untersuchungsmaterial

Ausgehend von diesem Fundament an Forschungsliteratur trug die Autorin im Laufe mehrjähriger Recherchen in europäischen und US-amerikanischen Archiven sowie Privatnachsätzen Untersuchungsmaterial zusammen.⁷⁰ Zunächst galt es, Nachlässe exilierter Fotograf*innen sowie von ihnen gegründete Institutionen ausfindig zu machen. Im Zuge der jeweiligen Emigrationsrouten liegen diese jedoch nicht immer an einem Ort und sind global verteilt. Zudem sind sie teilweise bruchstückhaft, umfassen also etwa den Werkkomplex in Europa vor der Emigration oder denjenigen nach der Auswanderung in die Vereinigten Staaten. Außerdem werden nicht alle Nachlässe von Institutionen betreut, sondern sind oft in Privatbesitz. Sie lassen sich nur mühsam eruieren, da sie in globalen Archivdatenbanken in der Regel nicht aufgelistet werden. Auch Namensänderungen im Exil erschweren das Auffinden ihrer Nachlässe. Schließlich besteht das gesichtete Konvolut vorwiegend aus analogem Material und ist nur teilweise digitalisiert. Somit ist in den meisten Fällen eine Recherche vor Ort in den Archiven selbst unabdingbar. Dies sind nur einige der Gründe, weshalb zahlreiche emigrierte Fotograf*innen bisher nur wenig sichtbar waren und im Kanon der Exil- und Fotografieforschung weitgehend unbeachtet blieben.

2018 erfolgte die Sichtung der Black-Star-Sammlung und des Werner-Wolff-Nachlasses im Ryerson Image Centre (RIC) in Toronto.⁷¹ Zwar finden sich in der RIC-Datenbank 292.000 Fotografien der Agentur, doch sind nicht alle Aufnahmen digitalisiert.⁷² Die Überprüfung der analogen Abzüge vor Ort stellte eine große Herausforderung dar, da sie nicht nach den jeweiligen Fotograf*innen geordnet sind, sondern nach Schlagwörtern, die die Agentur zur Katalogisierung ihrer Fotos verwendet hatte. Für die Durchsicht der für Black Star gefertigten Aufnahmen von Walter Sanders oder Andreas Feininger mussten im RIC Boxen mit verschiedensten Schlagwörtern konsultiert und darin die jeweiligen Aufnahmen herausgesucht werden.⁷³ Zudem besteht die Black-Star-Sammlung lediglich aus Fotografien, während Unternehmensunterlagen fehlen. Die ökonomischen Aspekte der Agenturvermarktung sind daher ausschließlich über die Nachlässe der Black-Star-Fotograf*innen sowie anhand von Dokumenten im Time Inc. Archive in der New York Historical Society herauszufinden.⁷⁴ Ein Interview der Autorin mit Thierry Gervais, dem Sammlungsleiter des RIC, lieferte keinen ergiebigen Austausch über

70 Ich möchte mich ausdrücklich beim METROMOD-Projekt des European Research Council (ERC) und beim Evangelischen Studienwerk bedanken, ohne deren finanzielle Förderung die Forschungen nicht möglich gewesen wären.

71 Vgl. BS; RIC-Datenbank; WWA.

72 Vgl. Potter 2009.

73 Für bildmotivische Analysen würde diese Ordnung hingegen interessante Ansatzpunkte liefern.

74 Vgl. AF-Time Inc.; FG-Time Inc.; KS-Time Inc.; TIA; WS-Time Inc.

die derzeitigen Forschungen und auch keine neuen Erkenntnisse über die Mechanismen der Fotoagentur Black Star.⁷⁵

Im Gegensatz dazu besteht der seit 2009 vom RIC bewahrte Nachlass von Werner Wolff aus über 1.300 Akten, mit Fotoabzügen, Kontaktbögen, Negativen, Archivmaterialien sowie persönlichen Unterlagen.⁷⁶ So fand die Autorin darin unveröffentlichte Reportagen mit Kontaktabzügen und Texten über Ellis Island oder auch umfangreiches Material über seinen Militärdienst von 1944 bis 1945 als Fotograf für das U. S. Army Signal Corps, die Fernmeldetruppe der Armee, und deren wöchentlich erscheinendes Kriegsmagazin *Yank*, für das Wolff auch zurück nach Europa und in seine Heimatstadt Heidelberg reiste.⁷⁷

In den Vereinigten Staaten sichtete die Autorin zwischen 2018 und 2022 verschiedene Konvolute im Center for Creative Photography (CCP) in Tucson, im Archive of American Art (AAA) in Washington, D. C., in der University Library von Princeton sowie in zahlreichen Institutionen und Privatnachlässen in New York. Das CCP, 1975 vom damaligen Präsidenten John Schäfer und dem Fotografen Ansel Adams gegründet, umfasst über 270 archivierte Sammlungen, darunter auch mehrere Nachlässe deutschsprachiger emigrierter Fotograf*innen, wie Ilse Bing, Josef Breitenbach, Andreas Feininger, Marion Palfi und Ylla, sowie rein fotografische Sammlungen (Photograph Collection) wie die von Fritz Henle.⁷⁸ Die Archivalien gelangten auf unterschiedlichem Wege dorthin. Der Nachlass Ilse Bings etwa mit 110 Boxen und über 16.000 Fotografien (aus den 1930er- bis 1960er-Jahren) war ein ausdrücklicher Wunsch der Fotografin und ist seit 2002 im CCP. Andreas Feiningers Archive (20 laufende Meter) ist eine Schenkung des Fotografen selbst, Teile davon fielen bereits ab 1980 als Vorlass ans CCP. Auch der umfangreiche Nachlass Josef Breitenbachs (22 Meter) kam 1989 als Schenkung seiner Witwe Yaye Togasaki Breitenbach an die Forschungseinrichtung, ebenso das Archiv von Marion Palfi (25 Meter) 1982 über ihren Ehemann Martin Magner und die Meininger Foundation. Das Archiv der Fotografin Ylla wurde 1992 von deren Patensohn Pryor Dodge an das CCP verkauft.

In Andreas Feiningers Nachlass finden sich visuelle und schriftliche Medien aus den 1930er-Jahren von seinen Exilstationen in Paris und Stockholm.⁷⁹ Seine Kontaktabzüge ermöglichen erstmals Analysen seiner fotografischen Tätigkeit in den New Yorker Straßen. Zudem vermitteln private Scrapbooks neue Einblicke in seine transatlantische Karriere. Außerdem werden unterschiedliche Funktionen im Exil nicht nur als Fotograf, sondern auch als Publizist, Vermittler und Experte deutlich. Feiningers und auch Breitenbachs Korrespondenzen, Arbeitsverträge und Gehaltsnachweise sind wichtige Quellen für die ökonomischen Aspekte ihrer

75 Die Autorin erhielt zudem zweimal die Absage für ein Fellowship am RIC.

76 Vgl. Manco 2010.

77 Wolffs Tätigkeit als Kriegsfotograf bedürfte noch weiterführender Untersuchungen.

78 Zu Henle vgl. FHPC.

79 Vgl. AFA, AG 53.

US-Karriere. Breitenbachs Nachlass enthält zudem biografische Dokumente über seine Internierung und Passage nach New York, zahlreiche Unterlagen seiner Lehrtätigkeiten an der Cooper Union und New School for Social Research sowie unveröffentlichte Buchmanuskripte.⁸⁰ 2022 machte die Autorin in seinem Nachlass mehrere bisher nicht beachtete Filmrollen ausfindig, die 1941 auf der Passage von Paris über Marseille und Trinidad nach New York entstanden. Auch das Archiv von Ilse Bing offenbarte relevante Fotografien über die Passage, die in dieser Arbeit erstmals analysiert werden.⁸¹ Außerdem fand sich zu ihrer fotografischen Tätigkeit ab 1941 im New Yorker Exil ein umfangreiches Konvolut an Hundeaufnahmen.

Ähnliches gilt für Marion Palfi und Ylla, deren Nachlässe bei einer Sichtung 2022 neuartige Erkenntnisse über ihre Karriere im Exil lieferten. Aufschlussreich waren etwa die umfangreich dokumentierten Feldforschungen und Fotoprojekte Palfis, ihre Ausstellungen sowie die Lehrtätigkeit an der New School for Social Research.⁸² Die Archivalien Yllas umfassen 15 Boxen mit Fotoabzügen, 13 Boxen an veröffentlichten Reportagen in Magazinen, fünf Boxen mit Buchrezensionen sowie Korrespondenzen, biografisches Material und »Model Releases« (Modellfreigaben), die eindrücklich ihr Alleinstellungsmerkmal als emigrierte Tierfotografin in New York belegen.⁸³

2022 erhielt die Autorin im Archive of American Art (AAA) in Washington, D. C., Zugriff auf die Nachlässe von Rudy Burckhardt und Elenore Lust aus der Norlyst Gallery sowie der Weyhe Gallery.⁸⁴ Burckhardts autobiografische Essays bilden relevante Quellen für seine fotografische Praxis und unterstreichen seine Bedeutung in intermedialen und transnationalen Netzwerken in New York. Die Scrapbooks der Norlyst und der Weyhe Gallery wiederum beweisen, dass beide Institutionen mit Ausstellungen über emigrierte Fotograf*innen in den 1940er-Jahren einen transnationalen fotografischen Diskurs in New York anregten.

Auch die Sichtung des Nachlasses von Ruth Bernhard in der Princeton University Library 2019 trug dazu bei, die bisher einseitig erforschte Karriere der Fotografin um neue Erkenntnisse zu erweitern.⁸⁵ Denn sie war nicht nur Schülerin von Ansel Adams, sondern schuf in New York ein beachtliches künstlerisches Werk, war kurzzeitig für die Fotoagentur Black Star tätig und arbeitete zusammen mit queeren emigrierten und US-amerikanischen Kunstschaffenden. Auch ihr Scrapbook ermöglicht es, veröffentlichte Reportagen und Aufträge wie die Fotografien für den Ausstellungskatalog *Machine Art* am MoMA in einen größeren Zusammenhang zu setzen.

80 Vgl. JBA, AG 90.

81 Vgl. IBC, AG 189.

82 Vgl. MPA, AG 56.

83 Vgl. YA, AG 138.

84 Vgl. ELP; FPP; RBP, AAA; WGR.

85 Vgl. RBP.

In New York durchforschte die Autorin von 2018 bis 2022 verschiedenste Konvolute in der New-York Historical Society (NYHS), im Archiv der New School for Social Research, in der Library des Museum of Modern Art (MoMA), in der fotografischen Sammlung am Metropolitan Museum of Art (MET) und in der New York Public Library (NYPL). In der NYHS befindet sich die Photograph Collection von Andreas Feininger, die großformatige Abzüge und eine umfangreiche Sammlung an historischen Reproduktionen mit Aufnahmen New Yorks beinhaltet, die der Fotograf ab 1939 angelegt hatte.⁸⁶ Die Photograph Collection von Erika Stone umfasst Aufnahmen von Ellis Island, ein relevanter und bisher unbeachteter Beitrag zur Fotografie- und Emigrationsgeschichte.⁸⁷ Zudem entdeckte die Autorin in der Postcard Collection der NYHS Bildmotive der New Yorker Weltausstellung 1939 sowie von deutschsprachigen Restaurants und Cafés in Yorkville.⁸⁸ Die Sichtung der Akten von Andreas Feininger, Fritz Goro, Kurt Safranski und Walter Sanders im Time Inc. Bio Files Archive in der NYHS ergab neue Erkenntnisse über deren Anstellungsverhältnisse bei der Fotoagentur Black Star und dem Magazine *Life*.⁸⁹

Anhand von Korrespondenzen, Pressemitteilungen, Fotografien, Ausstellungsbroschüren sowie Kursankündigungen im Archiv der New School für Social Research von Clara Mayer, Vizepräsidentin und Dekanin der Fakultät für Philosophie und Freie Künste in den 1940er-Jahren, rekonstruierte die Autorin den Stellenwert der Lehrtätigkeit emigrierter Fotograf*innen wie Josef Breitenbach, Alexey Brodovitch, Tim Gidal, Charles Leirens, Lisette Model, Marion Palfi und Kurt Safranski.⁹⁰ Zudem fanden sich in der New School Photograph Collection Belege, dass emigrierte Fotografen wie Werner Wolff und Fred Stein dort Porträts erstellten.⁹¹

Die in der MoMA Library aufbewahrten Artists Files (AF) von Ruth Bernhard, Josef Breitenbach, Rudy Burckhardt, Andreas Feininger, T. Lux Feininger, Fritz Henle, Lotte Jacobi, Ernest Nash, Marion Palfi und Ylla beinhalten biografische Materialien mit Ausstellungsankündigungen, Fotografien, Rezensionen sowie Publikationen.⁹² Hier ist besonders das umfangreiche Material zu Lotte Jacobi herauszustreichen, das ihre Verbindungen zu musealen Einrichtungen wie dem MoMA offenlegt. Zudem konnte die Autorin 2022 bisher fehlende Ausstellungen und Publikationen von Marion Palfi ergänzen. Auch die Photograph Bio Files (PBF) von Ruth Bernhard, Ilse Bing, Josef Breitenbach, Rudy Burckhardt, Andreas

86 Vgl. AFPC.

87 Vgl. ESPC.

88 Vgl. PCC.

89 Vgl. TIA; AF-Time Inc.; FG-Time Inc.; KS-Time Inc.; WS-Time Inc.

90 Vgl. CMP; NSA.

91 Vgl. ebd.

92 Vgl. AF »Ruth Bernhard«; AF »Josef Breitenbach«; AF »Rudy Burckhardt«; AF »Andreas Feininger«; AF »T. Lux Feininger«; AF »Fritz Henle«; AF »Lotte Jacobi«; AF »Ernest Nash«; AF »Marion Palfi« und AF »Ylla«.

Feininger, T. Lux Feininger, Fritz Henle, Lotte Jacobi, Marion Palfi, Fred Stein und Rolf Tietgens in der MoMA Library dienten als ergänzende Quellen ihrer Exilkarriere.⁹³ Die Autorin sichtete dort erstmals Fred Steins Kalender *Avenue des Champs-Élysées* sowie archivalische Materialien zu Ylla.

Im New Yorker Metropolitan Museum of Art (MET) liegt die Rudy Burckhardt Photograph Collection mit Werken wie dem Album *New York, N. Why?*.⁹⁴ Die Sichtung der Originalseiten offenbarte erstmals die intermediale Konzeption des Albums, die über die digitalisierten Einzelseiten auf der Homepage des Museums bisher nicht erkennbar war.

In der New York Public Library (NYPL) konnte die Autorin zahlreiche Publikationen und Magazinbestände von *Popular Photography*, *U. S. Camera* oder *Minicam Magazine* einsehen, die in Deutschland nicht verfügbar sind. Auch für die Fotobücher von Mario von Bucovich, Elizabeth Coleman, Marion Palfi und Fred Stein erwies sich die NYPL als relevante Forschungsstätte. Die Recherchen dort ließen sich bei weiteren New-York-Aufenthalten 2019 und 2022 ausbauen und dabei auch die Ruth Vollmer Collection sowie die umfangreiche Dokumentation zur New Yorker Weltausstellung 1939/40 sichten.⁹⁵ Die Archivalien zu Ruth Vollmer mit brieflichen Korrespondenzen der Familie Landshoff beinhalten Informationen zur Karriere ihres Bruders Hermann Landshoff. Die Sichtung der World's-Fair-Archive wiederum belegt den ökonomischen Stellenwert dieses Großereignisses für emigrierte Fotograf*innen und Kunstschaffende, die dort Aufträge erhielten und an Ausstellungen teilnahmen. Das interne Datenbank-Netzwerk der NYPL erlaubte Zugriff auf Digitalisate der Pauline Koner und Hanya Holm Papers mit Tanzaufnahmen von Lotte Jacobi und Gerda Peterich.⁹⁶

Zudem sichtete die Autorin 2019 den umfangreichen privaten Nachlass von Fred Stein bei Peter Stein in Wassaic (New York) und 2022 denjenigen von Ylla bei deren Patensohn Pryor Dodge in Manhattan. Das Fred Stein Archive umfasst Korrespondenzen, die relevante Details über dessen Arbeit mit der Fotoagentur Black Star und den internationalen Vertrieb seiner Aufnahmen offenbaren.⁹⁷ Zudem bieten die nach Themen und Reportagen geordneten Fotografien, Kontaktabzüge und Negative Einblicke in Steins fotografische Praxis, ergänzt durch Informationen aus Interviews mit Peter Stein.⁹⁸ Über E-Mail-Korrespondenz erhielt die Autorin Aufnahmen, wie Steins erste Fotografien 1941 mit der Rolleiflex-Kamera in New York oder die Fenster-Serie in Washington Heights. Der Einblick in das

93 Vgl. PBF »Ruth Bernhard«; PBF »Ilse Bing«; PBF »Josef Breitenbach«; PBF »Rudy Burckhardt«; PBF »Andreas Feininger«; PBF »T. Lux Feininger«; PBF »Fritz Henle«; PBF »Lotte Jacobi«; PBF »Marion Palfi«; PBF »Fred Stein« und PBF »Rolf Tietgens«.

94 Vgl. RBPC.

95 Vgl. RVC; NYWF 1939.

96 Vgl. HHP; PKP.

97 Vgl. FSA.

98 Vgl. Stein 2019.

Privatarchiv von Ylla bei Pryor Dogde ergänzte aufschlussreich die Recherchen am CCP.⁹⁹ Hierbei sichtete die Autorin das umfangreiche Konvolut an Tierfotografien und Porträts von Ylla sowie Publikationen. Ein Interview mit Pryor Dogde klärte offene Fragen und Forschungslücken.¹⁰⁰

Weitere Interviews führte die Autorin 2019 und 2022 in New York mit Phoebe Kornfeld, der Enkelin des Black-Star-Mitbegründers Kurt Kornfeld.¹⁰¹ Sie gab wichtige Hinweise zu Mechanismen und Netzwerken der Agentur und berichtete über eigene Forschungen. 2022 traf die Autorin Jacob Burckhardt in New York und interviewte diesen zu seinem Vater, dem Fotografen Rudy Burckhardt, und dessen Kontakten rund um die West 21st Street.¹⁰² Ein Treffen mit dem Galeristen Keith de Lellis zur Sichtung des Nachlasses von Rolf Tietgens erreichte die Autorin trotz mehrjähriger Kontaktaufnahmen nicht. Doch erhielt sie die digitalisierten Porträtserien von Patricia Highsmith, die Tietgens ab 1942 bis in die 1950er-Jahre fertigte und die einen bisher unbekanntem Einblick in die queeren Netzwerke New Yorks vermitteln.¹⁰³

Während der COVID-19-Pandemie erhielt die Autorin 2020 und 2021 zahlreiche digitalisierte Archivmaterialien und sichtete online verfügbare Aufnahmen. Digitalisierte Korrespondenzen und Fotografien aus dem Nachlass von Lotte Jacobi an der University of New Hampshire waren hierbei besonders aufschlussreich.¹⁰⁴ Die »Finding Aids« für die Online-Recherche boten einen Einblick in die Photograph Collection von Lisette Model und den Ilse Bing Fonds in der National Gallery of Canada.¹⁰⁵ Auch die online verfügbare Zusammenstellung der Gerda Peterich Papers in den Syracuse University Libraries ermöglichte erstmals eine Werkanalyse der emigrierten Tanzfotografin.¹⁰⁶ Die digitalisierten Memoiren der emigrierten Fotografin Yolla Niclas(-Sachs) am Leo Baeck Institute wiederum lieferten Aufschlüsse über ihre Passage.¹⁰⁷ Anhand der öffentlich zugänglichen digitalisierten Briefkorrespondenz zwischen der Fotoagentur Black Star und Erich Salomon in der Berlinischen Galerie erforschte die Autorin die europäische Dependence der Agentur in London.¹⁰⁸ Eine relevante Quelle bildet das ebenfalls öffentlich zugängliche Online-Archiv von T. Lux Feininger.¹⁰⁹ Es umfasst das

99 Vgl. YAPD. Dodge gab einen Teil des Nachlasses an das CCP, während sich der Rest noch bei ihm befindet.

100 Vgl. Dodge 2022.

101 Vgl. Kornfeld 2019; Kornfeld 2022.

102 Vgl. Burckhardt 2022.

103 Vgl. RTA.

104 Vgl. LJP.

105 Vgl. IBF; LMPC.

106 Vgl. GPP.

107 Vgl. RYSC.

108 Vgl. ESA.

109 Vgl. TLFA.

gesamte fotografische Werkverzeichnis ab den 1930er-Jahren am Bauhaus über New York bis nach Westport 1972, das nun erstmalig in dieser Arbeit im Kontext seiner Emigration analysiert wird.

Neben Recherchen in den Vereinigten Staaten wurden 2019 bis 2022 Nachlässe im deutschsprachigen Raum erkundet, darunter die fotografischen und archivalischen Materialien von Hermann Landshoff und Josef Breitenbach im Münchner Stadtmuseum.¹¹⁰ Insbesondere drei Infrarot-Aufnahmen Landshoffs ermöglichen Analysen zu dessen Strategien in New York. Zudem erreichte die Autorin 2020 durch den Kontakt mit Phoebe Kornfeld ein Treffen mit Tim Freese in Rostock und Friederike Fechner in Stralsund, die Teilnachlässe von Walter Sanders besitzen.¹¹¹ Über Scrapbooks, briefliche Korrespondenzen sowie persönliche Dokumente konnte die Karriere des bisher unbekanntem Fotografen stückweise rekonstruiert werden. Vertragsunterlagen zu dessen Tätigkeit bei Black Star oder *Life* sind jedoch nicht vorhanden. Durch Interviews mit Tim Freese und Friederike Fechner erhielt die Autorin Einblick in den Emigrationsverlauf des Fotografen und das Schicksal seiner Familie in Deutschland während des Holocausts.¹¹²

Erste Archivrecherchen nach der COVID-19-Pandemie führten die Autorin 2021 ins Archiv der Paul Sacher Stiftung nach Basel und in die Berlinische Galerie zum Nachlass Ellen Auerbachs. In Basel wertete sie die briefliche Korrespondenz zwischen dem Schweizer Dirigenten und Kunstmäzen Paul Sacher und dem emigrierten Fotografen Rolf Tietgens von 1937 bis 1984 aus, um Hinweise über dessen berufliche Tätigkeiten vor und nach der Emigration zu erlangen.¹¹³ Seine Homosexualität hielt Tietgens in den Schreiben verdeckt. Neben Briefen von Paul Sacher existiert auch eine Korrespondenz zwischen Tietgens und dessen Ehefrau Maya Sacher, allerdings in Privatbesitz und bisher nicht zugänglich.

Die Sichtung des archivalischen und fotografischen Nachlasses von Ellen Auerbach in der Berlinischen Galerie lieferte relevante Forschungsergebnisse für das Dissertationsprojekt: biografisches Material, Dokumente, Interviews, Korrespondenzen und zahlreiche Fotografien.¹¹⁴ Besonders aufschlussreich erwiesen sich Auerbachs fotografische Strategien in den Exilstädten Tel Aviv, London und New York sowie ihre Beteiligung im bisher unerforschten Netzwerk emigrierter sowie US-amerikanischer Kunstschaffender um die West 21st Street.

Im deutschsprachigen Raum kontaktierte die Autorin Fotokurator*innen weiterer Museen und Forschungsreinrichtungen. Schwerpunkte waren hier die Nachlässe von Trude Fleischmann, Robert Haas und Lilly Joss, deren fotografische Konvolute teilweise über die Datenbank des Wien Museum öffentlich zugänglich sind. Bisher unveröffentlichte Aufnahmen stellte Frauke Kreutler zur Verfügung,

110 Vgl. JBS; HLS.

111 Vgl. WSA.

112 Vgl. Fechner 2020; Freese 2020.

113 Vgl. PSS.

114 Vgl. EAA.

Leiterin der Abteilung Digitales Sammlungsmanagement der Fotokollektion.¹¹⁵ Auch mit dem Jüdischen Museum in Berlin stand die Autorin in Kontakt bezüglich des fotografischen Nachlasses und der Memoiren von Ruth Jacobi und erhielt eine Auflistung all ihrer Fotografien.¹¹⁶ Das Literaturarchiv in Bern überließ ihr eine Albumseite von Patricia Highsmith mit Porträts von Highsmith und Rolf Tietgens.¹¹⁷ Sie ist ein wichtiger Forschungsbeitrag zu queeren Netzwerken emigrierter Fotograf*innen. Zur Analyse dieser Communities stellte ihr auch Peer-Olaf Richter vom Herbert List Estate in Hamburg Korrespondenzen zwischen Rolf Tietgens und Herbert List digital zur Verfügung.¹¹⁸

Neben dem gesichteten umfangreichen Material sind auch autobiografische Aufzeichnungen zu nennen, wie Andreas Feiningers »Retrospect«, T. Lux Feiningers *Zwei Welten. Mein Künstlerleben zwischen Bauhaus und Amerika*, Yolla Niclas' »Rückblick und Blick in die Ferne«, Ruth Bernhards »Between Art and Life«, die autobiografische Aufzeichnungen Ellen Auerbachs, der »Autograph« von Hermann Landshoff, Ruth Jacobis »Thorn«, Patricia Highsmiths Tagebücher sowie *The Loft Generation*, die Memoiren von Edith Schloss.¹¹⁹ Auch wenn diese Aufzeichnungen retrospektive Wiedergaben und Konstrukte sind, ergänzen sie die jeweiligen Exil-Karrieren und liefern neue Erkenntnisse zu transkulturellen, intermedialen Netzwerken in New York.

Um fehlende Daten zu Emigrationsrouten, Wohnadressen und Institutionen zu erlangen, waren zuweilen kreative und unkonventionelle Zugänge zu Untersuchungsmaterialien erforderlich. Hier sind Online-Auktionen fotografischer Aufnahmen zu erwähnen, die nicht nur Bildmotive liefern, sondern über rückseitige Stempel auch die transnationale Zirkulation verdeutlichen und/oder Wohnadressen der Fotograf*innen nennen. Über Ahnendatenbanken wie [familyresearch.com](https://www.familyresearch.com) und das Immigration Museum auf Ellis Island ließen sich Ausreise- und Einwanderungspapiere, Passagierlisten, Anträge auf US-Staatsbürgerschaften und mithilfe dieser Dokumente oft auch Wohnadressen eruieren. Auch konnte die Autorin über Antiquariate Fotobücher und Magazine ausfindig machen. Und nicht zuletzt ermöglichten Online-Archive von Zeitungen wie *The New Yorker* und *New York Times* sowie Zeitungsdatenbanken wie [newspaper.com](https://www.newspaper.com) und die digital verfügbaren Ausgaben des jüdischen Monatsmagazins *Aufbau* neue Forschungsansätze.

115 Vgl. LJRF; TFF; RHF.

116 Vgl. RJA.

117 Vgl. PHA.

118 Vgl. HLE.

119 Vgl. AFA, AG 53:13, »Retrospect«; EAA, Auerbach 377, »Konzept für eine Auerbach Bio«; Feininger 2006; Highsmith 2021; Jacobi 1970; Jacobi 1970/2008; Landshoff 1939/40; Mitchell/Bernhard 2000; Niclas-Sachs 1941; Schloss 2021.

1.3 Fragestellung und Methodik

Ziel des Dissertationsprojekts ist es, das Untersuchungsmaterial unter Einbeziehung von Forschungsliteratur und -methoden in Verbindung zum urbanen Raum New Yorks, in dem emigrierte Fotograf*innen lebten und künstlerisch tätig waren, innovativ zu untersuchen. Exil und Emigration werden in dieser Arbeit synonym verwendet. Darunter ist die erzwungene und unfreiwillige Auswanderung ab 1933 zu verstehen, bei der die Rückkehr aufgrund des NS-Regimes nicht möglich war.¹²⁰ Sie umfasst unterschiedliche temporäre Zustände der Exilierten wie Wunsch nach Rückkehr, dauerhafte Niederlassung, Naturalisierung oder Remigration. Nach der Kunsthistorikerin Burcu Dogramaci gehen diese Zustände oft ineinander über und erschweren eine Trennschärfe zwischen rückkehrwilligen und endgültig Emigrierten.¹²¹

Je nach Forschungsperspektive variieren die Terminologien. Während Emigration die Sicht der Ausgewanderten impliziert, bezeichnet Immigration die jeweilige nationale Sicht der Einwanderungsländer. US-amerikanische Analysen verwenden daher vor allem die Begriffe »immigration«, »migration« und »refuge«.¹²² Sie unterscheiden oftmals nicht, ob Personen als Emigrierte dauerhaft in den Vereinigten Staaten lebten oder als Migrierte für bessere Bildungs- und Arbeitsmöglichkeiten innerhalb von Nationen oder über Grenzen hinweg zogen.¹²³ Ihnen fehlt die Trennschärfe zu historischen Prozessen, denn die Termini »Emigration« und »Migration« besitzen unterschiedliche Bedeutungen: Im Gegensatz zur Emigration umfasst Migration sämtliche globale Bewegungsvorgänge, die auf komplexe ökonomische, ökologische, politische, soziokulturelle sowie künstlerische Bedingungen reagieren.¹²⁴

Der zeitliche Rahmen der Arbeit von den 1930er- Jahren bis in die 1940er-Jahre umspannt die Periode des Nationalsozialismus, des Zweiten Weltkriegs und der Nachkriegszeit. Mit Machtantritt der Nationalsozialisten 1933 und den damit verbundenen massiven beruflichen und privaten Einschränkungen für Kulturschaffende entwickelte sich die US-amerikanische Metropole New York zu einer wichtigen Destination für deutschsprachige Fotograf*innen, die aus Europa ausreisen mussten. Die Exilforschung erfasst neben antisemitischer und rassistischer Verfolgung auch politische, soziokulturelle, künstlerische sowie geschlechtsspezifische Motive für die Flucht.¹²⁵ Denn nicht nur jüdische Personen, sondern auch

120 Vgl. Bischof et al. 2022; Dogramaci 2011, S. 14; Dogramaci 2013, S. 17; Krohn et al. 1998; Röder/Strauss 1983; Röder/Strauss 1999; Spalek/Strelka 1989.

121 Vgl. Dogramaci 2011, S. 14.

122 Vgl. Davie 1947; Pegler-Gordon 2009; Pegler-Gordon 2021; Sheehan 2018; Triandafyllidou 2016; Umbach/Sulzener 2018.

123 Vgl. Dogramaci 2019b; Dogramaci/Mersmann 2019; Lützel 2013.

124 Vgl. Bischof et al. 2022; Dogramaci/Mersmann 2019.

125 Vgl. Krohn et al. 1989; Röder/Strauss 1983; Röder/Strauss 1999; Spalek/Strelka 1989.

politische Gruppierungen, ethnische Minderheiten, Homosexuelle, Kunstschaffende oder Vertreter*innen verfemter Wissenschaften befanden sich auf der Flucht. Die Gründe für die Emigration sind äußerst vielschichtig. Im *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945* heißt es dazu: »Die einzige Gemeinsamkeit dieses hochkomplexen Bevölkerungsanteiles lag in den von der NS-Ideologie behaupteten ›Rassenmerkmalen‹, die auch solchen Personen zugeschrieben wurden, die keinerlei Beziehung zu Tradition, Kultur und Religion des Judentums hatten und vor der Einführung des obligatorischen ›Ariernachweises‹ vielfach nichts von ihrer jüdischen Herkunft wußten.«¹²⁶ Dies gilt auch für all jene Personen, die bereits vor 1933 in die Vereinigten Staaten auswanderten, für die eine Rückkehr nach Europa nach 1933 jedoch nicht mehr möglich war.¹²⁷

Um diese vielfältigen Emigrationen möglichst ganzheitlich und kontextbezogen zu analysieren, sind zeitliche Rückblicke in die 1920er-Jahre und frühen 1930er-Jahre sowie Ausblicke in die 1950er-Jahre notwendig. Zwischen Europa und New York bestand schon in der Weimarer Republik ein transatlantischer Austausch mit unterschiedlichen Emigrationsbewegungen, die bis in das frühe 19. Jahrhundert zurückreichen. Gleichzeitig ist die Nachkriegszeit ab 1945 eng mit dem darauffolgenden Jahrzehnt verbunden. So kam der Buchmarkt während des Zweiten Weltkriegs zeitweise zum Erliegen.¹²⁸ Die ökonomischen, politischen und künstlerischen Bedingungen verzögerten somit Projekte wie Fotobücher, die erst Ende der 1940er- und Anfang der 1950er-Jahre realisiert werden konnten. Das Exil hatte mit Ende des Zweiten Weltkriegs und der Befreiung Deutschlands für Fotograf*innen nicht schlagartig aufgehört. Dies zeigt sich auch in weiteren künstlerischen und unternehmerischen Aktivitäten, die erst in der Nachkriegszeit begannen.

Diese Arbeit beschränkt sich auf die deutschsprachige Emigration nach New York. Da die Anzahl dorthin ausgewanderter Fotograf*innen in den 1930er- und 1940er-Jahren sehr hoch war, verlangt die detaillierte wissenschaftliche Aufarbeitung eine Spezifizierung. Da die Untersuchung zudem einer globalen Ausrichtung folgt, verbot sich eine nationale oder ethnische Begrenzung. Der Begriff deutschsprachig impliziert also nicht die Analyse einer spezifischen »deutschen« Bildsprache, sondern fokussiert stattdessen die transnationale Herkunft emigrierter Fotograf*innen. Denn als plurizentrische Sprache erstreckte das Deutsche sein Verbreitungsgebiet über nationale Staatsgrenzen hinweg, wie Österreich, Liechtenstein, Luxemburg, Ostbelgien, Südtirol, Elsass, Lothringen sowie Nordschlesien.¹²⁹ Zahlreiche exilierte Fotograf*innen wurden in Österreich, der Schweiz und Belgien geboren, aufgrund der damals bestehenden Staatsgrenzen auch in weiteren deutschen Sprachgebieten wie Polen, Ungarn oder Belarus geboren, wie Lotte und

126 Krohn et al. 1989, S. 2.

127 Vgl. Spalek/Strelka 1989, S. xvi.

128 Vgl. Fischer 2021.

129 Vgl. Polenz 1999.

Ruth Jacobi, Mario von Bucovich, Alexey Brodovitch oder Walter Sanders. Die Arbeit bezieht sich auf gängige Eingrenzungen wie im *Biographischen Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933*: »Der Begriff ›deutschsprachiges Exil‹ umschreibt somit einen Teilbereich der Gesamtmigration mit fließenden Grenzen und personeller Mobilität. Exil und erzwungene Auswanderung sind nicht allein durch den gemeinsamen Verursacher [...] miteinander verbunden [...].«¹³⁰

Da die Bereiche Fotografie und Exil im Kontext der Metropole New York nicht ohne die topografischen, soziokulturellen, politischen sowie künstlerischen Strukturen analysiert werden können, verfolgt die Arbeit eine interdisziplinäre und transkulturelle Ausrichtung. Neben Methoden der Kunst- und Fotogeschichte sowie Exilforschung werden solche aus Geschichts- und Sozialwissenschaften sowie Migrations- und Stadtforschung miteinbezogen. Oft sind diese bereits multidisziplinär ausgerichtet, sodass sich die Grenzen zu den jeweiligen Bereichen fließend gestalten. So ist die Fotografie- und Exilforschung in unterschiedlichen geisteswissenschaftlichen Feldern angesiedelt.¹³¹ Soziologische Studien eignen sich, um gesellschaftliche und kulturelle Aspekte der Fotografie zu untersuchen, wie Erinnerungsbewahrung, Orientierung, Zugehörigkeit, Identität und Geschlechterverhältnisse.¹³² Stadtsoziologische und -anthropologische Studien verstehen zudem die Stadt als lebendigen Organismus und richten ihren Fokus auf die performativen und künstlerischen Praktiken im unmittelbaren urbanen Umfeld, wie das Gehen als eine den Körper umfassende (»embodied«) Praktik.¹³³ Auch wird Bezug auf topografische Studien über New York genommen.¹³⁴ Die Verschränkung von Stadtforschungen mit Kunst- bzw. Fotowissenschaften wird in der vorliegenden Arbeit ausgebaut, mit Orientierung an gegenwärtigen künstlerischen Migrationsforschungen.¹³⁵

Den konzeptuellen Rahmen der Arbeit bilden vier Hauptaspekte, die über allen Kapiteln stehen und auf gegenwärtige Forschungsgegenstände Bezug nehmen: Kreativität – Kontaktzonen – Netzwerke – Fotograf*innen als Akteur*innen. Statt einer Schicksals- und Verlustgeschichte adaptiert die Arbeit das Konzept des

130 Röder/Strauss 1983, S. xiv.

131 Vgl. hierzu die [Jahrbücher der Gesellschaft für Exilforschung](#) sowie Carville/Lien 2021; Dogramaci 2019; Messner 2023; Troelenberg et al. 2020; Vowinckel 2013a.

132 Vgl. Bourdieu 1981; Bourdieu 1992; Bourdieu/Schultheis 2003; Eberle 2017; Pinney 2011; Schultheis 2017; Schultheis/Egger 2021.

133 Vgl. Campkin/Duijzings 2016; Certeau 1988; Davis et al. 2011; Dibazar/Naeff 2019; Fischer 2014; Häußermann 2004; Hess 2014; Hopkins 2011 et al.; Shortell/Brown 2014; Spier 2002; Whybrow 2011; Whybrow 2014. Speziell im Kontext zu New York siehe Gros 2019; Solnit 2001; Tallack 2005.

134 Vgl. Häußermann/Siebel 2015; Sielke 2016.

135 Vgl. hierzu die Publikationen in den Literatur- und Kunstwissenschaften: Bischoff/Komfort-Hein 2013; Dogramaci et al. 2020; Dogramaci/Roth 2019a; Hake 2007; Krasny/Nierhaus 2008; Mispagel 2011; Nippe 2011; Schmidt/Faisst 2019. Zu gegenwärtigen kunsthistorischen Migrationsforschungen vgl. Bürkle 2021; Dogramaci/Mersmann 2018; Glick Schiller/Çağlar 2018.

Medienphilosophen, Kommunikationswissenschaftlers und Fototheoretikers Vilém Flusser, der 1984 in seinem Aufsatz »Exil und Kreativität« für eine positive Bewertung des Exils plädierte.¹³⁶ Obgleich berufliche Niederlagen nicht außer Acht gelassen werden dürfen, versteht er das Exil als Nährboden für schöpferische Tätigkeiten und wechselseitige transnationale, intermediale Dialoge. In seinem 1994 verfassten Buch *Von der Freiheit des Migranten* widmet der 1940 nach Brasilien ausgewanderte Emigrant dem Thema »Exil und Kreativität« ein ganzes Kapitel und betrachtet »die Exilsituation als Herausforderung für schöpferische Handlung«.¹³⁷ Er begründet dies damit, dass Emigrierte im Exil aus ihrer gewohnten Umgebung, ihren Kulturen und Traditionen herausgerissen werden. Um in ihrer neuen Heimat (über)leben zu können, müssen sie die neuen Informationen zunächst in sinnvolle Botschaften umwandeln und in einen Dialog mit den Bewohner*innen, Kulturen und Traditionen gelangen. Das Exil ist gekennzeichnet durch einen »Austausch zwischen [...] mitgebrachten Informationen und dem Ozean der Informationswellen«¹³⁸ in der neuen Umgebung. Auch wenn diese Dialoge oftmals polemisch verlaufen, ergeben sie dennoch eine »Synthese neuer Informationen«, die dazu führen, dass das Exil »die Brutstätte für schöpferische Taten, für das Neue« ist.¹³⁹

Flussers Aussagen sind auf die künstlerischen Praktiken, Arbeitsweisen, Gründungen, Netzwerke sowie Kontaktzonen emigrierter Fotograf*innen im New Yorker Exil übertragbar. Diese sind gekennzeichnet durch transkulturelle und intermediale Prozesse, die im Austausch mit US-amerikanischen Kunstschaffenden wie auch der Metropole entstanden. Während die Exilforschung in den 1980er-Jahren Schicksale und Verluste von Emigrierten betont hatte, findet Flussers Konzept in gegenwärtigen Projekten zunehmend Anerkennung.¹⁴⁰ In Bezug auf die Fotografie lässt sich somit die These aufstellen, dass das Exil einen Zugewinn an neuen urbanen Bildmotiven und -praktiken generierte. Denn emigrierte Fotograf*innen richteten in New York den Blick auf das Unbekannte, kreierten Alleinstellungsmerkmale oder bezogen in der neuen Umgebung vertraute Strategien aus der Zeit vor der Emigration mit ein, wodurch Neues entstehen konnte. Dennoch sollten Brüche und Niederlagen thematisiert werden, jedoch in einer kontextspezifischen Analyse, je nach politischen, ökonomischen und kulturellen Zuständen.

Um die Interaktionen exilierter Fotograf*innen und den transnationalen Austausch zu betonen, vermeidet die Arbeit fluviale Begriffe, die einseitige, hierarchische Beziehungen implizieren, wie Einfluss oder Welle.¹⁴¹ Besser eignet sich der

136 Vgl. Flusser 1984/85.

137 Vgl. Flusser 1994, S. 103-109, hier S. 103.

138 Ebd., S. 109.

139 Ebd.

140 Vgl. Bannasch/Rochus 2013; Bischof et al. 2022; Bischof/Komfort-Hein 2013; Krause 2010; Krohn/Winckler 2012.

141 Vgl. hierzu Pfisterer/Tauber 2019.

Transfer des in den 1990er-Jahren in den Postcolonial Studies entwickelten Konzepts der »Contact Zones« der Literaturwissenschaftlerin Mary Louise Pratt.¹⁴² Ursprünglich führte es die Forscherin zur Analyse überseeischer Kolonialräume ein, die sie als soziale transkulturelle Räume, sogenannte Kontaktzonen, definiert. Es sind Orte, »where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in context of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today«.¹⁴³ Pratt verwendet das Konzept, um Prozesse der Transkulturalität zu beschreiben. In Bezug auf die Fotografie- und Exilforschung eröffnet es die Möglichkeit neuartiger Perspektiven. Denn auch die sozialen und urbanen Räume emigrierter Fotograf*innen lassen sich als Kontaktzonen verstehen, in denen verschiedene Kulturen, Traditionen, Sprachen sowie unterschiedliche künstlerische und fotografische Ästhetiken entstanden. Kontaktzonen sind im Exil interkulturelle Begegnungsorte, die institutionelle Räume wie Galerien, Museen, Universitäten oder Fotoagenturen, aber auch private Zusammenkünfte umfassen. 2021 griffen Publikationen wie *Reading Objects in the Contact Zone* oder auch *Contact Zones. Photography, Migration, and Cultural Encounters in the United States* Pratts Konzept auf, um die vielschichtigen transkulturellen und intermedialen Funktionen der Fotografie im Exil zu untersuchen.¹⁴⁴

Die Adaption der Netzwerkforschung eignet sich, um den transnationalen Austausch zwischen Fotograf*innen, Kunstschaffenden und Intellektuellen zu erforschen. Dieser Thematik widmete sich 2010 die Tagung *Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933* (gleichnamige Veröffentlichung 2011), organisiert von Burcu Dogramaci und Karin Wimmer am Center for Advanced Studies (CAS) der Ludwig-Maximilians-Universität München.¹⁴⁵ Dogramaci konstatiert, dass länder- und gattungsübergreifend »die Netzwerkbildung elementar für den beruflichen Erfolg« war.¹⁴⁶ Das »Netzwerken« konnte, so die (Hypo-)These, eine besondere Bedeutung für das Scheitern oder Bestehen in der Fremde in der politisch schwierigen Zeit nach 1933 haben.¹⁴⁷ Die Netzwerkforschung ist ein sozialwissenschaftliches Fachgebiet, das theoretische Ausrichtungen wie die Formale Soziologie und auch Methoden wie die Netzwerkanalyse umfasst. Die Formale Soziologie, die vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit Vertretern wie Georg Simmel die Diskussionen dominierte, geht davon aus, »dass es Formen des zwischenmenschlichen Zusammenlebens gibt, die man zu allen Zeiten und in allen Kulturen vorfinden kann«.¹⁴⁸ Menschen

142 Vgl. Pratt 1991.

143 Ebd., S. 34.

144 Vgl. Carville/Lien 2021; Roth 2021; Troelenberg et al. 2021.

145 Vgl. Dogramaci 2011; Dogramaci/Wimmer 2011.

146 Dogramaci 2011, S. 15.

147 Ebd.

148 Häußling 2010, S. 241.

sind demnach in vielfältige »Beziehungen eingebettet [...], die nicht losgelöst von ihren Netzwerken betrachtet werden können«. ¹⁴⁹ Die Netzwerkanalyse dient als Methode, um Beziehungen, Handeln und Interagieren von Individuen zwischen Kontinenten, Ländern oder Städten zu untersuchen. ¹⁵⁰ Auch emigrierte Fotograf*innen erneuerten in New York bestehende Kontakte, ließen private Verbindungen aufleben und neue entstehen.

Die Analyse dieser Netzwerke vor 1933, während und nach der Emigration ist ein hilfreiches Konzept, um die vielfältigen künstlerischen Beziehungen und Tätigkeiten emigrierter Fotograf*innen aus einer transnationalen Perspektive sichtbar zu machen. Kooperationen, Auftraggeber, Neugründungen, Berufskontakte sowie private Freundschaften sind hierbei nur einige Aspekte, die über die Netzwerkforschung erörtert werden können. Als Quellen für die Analysen dieser künstlerischen Verflechtungen dienen nicht nur schriftliche Dokumente, sondern auch Fotografien, die soziale Beziehungen, aber auch transnationale Zirkulation sichtbar machen. ¹⁵¹ Des Weiteren bildeten Neugründungen wie die Fotoagentur Black Star, die Norlyst und Weyhe Gallery sowie US-amerikanische Universitäten wie die New School for Social Research Netzwerke für emigrierte Fotograf*innen.

Um deren Wirken in New York aus einem innovativen Blickwinkel zu analysieren, werden in der vorliegenden Arbeit auch Netzwerkanalysen durchgeführt. Im Rahmen des ERC-Forschungsprojekts METROMOD trug die Autorin Adressen und Informationen zu emigrierten Fotograf*innen, Objekten, Institutionen und Events in das webbasierte Datenmanagement- und Netzwerkanalyse-Tool *nodegoat* ein. ¹⁵² Vier Jahre lang arbeitete das Forschungsprojekt daran, für die sechs METROMOD-Städte Buenos Aires, Istanbul, London, Mumbai (Bombay), New York und Shanghai ein dynamisches, frei zugängliches Archiv zu etablieren (Abb. 1.2). Für New York verfasste die Autorin 66 Einträge, die unter den von METROMOD festgelegten vier Kategorien (Personen, Institutionen, Objekte und Events) als Symbole auf einem New Yorker Stadtplan verortet sind (Abb. 1.3). ¹⁵³ Die aus der Soziologie stammende Methode des Mapping ermöglicht es, geo- und kartografisch zu erfassen, wo exilierte Fotograf*innen wohnten, arbeiteten und Aufnahmen erstellten. ¹⁵⁴ Über eine Querverweisfunktion (im Archive in pinkfarbener Schrift) werden

149 Gamper 2020, S. 50.

150 Albrecht 2010, S. 125-127.

151 Vgl. ebd., S. 22.

152 Vgl. nodegoat.net. Das Webdesign des METROMOD Archive stammt von Jamal Buscher vom Büro Johannes Erler.

153 Vgl. METROMOD Archive New York, archive.metromod.net/viewer.p/69/2948/types/all/geo/ [Zugriff am 17.6.2024]. Als Ergänzung zu den Analysen bietet der Anhang II einen biografischen Überblick über die in der Arbeit behandelten emigrierten Fotograf*innen, die zudem im METROMOD Archive aufgelistet sind.

154 Vgl. Ausst. Kat. Esslingen 2010; Bianchi 1997; Dryansky 2017; Folie 1997; Hieber et al. 2006; Lindner 1990, S. 144; Möllmann 2004; Möntmann 2004.



Abb. 1.2: Die Städte Bombay, Buenos Aires, Istanbul, London, New York und Shanghai im METROMOD Archive. Screenshot (© METROMOD Archive, 2022)



Abb. 1.3: Adressen der emigrierten Fotograf*innen, Objekte, Events und Organisationen auf dem New Yorker Stadtplan im METROMOD Archive, zusammengestellt von Helene Roth. Screenshot (© METROMOD Archive, 2022)

Einträge miteinander verknüpft. Auf diese Weise entsteht ein transkulturelles, interdisziplinäres und raum-zeitliches Netzwerk nicht nur zwischen den sechs Städten, sondern auch innerhalb New Yorks.

Das Mapping erlaubt es zudem, über die Adressen auf dem Stadtplan Kontaktzonen und Netzwerke emigrierter Fotograf*innen in New York zu analysieren, wie die Konzentration von Fotoagenturen in Midtown Manhattan, Porträtstudios um den Central Park South, Galerien um die 57th Street oder Wohnadressen wie in der West 21st Street (Abb. 6.1, 6.27, 7.1, 8.15). Das Mapping und die Arbeit mit dem METROMOD Archive erwies sich so für die vorliegende Arbeit als relevante Untersuchungsmethode und geeignetes Analysetool.

Schließlich führte die Autorin in New York Feldforschungen durch, rekonstruierte historische Aufnahmen im urbanen Raum und fotografierte die Orte einstiger Wohn- und Arbeitsadressen emigrierter Fotograf*innen. Mit Identifikation der historischen Aufnahmen im gegenwärtigen Stadtbild erfolgte eine urbane Kontextualisierung, wie für Fred Steins Serie aus seinem Apartmentfenster und am Coenties Slip, die Aufnahmen Ellen Auerbachs auf der Brooklyn Bridge, unter der Hochbahn oder von Rudy Burckhardt in der West 21st Street (Abb. 3.16-3.18, 4.15-4.21, 4.23, 4.24, 8.19).¹⁵⁵ Unter Bezugnahme auf die im METROMOD Archive eingetragenen Wohnadressen der Fotograf*innen konnte in einem weiteren Schritt erörtert werden, ob die ersten Aufnahmen im privaten Umfeld entstanden waren.

Die Netzwerkforschung richtet ihre Perspektive auf soziale Akteur*innen und deren Beziehungen zueinander.¹⁵⁶ Diese methodische Ausrichtung findet sich auch in weiteren Diskursen der Visual History, Exil- und Migrationsforschung sowie Literatur- und Geisteswissenschaften. Neben objektbezogenen Forschungen, die von Bildmedien ausgehen, analysiert die in den Geschichtswissenschaften etablierte Visual History aktive mediale Prozesse, Praktiken sowie Produktionen und Distributionen von Bildern.¹⁵⁷ Dabei richtet sie den Blick auf die Produzierenden.¹⁵⁸ Die Fokussierung auf eine Akteur*innen-Perspektive verfolgen weitere Konzepte, die für diese Arbeit relevant sind.

In den 1980er-Jahren entwickelte die Wissenschaftsphilosophin und Frauenforscherin Donna J. Haraway im Zuge der Auseinandersetzung mit der feministischen Objektivität das Konzept des »situierten Wissens« (»Situated Knowledges«). In ihrem 1988 erschienenen Artikel »Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective« übte sie Kritik an der westlichen patriarchalen Gesellschaft, die Wissenschaft als objektiv, neutral und universell gültig ansah.¹⁵⁹ Haraway erklärte dagegen, dass diese vom historischen und

155 Vgl. hierzu Kapitel 3.3, 4.2, 4.3 und 8.3.

156 Vgl. Albrecht 2010.

157 Vgl. Danyel et al. 2017; Jäger 2009; Ramsbrock et al. 2013.

158 Vgl. Vowinckel 2013a; Vowinckel 2013b; Vowinckel 2016.

159 Der Aufsatz erschien 1995 unter dem deutschen Titel »Situieretes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«. Vgl. Haraway 1995.

politischen Kontext abhängig («situert») sei und »dass es das *eine* Wissen, das über allen anderen Wissensformen steht, nicht gibt, sondern immer nur partiale Weisen vielfältiger Wissensformen (*knowledges*)«. ¹⁶⁰ Situierendes Wissen ist also lokal und immer begrenzt, kann daher niemals für alle Menschen gelten. »Was wir aber dringend brauchen, ist ein Netzwerk erdumspannender Verbindungen, das die Fähigkeiten einschließt, zwischen sehr verschiedenen – und nach Macht differenzierten – Gemeinschaften Wissen zumindest teilweise zu übersetzen.« ¹⁶¹ Wichtig ist Haraway, die Verknüpfung von verschiedenen Perspektiven, um das Objekt des Wissens als Agens zu betrachten und nicht als Projektionsfläche. ¹⁶²

Haraways Begriff des situierten Wissens konnte sich in den vergangenen 20 Jahren in interdisziplinären Forschungen als viel diskutiertes Konzept etablieren und wird als Ausgangspunkt interdisziplinärer und transkultureller Projekte verwendet, um heterogene Wissensformationen aus neuen Perspektiven zu betrachten. ¹⁶³ Auch in der (kunst-)historischen Emigrations- und Migrationsforschung fand das Konzept Anknüpfungspunkte. ¹⁶⁴ Nach dem Historiker Massimo Perinelli können damit »partielle und lokale Perspektiven innerhalb migrantischer Communities und Lebenswelten gefasst werden«. ¹⁶⁵ Haraways kontextuelle Betrachtungsweise ist somit auch auf emigrierte Fotograf*innen übertragbar, die ihr Wissen und ihre Expertise im New Yorker Exil anwandten, weitergaben und zugleich neues Wissen generierten. Die heterogenen Wissensformationen sind vom jeweiligen politischen, historischen und kulturellen Kontext des Exils abhängig. Besonders deutlich zeigt sich die Rolle Emigrierter als Expert*innen anhand ihrer Lehrtätigkeit an der New School for Social Research und durch das Verfassen von Fachartikeln und Ratgebern. Diese kennzeichnet ein intermediärer transkultureller Austausch, den Haraway als wichtig erachtet.

Auch die gegenwärtige Migrationsforschung geht Forderungen nach, die spezifischen urbanen Fähigkeiten Emigrierter stärker hervorzuheben. In Analogie zum Postkolonialismus plädiert der Soziologe Erol Yildiz für das Konzept der »Postmigration«, um Migrationsprozesse aus der Perspektive von Akteur*innen zu betrachten und ihre Alltagskulturen zu würdigen. ¹⁶⁶ Im Gegensatz zu nationalen Narrativen und Vorurteilen konzentrieren sich postmigrantische Diskurse auf Potenziale und integrative Leistungen exilierter Personen sowie Prozesse der Neuverortung. ¹⁶⁷ Obwohl bei Yildiz der Fokus auf aktuellen Migrationsdebatten

160 Gramlich 2021.

161 Haraway 1995, S. 79.

162 Vgl. ebd., S. 93.

163 Vgl. Busch et al. 2018; Egloff 2011; Griffiths 2011.

164 Vgl. Dogramaci et al. 2023; Mersmann/Dogramaci 2019.

165 Perinelli 2019, S. 114.

166 Vgl. Yildiz 2013a; Yildiz 2013b; Yildiz 2014; Yildiz 2017; Yildiz/Hill 2014. Bereits Wolf-Dietrich Bukow appelliert 2010 für einen Perspektivwechsel in der Migrationsforschung. Vgl. Bukow 2010.

167 Vgl. Yildiz 2014, S. 21; Yildiz/Hill 2014, S. 12.

liegt, ist sein Ansatz auch auf die historische Emigration übertragbar. Nach seiner Meinung wird dadurch der Stellwert grenzüberschreitender Migrationsbewegungen für Industrialisierung und Entwicklung der Großstädte im 19. und 20. Jahrhundert verständlich.¹⁶⁸ Um die integrativen Leistungen emigrierter Fotograf*innen und von Mikroorganismen in New York zu analysieren, eignet sich der Transfer seines postmigrantischen Konzepts. Der Fokus liegt auf den heterogenen soziokulturellen und künstlerischen Strategien Exilierter in den Städten und deren Adaption beziehungsweise Fortführung kultureller Infrastrukturen.¹⁶⁹ Yildiz' Konzept erweist sich als geeignete Methode, um etwa Fotoserien über das Internierungslager Ellis Island, das deutschsprachige Viertel in Yorkville, Kontaktzonen von emigrierten und US-amerikanischen Kunstschaffenden sowie queere Netzwerke zu erforschen.

Und schließlich bietet sich die aus Literatur- und Filmwissenschaften bekannte Methode des »Queering« (Kurzform für »Queer Reading«) als Perspektive auf das Agieren von Fotograf*innen an. Bei diesem »Querlesen« werden heteronormative Zuschreibungen hinterfragt und binäre Oppositionen aufgebrochen.¹⁷⁰ So lassen sich Forschungsfragen abseits gängiger Ausrichtungen untersuchen, etwa die queeren Praktiken emigrierter Fotograf*innen. Denn die Methode erlaubt es, binäre Geschlechter- und Rollenbilder zu hinterfragen.

Auf Basis dieses konzeptuellen methodischen Fundaments gliedert sich die Arbeit in sechs Themenbereiche, die temporalen, geografischen, medialen, institutionellen, ökonomischen, künstlerischen sowie soziokulturellen Aspekten folgen. Folgende Fragestellungen stehen hierbei im Fokus: Führten die urbanen Strukturen der Metropole zu bestimmten fotografischen Ästhetiken und Blickwinkeln? Wie reflektierten Fotograf*innen mit der Kamera ihre jeweiligen Emigrationserfahrungen? In welchen Medien und Institutionen agierten sie im New Yorker Exil? Gelang es ihnen, sich eigene Karrieren aufzubauen? Waren diese von bestehenden Netzwerken abhängig? Und etablierten sich Orte in der Stadt als besondere Kontaktzonen? Können allgemeine Aussagen über die Funktionsweisen der Fotografie im Exil getroffen werden?

Ausgehend von fotografischen Beispielen untersucht Kapitel 3 »Von Europa nach New York: Emigrationsrouten zwischen Abreise, Passage und Ankunft«, wie emigrierte Fotograf*innen die Wegstrecken des Exils und die ersten Eindrücke in der Metropole aufnahmen. Wie visualisierten sie mit der Kamera räumliche und zeitliche Übergänge? Wie verhandelten sie visuell in den Aufnahmen ihre jeweiligen Emigrationserfahrungen? Wie positionieren sich dazu die ersten visuellen

168 Vgl. Yildiz 2013a, S. 259; Yildiz 2013b, S. 27-29.

169 Vgl. Yildiz 2017, S. 20-22.

170 Vgl. Dogramaci 2023; Kauer 2019; McCann/Monaghan 2020; Vallerand 2006, S. 6-8. Ähnliche methodische Konzepte verfolgt die Sexualgeografie: vgl. Abraham 2009; Browne et al. 2007; Kim/Reed 2017.

Eindrücke, die sie mit den Kameras nach der Ankunft in New York festhielten? Entstanden diese im direkten Umkreis ihrer Wohnungen?

In Kapitel 4 »Kamera-Akteur*innen in der Stadt: Urbane Praktiken im New Yorker Exil« wird untersucht, welche Positionen emigrierte Fotograf*innen als Agierende in der Stadt einnahmen. Hierbei wird von der These ausgegangen, dass die Exilsituation, unterschiedliche künstlerische Praktiken der Emigrierten und der Vorgang des Fotografierens in der Stadt in einem triangulären Ansatz miteinander in Beziehung stehen. Es gilt zu analysieren, ob Exilierte das Fotografieren als urbane Praktik und Methode anwandten, um im Agieren mit der Kamera die Stadt zu erforschen und zu rezipieren. Neben körperlichen Praktiken umfasst dies auch das Fahren durch die Stadt und serielle Aufnahmen aus dem privaten Apartmentfenster.

Der Themenreicht »Erbklärte Fotografien: Das Medium des Fotobuchs und Fotoalbums im New Yorker Exil« in Kapitel 5 analysiert die ökonomischen Bedingungen der Fotobuchpublikation im Exil. Außerdem werden erstmals Fotobücher untersucht, in denen emigrierte Fotograf*innen die Metropole entweder ganzheitlich oder anhand eines bestimmten Straßenzugs oder Milieus zum Thema gewählt. Das Fotobuch als Erzähl- und Publikationsform spielt eine wichtige Rolle bei der Entwicklung und Vermittlung visueller Kultur, die durch eine eigenständige fotografische und künstlerische Ausdrucksform gekennzeichnet ist. Welche Funktion nahmen dabei deutschsprachige Exilverlage ein? Prägten emigrierte Fotograf*innen über die visuelle und textliche Anordnung ein bestimmtes Bild und Narrativ der Stadt New York?

Neben Fotobüchern werden in Kapitel 6 »Business mit Bildern: Ökonomien des Fotografischen im Exil« weitere Einkommensmöglichkeiten für emigrierte Fotograf*innen analysiert. Wie und mithilfe welcher Unternehmen gelang es diesen, mit der Fotografie ihren Lebensunterhalt im Exil zu sichern? Welchen Stellenwert besaßen dabei von Emigrierten gegründete Fotoagenturen und Fotodienstleister, Events wie die Weltausstellung 1939 oder Institutionen wie das Museum of Modern Art? Boten bestehende Netzwerke Jobmöglichkeiten und Anstellungsverhältnisse? Während sich Fotoagenturen vorwiegend in Midtown Manhattan konzentrierten, etablierten sich selbstständige Fotografinnen mit Studios um den Central Park South. Welchen Standortfaktoren folgten diese, und mussten sie sich für ihre Rentabilität durch Alleinstellungsmerkmale abheben?

Auch in Galerien oder Universitäten waren emigrierte Fotograf*innen tätig. Zudem verfassten sie Fachartikel für Fotomagazine und Ratgeber. Der Themenbereich »Foto-Expert*innen im Exil: Transkulturelle Fototheorien und -praktiken zwischen Austausch, Lehre und Vermittlung« in Kapitel 7 geht der Frage nach, inwiefern diese Orte und Medien sie dabei unterstützten, ihre Theorie- und Praxiserfahrungen in einem transmedialen und -kulturellen Austausch öffentlich zu präsentieren. Welche Funktionen erfüllten dabei Galerien oder Bildungseinrichtungen wie die New School for Social Research? Welche Inhalte konnten

emigrierte Fotograf*innen auf diesem Weg verbreiten? Gelang es ihnen, in Fachartikeln und Ratgebern als Expert*innen erworbenes Wissen im Exil weiterzuvermitteln?

Ausgehend von vier Mikroperspektiven analysiert Kapitel 8 »Emigration formt die Stadt: Fotografische Exilorte in New York« Aufnahmen emigrierter Fotograf*innen, die alltägliche urbane Lebenswirklichkeiten zum Bildgegenstand wählten. Werden darin die soziokulturellen und historischen Strukturen des Exils in der Stadt sichtbar? Welche Prozesse verhandelten sie visuell mit der Kamera an Orten wie Ellis Island oder Yorkville? Bildeten sich Netzwerke und Kontaktzonen zwischen emigrierten und US-amerikanischen Kunstschaaffenden? Mit welchen Methoden und an welchen Orten agierten queere Fotograf*innen in New York?

Vielfalt und Interdisziplinarität der sechs Kategorien offenbaren die heterogenen Handlungsweisen und Praktiken emigrierter Fotograf*innen in New York in den 1930er- und 1940er-Jahren. Eine abschließende Schlussbetrachtung soll unter Einbeziehung der Forschungsergebnisse klären, welche Funktionen der Fotografie im New Yorker Exil zukamen.

2. New York als »Arrival City« für deutschsprachige Fotograf*innen in den 1930er- und 1940er-Jahren

In seinem 2011 verfassten Buch *Arrival Cities* beschreibt der Journalist und Autor Doug Saunders, dass Metropolen die Entstehung transnationaler Migrationsbewegungen, Kontaktzonen und Netzwerke begünstigen.¹ Bereits seit dem 18. Jahrhundert waren europäische Bevölkerungsgruppen in die Vereinigten Staaten ausgewandert und siedelten sich in New York an. Zudem behandelten Printmedien, Publikationen, Filme und visuelle Medien regelmäßig die Metropole. Als Emigrations- und Reiseziel sowie Bildmotiv reichen die transatlantischen Beziehungen nach New York also weit zurück. Die Megacity war auch deutschsprachigen Fotograf*innen in den 1930er- und 1940er-Jahren vertraut. Die meisten von ihnen gelangten jedoch dorthin, weil sie durch religiöse, politische, künstlerische und sexuelle Verfolgung dazu gezwungen waren. Fluchtrouten und Exilstationen verliefen von Deutschland aus über Länder wie Frankreich, Österreich, die Schweiz, Spanien, Portugal, Italien, aber auch die Niederlande, Großbritannien und Schweden.

Für emigrierte Fotograf*innen war New York eine solche Ankunftsstadt, in der sie in vielfältigen Gruppierungen und unterschiedlichen Bereichen ab 1933 aktiv wurden, gekennzeichnet durch heterogene Ausrichtung und vielschichtige Expertise. Denn zum einen gelang es manchen von ihnen, an bereits erprobte fotografische Berufe und Kamerapraktiken anzuknüpfen, zum anderen mussten sie sich aber auch den neuen Bedingungen der Stadt anpassen, oder sie starteten autodidaktisch eine fotografische Karriere. Diente ihnen hierbei die Kamera als universales portables Medium, mit dem sich gegenüber anderen Kunstformen im Exil mobiler und einfacher arbeiten ließ? Begünstigten deren spezifische mediale Eigenschaften die Hinwendung zur Fotografie? Waren dabei auch bereits bestehende transatlantische berufliche Beziehungen und die Infrastrukturen in der Metropole förderlich? So gilt es auch zu klären, welchen Status quo sie diesbezüglich in den 1930er- und 1940er-Jahre bei ihrer Ankunft in der Metropole vorfanden.

2.1 Die Kamera als portables Medium im New Yorker Exil

Die bestehenden Reiseverbindungen nach New York hatten die mediale Präsenz und den Bekanntheitsgrad der US-amerikanischen Metropole schon vor den 1930er-Jahren in Europa verankert. Wie dem Baedeker-Reiseführer von 1893 zu entnehmen ist, war bereits im 19. Jahrhundert die Überfahrt nach New York mit

1 Vgl. Saunders 2011.

den Dampferlinien mehrerer Reedereien von Europa aus möglich.² Neben den Schiffen des Norddeutschen Lloyd in Bremen gab es bis zu zweimal wöchentlich Verbindungen von Hamburg, Cuxhaven oder Nachbarstädten wie Antwerpen, Rotterdam, Le Havre, Liverpool und Southampton.³ Mit dem Schnelldampfer dauerte die Überquerung sechs bis acht Tage; mit dem Postdampfer bis zu 12 Tage.⁴ Die transatlantischen Passagen spiegelten im 20. Jahrhundert auch den Wettlauf technischen und industriellen Fortschritts, der neuartige Formen von Luxusreisen neben preiswerten touristischen Passagen ermöglichte.⁵

Die nach New York emigrierte österreichische Journalistin Ann Tizia Leitich begleitete am 19. März 1930 die Jungfernfahrt des Dampfers »Europa«, der nach vier Tagen und 16 Stunden als schnellstes Schiff der Welt von Bremen aus die US-amerikanische Metropole erreichte.⁶ In ihren Beiträgen »An Bord der ›Europa« werden die Faszination und das mondäne Leben, gleichzeitig jedoch auch die Ehrfurcht vor den gewaltigen Dimensionen des Schiffs und des Meeres spürbar.⁷ Die zunehmende Mobilität förderte Geschäfts- und Privatreisen nach New York, etwa durch eine Reihe von Reporter*innen, Fotograf*innen, Künstler*innen, Architekt*innen, allgemein Kunst- und Kulturinteressierte. Daneben ermöglichten technische Entwicklungen der Foto- und Filmkameras das Aufnehmen auf den Überfahrten und am Ankunftsort. Wie Leitich schreibt: »Filmkameras klicken, Kodaks schnappen; Winken, Lachen, Abschiedstränen.«⁸ Zahlreiche Schiffe verfügten zudem über mobile Bordateliers und angestellte Fotograf*innen, die die transatlantische Überquerung und die Passagiere porträtierten.⁹ Es entwickelte sich eine neue Form der Reiseberichterstattung und transitorischen Bildmotivik.¹⁰

Auch deutschsprachige Fotografen wie Erich Mendelsohn oder Emil Otto Hoppé reisten in den 1920er-Jahren in die Vereinigten Staaten und publizierten ihre Aufnahmen in Fotobüchern: Mendelsohn in *Amerika. Bilderbuch eines Architekten* (1926), Hoppé in *Das romantische Amerika* (1927).¹¹ In Mendelsohns Fotobuch zeigen 39 der 77 Aufnahmen Ansichten New Yorks, die jedoch eine gespal-

2 Vgl. Baedeker 1893, S. XVI–XVIII.

3 Vgl. Bellmann 2015, S. 209; Hansen 1948.

4 Die Preise variierten je nach Schiffstyp, Kategorie und Reisezeit zwischen 125 und 1.100 Mark. Vgl. Baedeker 1983, S. XVI–XVIII.

5 Vgl. Bellmann 2015, S. 90–92; Kludas 2005, S. 60; Stölken 2013, S. 19.

6 Vgl. Leitich 1930. Mehr zu Leitich in Kapitel 5.2.

7 Vgl. ebd. Der Beitrag erschien im Radio und als Sonderdruck in *Velhagen & Klasing's Monatshefte*.

8 Vgl. ebd., S. 353. Bereits seit 1921 produzierte die US-amerikanische Firma Kodak im Tochterunternehmen Eastman Kodak Ltd. in Europa Kameras, fotografische Ausrüstung und Filmmaterial. Der Beginn des Zweiten Weltkriegs führte 1939 zur Auflösung. Vgl. Ackerman 2000.

9 Richard Fleischhut und Hans Tschira arbeiteten bspw. in den 1920er- und 1930er-Jahren als Bordfotografen. Vgl. Ausst. Kat. Kiel 2005; Bellmann 2015; Kludas 2005.

10 Vgl. Bellmann 2015, S. 90–94.

11 Vgl. Hoppé 1927; Mendelsohn 1926/1991 sowie Molderings 1991, S. 87–88. Siehe auch Kapitel 5.2.

tene Meinung gegenüber der modernen Architektur und US-amerikanischen Lebensweise zum Ausdruck bringen.¹² Pressefotografen wie Harald Lechenperg oder Erich Salomon besuchten in den 1920er- und 1930er-Jahren für Reportagen der *Berliner Illustrierten Zeitung* (BIZ) die US-amerikanische Metropole und berichteten dem deutschsprachigen Publikum über New York.¹³ Anders als die vielfach veröffentlichten architektonische Motive nahmen sie das gesellschaftliche Leben in der Großstadt auf und fokussierten Themen wie Armut, Sport oder auch die Internierung auf Ellis Island.¹⁴ Das Verhältnis gegenüber den Vereinigten Staaten gestaltete sich in Fotografie und Bildpresse der Zwischenkriegszeit also durchaus ambivalent.¹⁵

Neben Aufnahmen und Reportagen reproduzierten in Europa auch Romane, Filme sowie autobiografische Schilderungen ein spezifisches Bild der US-amerikanischen Metropole. Hier sei lediglich auf einige der zahlreichen Beispiele verwiesen, wie die beiden Reiseromane *New York. Le jour et la nuit* (1930) des französischen Autors Paul Morand und *5 Minuten Amerika* (1931) des Österreichers Felix Salten sowie die deutschen Spielfilme *Metropolis* (Fritz Lang, DE, 1927) oder *Der verlorene Sohn* (Luis Trenker, DE, 1934).¹⁶ Der Regisseur Fritz Lang entwickelte durch die New-York-Aufnahmen Erich Mendelsohns Ideen für seine zukunftsgerichtete Filmkulisse in *Metropolis*.¹⁷

Im Gegenzug waren auch Werke US-amerikanischer Fotograf*innen bereits Ende der 1920er-Jahre durch Ausstellungen und Printmedien in Europa verbreitet. Die 1929 unter der Schirmherrschaft des Deutschen Werkbund konzipierte Ausstellung *Film und Foto* (FiFo) in Stuttgart beinhaltete eine eigene US-amerikanische Abteilung.¹⁸ In einer transnationalen Ausrichtung präsentierte sie einen Querschnitt unterschiedlicher fotografischer Stilrichtungen. Edward Steichen und Edward Weston kuratierten den US-amerikanischen Bereich mit Werken von Berenice Abbott, Anton Bruehl, Imogen Cunningham, Paul Outerbridge, Charles Sheeler, Ralph Steiner, Roger Sturtevant und Brett Weston.¹⁹ Auch Magazine wie die im März herausgegebene Spezialausgabe *Photographie* der französischen Zeitschrift *Arts et Métiers Graphiques* zeigte New-York-Aufnahmen der US-amerikanischen

12 Vgl. Parr 2004, S. 76-77.

13 Vgl. Ausst. Kat. Salzburg 1990, S. 18-20, S. 126-127; Pohlmann 2012, S. 55-57.

14 Zu Salomon vgl. BIZ, Vol. 41, Nr. 20, 22. 5. 1932, S. 630-631. Zu Lechenperg vgl. BIZ, Vol. 45, Nr. 11, 12. 3. 1936, S. 359-361.

15 Vgl. Pohlmann 2012, S. 57.

16 Vgl. Ausst. Kat. Berlin 2006, S. 182; Ausst. Kat. Lille 2012; Bollerey 2006; Conrad 1984; Ickstadt 1986; Lindner 2005; Loyer 2005; Mispagel 2011; Morand 1930; Nippe 2011.

17 Vgl. Henkens 2005, S. 61; Molderings 1991.

18 Vgl. Ausst. Kat. Berlin 2005, S. 186-196; Ausst. Kat. Stuttgart 1979; Campany 2018; Hemken 2019. Anlässlich des 100-jährigen Bauhaus-Jubiläums (2019) rekonstruierte ein [Virtual-Reality-Projekt die FiFo](#). Die [Stationen der Wanderausstellungen](#) waren Stuttgart, Zürich, Berlin, Danzig, Wien, Zagreb, München, Tokyo und schließlich Osaka.

19 Vgl. Hemken 2019, S. 37.

Fotografen Charles Sheeler und der Presseagentur International News Photo.²⁰ New York als Metropole fand somit schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine rege mediale Rezeption, weshalb wohl viele Fotograf*innen bereits vor ihrer Emigration ein bestimmtes Bild von ihr vor Augen hatten. Ilse Bing, Erwin Blumenfeld, Mario von Bucovich, Ruth Jacobi oder André Kertész waren zudem für Ausstellungsbeiträge oder längere Aufenthalte schon in den 1920er-Jahren und Anfang der 1930er-Jahre in New York gewesen, sodass sie in den darauffolgenden Jahrzehnten in keine ihnen völlig unbekannte Metropole emigrierten.²¹

Nach Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 fanden die Passagen für verfeimte Fotograf*innen jedoch nicht mehr im Kontext einer touristischen Reise oder im Voraus planbaren Auswanderung statt, sondern als erzwungene Flucht. Ab Herbst 1939 stellte Deutschland als Krieg führende Nation seine Überseedienste ein, gefolgt von Frankreich und Großbritannien, bis zum Stillstand transatlantischer Überquerungen mit Kriegseintritt Japans und der Vereinigten Staaten 1941.²² Obwohl eine hohe Anzahl an Fotograf*innen in die Vereinigten Staaten emigrierte, galt ihnen der Kontinent nicht von Beginn an als erste Wahl.²³ Während einige wie Rudy Burckhardt, T. Lux Feininger, Ruth Jacobi oder Walter Sanders direkt nach New York aufbrachen, zeichnete sich dieses Reiseziel für viele emigrierte Kolleg*innen erst später ab.²⁴ Zunächst flüchteten manche von ihnen in europäische Nachbarmetropolen wie Rom, Paris, London oder Stockholm.²⁵ So emigrierte in den 1930er-Jahren Ernest Nash nach Rom, während Ilse Bing, Josef Breitenbach, Andreas Feininger, Lilly Joss, Hermann Landshoff, Lisette Model, Yolla Niclas, Fred Stein und Ylla Paris als erste Exilstation wählten.²⁶ Feininger verließ 1933 Paris Richtung Stockholm.²⁷ Ellen Auerbach suchte erst in Palästina und ab 1936 in der britischen Hauptstadt Zuflucht, wohin auch Lotte Jacobi ein Jahr zuvor emigriert war und Trude Fleischmann 1938 flüchtete.²⁸

Entsprechend dem jeweiligen Kriegsverlauf gestalteten sich die Emigrationsrouten der Fotograf*innen von 1939 bis 1941 also höchst unterschiedlich. Mit der Besetzung Frankreichs durch das NS-Regime 1939 wurden Bing, Breitenbach, Landshoff, Niclas und Stein in Frankreich und Marokko interniert, während Joss die Flucht über Marseille gelang.²⁹ Die unbesetzte französische Zone des Vichy-

20 Vgl. Photographie 1930.

21 Vgl. Ausst. Kat. Hamburg 2012; Ausst. Kat. New York 2002b.

22 Vgl. Bellmann 2015, S. 305; Burgess 2005; Brunner 2017; Helwig 1948; Kludas 2005, S. 127; Krohn et al. 1998.

23 Vgl. Fischer 2021; Heilbut 1987, S. 43-60; Krohn et al. 1998; Röder/Strauss 1999.

24 Vgl. Ausst. Kat. Berlin 2008; RBB, AAA; TLF; WSA.

25 Diese Städte fungierten für zahlreiche Emigrierte als Durchgangsstationen. Vgl. Kat. Ausst. Hamburg 2012; Bihler 2017; Krohn 1998, Röder/Strauss 1999.

26 Vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2000; AFA; FSA; IBC; JBA; LJRF; RYSC.

27 Vgl. AFA.

28 Vgl. Ausst. Kat. Wien 1997; EAA; LJP; TFF.

29 Vgl. Ausst. Kat. Wien 1997; FSA; IBC; JBA; Ruth Vollmer Papers, NYPL; RYSC.

Regimes in Südfrankreich mit dem Hafen von Marseille fungierte ab 1939 für viele als Transitstation für die Emigration in die Vereinigten Staaten.³⁰ Von dort aus gelang Bing, Breitenbach, Niclas, Stein und Ylla 1941 die Flucht aus Europa. Hilfsorganisationen wie das Emergency Rescue Committee des US-amerikanischen Journalisten Varian Fry unterstützten ab Juni 1940 die Emigration verfolgter Intellektueller, Fotograf*innen und anderer Kunstschaffender nach New York.³¹ Denn die Ausreise beinhaltete ein hohes Maß an bürokratischem Aufwand. Neben Transit-, Einreise- und Ausreisevisum wurde ein Empfehlungsschreiben (Affidavit) einer in den Vereinigten Staaten lebenden Person verlangt, das bestätigte, dass die/der Emigrierte keine finanzielle staatliche Unterstützung benötigte und bereits über berufliche Kontakte verfügte.³² Oft generierten sich diese eidesstattlichen Versicherungen aus dem bestehenden transatlantischen Netzwerk, wurden vermittelt von Führungspersönlichkeiten wie Carmel Snow vom Magazin *Harper's Bazaar*, Beaumont Newhall vom MoMA oder Clara Mayer von der New School for Social Research.³³ Im Anhang mussten Dokumente sämtlicher bisheriger Arbeits- und Gehaltsnachweise sowie Arbeitszeiten angefügt werden. Für Fotograf*innen konnte dies die Arbeit in einer Fotoagentur, bei einem Magazin, in einem Studio, für eine Ausstellung und Ähnliches sein. Nachdem die Unterlagen schließlich persönlich beim US-Konsulat vorgelegt worden waren, konnte es bis zur Genehmigung oft mehrere Wochen dauern.

Während Ilse Bing, Josef Breitenbach, Elizabeth Coleman, Lilly Joss, Charles Leirens, Yolla Niclas, Fred Stein und Ylla 1941 auf einer der letzten Passagen die Flucht aus Marseille nach New York gelang, waren andere Fotograf*innen bereits in den 1930er-Jahren von unterschiedlichen europäischen Hafenstädten wie Stockholm, Southampton, Hamburg, Le Havre, Lissabon oder Genua emigriert.³⁴ 1935 erreichten Mario von Bucovich, Rudy Burckhardt, Lotte und Ruth Jacobi New York. 1936 kamen T. Lux Feininger, Carola Gregor und ihr Ehemann Fritz Goro, Erika Stone sowie Werner Wolff in der Metropole an. 1937 folgten Ellen Auerbach, 1938 Lilo Hess, Lisette Model, Walter Sanders und Rolf Tietgens, 1940 Andreas Feininger, Trude Fleischmann, Ernest Nash, Marion Palfi und Gerda Peterich. Tim Gidal gelangte erst in der Nachkriegszeit 1948 über Palästina und Großbritannien nach New York. Die Ursachen für die Flucht waren verschiedene Ereignisse: 1933 die Machtergreifung der Nationalsozialisten, 1935 die Nürnberger Gesetze, am 9. November 1938 die Reichspogromnacht oder 1941 der Kriegseintritt der Vereinigten Staaten.³⁵ Oft erhielten Exilierte lediglich ein Besuchervisum. So

30 Vgl. Krohn et al. 1998; Röder/Strauss 1999; Vormeier 1998.

31 Vgl. Ausst. Kat. Berlin 2007; Hasler 2013; Klein 2007.

32 Vgl. Krohn 2018.

33 Vgl. AF »Lotte Jacobi«; CMP; Parry 2010.

34 Vgl. hierzu die Einträge im METROMOD Archive und biografische Anhang, vgl. Anhang II.

35 Vgl. Ausst. Kat. Ahrenshoop 2018, S. 9-11; Bihler 2018, S. 152; Grinberg/Grinberg 1990, S. 170-182; Soden 2016, S. 122.

mussten sich für eine dauerhafte Aufenthaltsgenehmigung und Arbeitserlaubnis Lotte Jacobi und auch Lisette Model nach Kanada und Walter Sanders nach Kuba begeben, um von dort aus erneut in die Vereinigten Staaten einzureisen.³⁶

Doch nicht nur Zeitpunkte und Routen der Emigration erwiesen sich als vielfältig. Auch die Fotograf*innen selbst unterschieden sich beträchtlich in beruflicher Ausrichtung und Alter, das von 12 (Erika Stone) bis zu 51 Jahren (Mario von Bucovich) reichte. So gab es Fotograf*innen, die bereits vor der Emigration in Europa professionell tätig gewesen waren, aber auch Personen, die im Laufe ihrer Flucht oder nach Ankunft in New York ihren ursprünglichen Beruf aufgeben mussten und autodidaktisch oder in Schulen das Fotografieren erlernten. Selbst Kunstschafter wie George Grosz oder T. Lux Feininger, die ihren Lebensunterhalt primär mit der Malerei verdienten, betätigten sich nebenbei als Amateurfotografen.³⁷ Und professionelle Fotograf*innen fertigten auch im Privatbereich zahlreiche Aufnahmen.

Was die Fotograf*innen jedoch eint, ist, dass der Großteil unter ihnen jüdischer Herkunft war. Zahlreiche von ihnen stammten aus gutbürgerlichen, liberalen oder assimilierten Elternhäusern, in denen die jüdische Identität kaum eine beziehungsweise keine Rolle spielte. Fotograf*innen, die bereits in der Weimarer Republik diesen Beruf ausgeübt hatten, strebten eine moderne, kulturinteressierte und emanzipatorische Lebensform an und wählten bewusst diese technisch-visuelle Profession.³⁸ Insbesondere Frauen wie Ellen Auerbach, Ilse Bing, Trude Fleischmann, Lotte und Ruth Jacobi, Lilly Joss, Lisette Model, Yolla Niclas, Marion Palfi und Ylla konnten mit einer fotografischen Ausbildung eine gleiche Anerkennung wie ihre Kollegen erreichen. Die Fotografie bot ihnen die Möglichkeit, einen fortschrittlichen, selbstbestimmten Beruf auszuüben.³⁹ Außerdem führten die technischen Neuerungen in den 1930er-Jahren dazu, dass das Medium auch freiberuflich ausgeübt werden konnte. So besaßen zahlreiche Jüd*innen anderer Professionen eine Kamera und Affinität zur visuellen Kultur und tätigten fotografische Praktiken wie das Anlegen von Fotoalben.⁴⁰

Statt einer Fokussierung auf den beruflichen, ethnischen oder religiösen Status zum Zeitpunkt ihrer Emigration folgt diese Arbeit daher dem Vorschlag des Kunsthistorikers und Fotokurators A.D. Coleman, die Aufnahmen exilierter Fotograf*innen nach Konzeption, Funktionsweise und Kontext zu analysieren.⁴¹ Wichtig erscheint besonders die Tatsache, dass technische Neuerungen im Deutschland der 1920er- und 1930er-Jahre die Handhabung der Kameras erleichtert

36 Vgl. Ausst. Kat. Ahrenshoop 2018, S. 41; Ausst. Kat. Berlin 2000; LJA; WSA.

37 Zum Begriff der Amateurfotografie vgl. Ausst. Kat. Hamburg 2019; Ausst. Kat. München 1995; Jäger 2009, S. 183-184.

38 Vgl. Messner 2023, S. 45; Meyers 2003, S. 47.

39 Mehr dazu siehe in Kapitel 6.4.

40 Vgl. Diner 2012, S. 362.

41 Vgl. Coleman 1992.

hatten.⁴² Vielfältige Genres wie Architektur-, Mode-, Porträt-, Werbe-, Stadt- oder Sozialfotografie bildeten sich neben der künstlerischen Fotografie heraus, nachdem sich eine florierende Fotoindustrie mit wichtigen Kameratypen wie Ermanox und Leica etabliert hatte, wie der US-amerikanische Journalist und *Life*-Bildredakteur Wilson Hicks betont.⁴³ Zudem hatte die Fotografie durch Fotobücher, Magazine und Ausstellungen breite künstlerische und kulturelle Geltung gewonnen, und fotografische Handbücher ermöglichten, sie autodidaktisch zu erlernen.⁴⁴

Im Gegensatz zu anderen Kunstschaffenden wie Maler*innen oder Bildhauer*innen benötigten Fotografierende im Exil oder Emigrierte, die sich autodidaktisch Kenntnisse im Fotografieren aneignen wollten, lediglich eine Kamera ohne weiteres Equipment. Während bei literarischen Berufsgruppen die perfekte Beherrschung einer neuen Sprache die Voraussetzung für den kreativen Prozess bildete, wurden zur Weiterführung einer fotografischen Karriere und für die Fotopraxis kaum englische Sprachkenntnisse benötigt. Vielmehr diente die Kamera im Exil als portables, universal einsetzbares Medium. Diese Tatsache betont auch der emigrierte Fotograf Andreas Feininger: »Photography is universally understandable, not tied to any particular language or alphabet. Anybody in the world can ›read‹ and understand a photograph, no matter what is his or her language, even if such a person is totally illiterate. To me, photography is the ultimate means of communication. [...] It is the bridge between reality and the mind.«⁴⁵ Die Kamera konnte nicht nur problemlos auf den Emigrationsrouten mitgenommen werden, sondern erlaubte es nach der Ankunft auch, die neuen Eindrücke der Stadt sofort und ohne komplizierte Anpassungsmodalitäten aufzunehmen. Der Exilstatus, so die These, bedeutete vor allem für Stadt-, Straßen-, Milieu- und Architekturaufnahmen eine gewisse Bereicherung, denn die unbekanntere Umgebung begünstigte neue Bildmotive. Fotograf*innen schulten ihren Blick an dem, was ihnen nicht vertraut war, und bezogen dies kreativ in ihr Werk mit ein.

Des Weiteren ermöglichten portable Fotokameras mit ihren universalen Einsatzmöglichkeiten ein Wiederaufgreifen fotografischer Praktiken aus der Zeit vor dem Exil und damit einen beruflichen Neubeginn. Auch lässt sich nachweisen, dass sich Fotograf*innen wie Fred Stein oder Lisette Model auf ihrer ersten Exilstation Paris autodidaktisch Kamerapraxis aneigneten.⁴⁶ Gleichzeitig bestand unter emigrierten Fotograf*innen ein fruchtbarer Zusammenhalt. So schulte Josef Breitenbach im Pariser Exil Fred Stein in weiteren Techniken, während er selbst die Dunkelkammer der Steins mitbenutzte.⁴⁷ Auch in New York konnten sich emigrierte

42 Vgl. Dogramaci 2019a; Holzer 2014; Pohlmann 2012; Schumacher 2019.

43 Vgl. Hicks 1952.

44 Vgl. Dogramaci 2019a; Holzer 2014; Pohlmann 2012; Schumacher 2019.

45 AFA, AG 53:1.

46 Vgl. Ausst. Kat. Dresden 2018; Ausst. Kat. Halifax 2011; Ausst. Kat. Madrid 2009; Le Pommeré 2010.

47 Vgl. FSA; Stein 2019.

Fotograf*innen anhand von Fachmagazinen, Handbüchern oder Kursen an der New York School weiterbilden.

Mit Inkrafttreten der Verwaltungsverordnungen »Presidential Proclamation 2525, 2526 und 2527« Präsident Roosevelts vom Dezember 1941, die Exilierte aus Kriegsteilnehmerländern (Japan, Deutschland, Italien) ohne Besitz einer US-amerikanischen Staatsbürgerschaft als »Enemy Aliens« deklarierten und das Fotografieren im öffentlichen Raum untersagten, gewann das Fotografieren in und aus den privaten Apartments einen neuen Stellenwert.⁴⁸ Mit Ausnahme Andreas und T. Lux Feiningers, die aufgrund der US-amerikanischen Abstammung ihres Vaters Lyonel schon vor ihrer Emigration die US-amerikanische Staatsbürgerschaft besaßen, galt diese Regelung für die Mehrheit der nach New York emigrierten Fotograf*innen.⁴⁹ Mithilfe der »Application for Use of Photographic Equipment« konnten sie jedoch im Rahmen einer Anstellung und beruflichen fotografischen Tätigkeit eine Sondergenehmigungen für den Gebrauch von Kameras im öffentlichen Stadtraum erhalten.⁵⁰

Auch Beschäftigte von Bildagenturen, Redaktionen, Verlagen und Galerien emigrierten nach New York, neben anderen Geschäftspersonen, denen das fotografische Medium als Beruf und Einkommensquelle diente. Gesteigerte Nachfrage nach und transnationale Zirkulation von Bildern führten zu zahlreichen Neugründungen in der US-amerikanischen Metropole, etwa von Fotoagenturen und -dienstleistern, sowie zu vielfältigen Beschäftigungsverhältnissen bei Printmedien und Verlagen.⁵¹

2.2 Die New Yorker Fotoszene in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Exilierte Fotograf*innen, die schon vor ihrer Einreise nach New York über Fachkenntnisse und Kontakte verfügten, trafen dort bei ihrer Ankunft in den 1930er- und 1940er-Jahren auf eine bewährte Fotoszene mit Institutionen, Diskursen, Netzwerken und nicht zuletzt transnationalen Verbindungen.⁵²

In New York gab es ab den 1920er-Jahren verstärkt Bemühungen, die Fotografie als künstlerisches und gesellschaftliches Medium zu etablieren. Seit 1929 pries Alfred Stieglitz in seiner Galerie An American Place im 70. Stockwerk des Shelton

48 Vgl. Brunner 217, S. 203; Schenderlein 2017, S. 109.

49 Vgl. Feininger 2006, S. 155.

50 Vgl. JBA, AG 90:12.

51 Vgl. Vowinckel 2013a; Vowinckel 2013b; Vowinckel 2016.

52 Vgl. Ausst. Kat. Chicago 2001; Ausst. Kat. New York 2002b; Ausst. Kat. New York 2011; Ausst. Kat. New York 2020 sowie Bajac 2016; Böger 2010; Garner 2003; Newhall 1949; Raeburn 2006; Tucker 2001; Westheider 2012.

Hotel an der Madison Avenue neben eigenen Werken auch US-amerikanische Vertreter*innen der abstrakten und sozialdokumentarischen Fotografie, wie Ansel Adams, Lewis Hine oder Paul Strand an.⁵³ Neben Stieglitz selbst war in den 1930er-Jahren auch Julien Levy diesbezüglich ein wichtiger Protagonist. Der New Yorker Kunsthändler eröffnete seine Galerie am 2. November 1931 in der 607 Madison Avenue mit der Ausstellung *American Photography Retrospective* (Abb. 7.1, Nr. 1).⁵⁴ Sie entstand in Zusammenarbeit mit Stieglitz und präsentierte Werke US-amerikanischer Fotograf*innen.⁵⁵ Ziel der Julien Levy Gallery waren Anerkennung und Förderung der Fotografie als zeitgenössisches künstlerisches Medium unter Berücksichtigung unterschiedlicher Genres. Während zweier Europa-Aufenthalte 1927 in Paris und 1931 in Berlin war der Galerist zahlreichen europäischen Kunst- und Fotoschaffenden sowie US-amerikanischen Kolleg*innen begegnet, die sich damals in den europäischen Metropolen aufhielten, und konnte für seine New Yorker Ausstellungskonzepte auf diese transnationalen Kontakte zurückgreifen. Dies zeigen etwa seine vierte große Kunstaussstellung *Surréalisme* (Januar 1932) und seine zweite Fotoausstellung *Modern European Photographers* (Februar 1932).⁵⁶ Neben surrealistischen Gemälden und Objekten waren in der erstgenannten Ausstellung Fotografien von Eugène Atget, Herbert Bayer, László Moholy-Nagy, Man Ray, Maurice Tabard und Umbo zu sehen. *Modern European Photography* umfasste Werke von Herbert Bayer, Ilse Bing, Florence Henri, André Kertész, Walter Peterhans neben US-amerikanischen Positionen mit Georges Platt Lynes, Man Ray und Lee Miller.⁵⁷

Levy stellte der New Yorker Fotoszene erstmals Werke von Bayer, Bing und Kertész vor, die in den 1930er-Jahren in weiteren Ausstellungen in New York zu sehen waren.⁵⁸ Sie alle ahnten bei ihrem transatlantischen Karrierestart jedoch nicht, dass sie nur wenige Jahre später ganz in die Metropole emigrieren würden. Zwar waren sie also bereits frühzeitig innerhalb der New Yorker Fotoszene präsentiert worden, diese visuelle Präsenz konnten sie jedoch in den 1940er-Jahren nicht wieder erreichen.

53 Vgl. Ausst. Kat. Hamburg 2012; Ausst. Kat. New York 2002b; Baum 2011, S. 100-102; Rabinowitz 2004; Lindner 2015; Livingston 1992; Westheider 2012.

54 Vgl. Anonymus 1931; Raeburn 2006, S. 53, sowie Ausst. Kat. Chicago 1976; Ausst. Kat. New York 1998; Ausst. Kat. Philadelphia 2006; Raeburn 2006, S. 21-23 sowie den [Eintrag im METROMOD Archive](#) und JLGR.

55 So Werke von Gertrude Käsebier, Paul Sheeler, Edward Steichen, Alfred Stieglitz, Paul Strand und Clarence White. Vgl. Ausst. Ausst. Kat. Philadelphia 2006, S. 320.

56 Vgl. Ausst. Kat. Philadelphia 2006, S. 320; Bouqueret 1997, S. 168; [Object-Photo, MoMA](#) und die Ausstellungsankündigung in: *The Brooklyn Daily Eagle*, 21. 2. 1932, S. 52.

57 Vgl. Anonymus 1932.

58 1936 reiste Bing anlässlich des Velvet Guild Salon nach New York, die Gelegenheit für erste visuelle Begegnungen mit der Stadt. Vgl. IBF; Schaber 1989, S. 978.

1932 folgten in der Julien Levy Gallery drei weitere fotografische Gruppenausstellungen mit *New York Photographers: Photographs of New York, Modern Photography* und *Portrait Photography, Old and New*, 1933 *The Carnival of Venice. Photographs by Max Ewing*.⁵⁹ Die dichte Präsentation fotografischer Themen setzte sich fort mit *Modern Photography* (1936), *Pioneers in Modern French Photography* (1937) sowie *Photographs and Paintings* und *Color Abstract Photograms* (1939).⁶⁰ Ab 1931 kuratierte Levy zudem zahlreiche Einzelausstellungen zu US-amerikanischen und internationalen Fotograf*innen.⁶¹ Sein Ziel der Förderung fotografischer und experimenteller Positionen hatte er also Mitte der 1930er-Jahre voll und ganz erreicht, nachdem er ab 1927 mit dem Aufbau einer eigenen Fotosammlung begonnen hatte.⁶² Auffällig ist, dass Levy, mit Ausnahme von *Modern European Photographers*, es offenbar vermied, in seinen Ausstellungen US-amerikanische und europäischen Fotograf*innen zusammen zu präsentieren.⁶³ Für emigrierte Fotograf*innen der 1940er-Jahre spielte jedoch seine Galerie schon keine Rolle mehr, da sich Levy bis zu deren Schließung 1947 der Malerei zuwandte.⁶⁴ Diese stieß wohl auf breitere Publikumsinteresse.⁶⁵ Ausstellungsräume, die sich in den 1940er-Jahren besonders für das Werk emigrierter Fotograf*innen einsetzten, waren dagegen die Weyhe und Norlyst Gallery.⁶⁶

Ein Meilenstein für die Fotografie auf ihrem Weg zur Anerkennung als künstlerisches Medium war 1940 die Gründung einer eigenen fotografischen Abteilung am New Yorker Museum of Modern Art (MoMA).⁶⁷ Bereits 1937 hatte Beaumont Newhall, der Leiter des neu geschaffenen Department, mit *Photography 1839-1937* eine erste Fotografie-Ausstellung kuratiert.⁶⁸ Neben US-amerikanischen Fotograf*innen umfasste sie zahlreiche europäische Kolleg*innen, wie Ilse Bing, Erwin Blumenfeld, Fritz Henle, André Kertész, Herbert Matter, László Moholy-Nagy und Martin Munkácsi. Damals waren Henle und Munkácsi bereits nach New York emigriert, während die anderen Fotograf*innen noch in Europa lebten. Arbeiten

59 Vgl. JLGR, Series III. Zu *Carnival of Venice* vgl. Ausst. Kat. New York 2016, S. 86-89.

60 Vgl. Ausst. Kat. Chicago 1976, S. 90-91; Ausst. Kat. New York 1998, S. 173-189.

61 Einzelausstellungen hatten u. a. 1931: Eugène Atget zusammen mit Nadar; 1932: Man Ray, Berenice Abbott, Lee Miller, Walker Evans und Georges Lynes; 1933: Kurt Baasch, Max Ewing, Henri Cartier-Bresson; 1934: Richards, Wynne, Remie Lohse; 1935: Emilio Amero, Brett Weston; 1936: Eugène Atget; 1940: Clarence John Laughlin, David Hare. Vgl. Ausst. Kat. Chicago 1976, S. 90-91; Ausst. Kat. Philadelphia 2006, S. 320-322.

62 Zur Levys Fotosammlung gehörten Werke von Bing, Brassai, Cartier-Bresson, Hege, Kertész, Lucia und László Moholy-Nagy, Lex-Nerlinger, Lotar, Nerlinger, Parry, Sougez, Tabard und Umbo. Vgl. Ausst. Kat. Chicago 1976; Hacking 2018, S. 130.

63 Vgl. Ausst. Kat. Philadelphia 2006, S. 167.

64 Vgl. hierzu Kapitel 7.1.

65 Vgl. Ausst. Kat. Philadelphia 2006, S. 167; Raeburn 2006, S. 55.

66 Eine ausführliche Analyse in Kapitel 7.1.

67 Vgl. Bajac 2016, S. 11-17; Raeburn 2006, S. 81-92; Westheider 2012, S. 16-18.

68 Vgl. [Ausstellungshistorie](#) mit Exponatliste, Ausstellungskatalog.

von Bing, Kertész und Moholy-Nagy waren, wie bei Julien Ley, somit schon vor deren Emigration in Gruppenausstellungen in der Metropole präsentiert. *Photography 1839-1937* umfasste Porträts, Stadtaufnahmen, Reisefotografien sowie abstrakte experimentelle Kompositionen.

Entgegen dem Vorwurf, moderne Fotografie als europäisches Phänomen zu präsentieren, lag der Fokus der neu gegründeten fotografischen Abteilung vornehmlich auf der Förderung US-amerikanischer Fotograf*innen wie Ansel Adams, Walker Evans, Edward Steichen oder Alfred Stieglitz. Dennoch wurden in der ersten Ausstellung im Jahr 1940, *Sixty Photographs: A Survey of Camera Esthetics*, mit Ruth Bernhard, Lisette Model und László Moholy-Nagy auch Werke von drei exilierten Fotograf*innen gezeigt.⁶⁹ 1942 folgte mit *20th Century Portraits* eine von Monroe Wheeler kuratierte erste intermediale Show, die auch zahlreiche emigrierte Kunstschaffende und Fotograf*innen berücksichtigte, wie Lotte Jacobi und Hermann Landshoff.⁷⁰ Die Fotografie-Ausstellungen am MoMA beweisen also, dass auch exilierte Vertreter*innen die künstlerische Förderung der Fotografie aktiv mitgestalteten.

Daneben führten in den 1930er-Jahren Printmedien zu einer steigenden Nachfrage nach und Verbreitung von Bildern. Mit *U. S. Camera* und *Popular Photography* kamen ab 1936 und 1937 zwei Fotofachmagazine auf den Markt, die sich an Hobby- und Berufsfotograf*innen wandten.⁷¹ Von 1936 bis 1937 erschien *U. S. Camera* einmal jährlich mit einer Ausgabe, für die der Herausgeber Tom Maloney die in seinen Augen besten Aufnahmen eines Jahres von führenden Fotograf*innen auswählte. Der hintere Teil des Heftes enthielt Anzeigen von kommerziellen Studios und Fachgeschäften. Der erfolgreiche Vertrieb und die steigende Nachfrage erlaubten es, die Frequenz der Ausgaben zu erhöhen. Ab 1938 kam *U. S. Camera* viermal im Jahr, ab 1939 zweimal im Monat und ab Mitte 1941 schließlich als Monatsmagazin heraus.⁷²

Im Gegensatz zu *U. S. Camera* widmete sich *Popular Photography*, ein Magazin der Ziff Davis Publishing Company, neben der Reproduktion von Aufnahmen der Förderung autodidaktischer Fotografie.⁷³ 1927 gründeten William Ziff und Bernhard Davis den Verlag Ziff Davis und veröffentlichten ab Mai 1937 das Magazin *Popular Photography*.⁷⁴ Das Magazin etablierte sich als führender Ratgeber für die Fotopraxis, wozu auch emigrierte Fotograf*innen wie Andreas Feininger relevante Beiträge lieferten.⁷⁵ Von Anfang an erschienen dort Artikel und Testberichte über

69 Vgl. [Ausstellungshistorie](#) mit Exponatliste und Ausstellungskatalog.

70 U. a. mit Leonora Carrington, Marc Chagall, Marcel Duchamp, Max Ernst, George Grosz, Lotte Jacobi, Hermann Landshoff, Fernand Léger, Kurt Seligmann oder Ossip Zadkine. Vgl. [Ausstellungshistorie](#) mit Exponatliste, Ausstellungskatalog und -ansicht.

71 Vgl. Garner 2003, S. 73; Pohlmann 2012, S. 54-57; Raeburn 2006, S. 93-110.

72 Vgl. Raeburn 2006, S. 95.

73 Vgl. Warren 2006, S. 1212, 1282-1283.

74 Vgl. Garner 2003, S. 73; Gilbert 1996, S. 79; Raeburn 2006, S. 93-110.

75 Vgl. hierzu mehr in Kapitel 7.3.

neue fotografische Entwicklungen sowie technisches Equipment. Wie *U. S. Camera* trug auch *Popular Photography* seit den 1930er-Jahren dazu bei, diverse Bereiche der Fotografie und deren Bedeutung als künstlerische Form wie gesellschaftliche Praxis zu propagieren.

Daneben stieg das Interesse an hochwertigen Werbe- und Modefotos, die seit den 1930er-Jahren in Magazinen wie *Harper's Bazaar*, *Mademoiselle*, *Vanity Fair* oder *Vogue* erschienen.⁷⁶ Mit dem emigrierten Art Director Alexey Brodovitch und Fotografen wie Martin Munkácsi und Hermann Landshoff konnte sich *Harper's Bazaar* als führendes Printmedium für neuartiges Design, Typografie und Modeaufnahmen etablieren.⁷⁷ Munkácsi und Landshoff fertigten Modeaufnahmen von Modellen in Bewegung und im Freien, was damals stilistisch innovativ war.⁷⁸

In den 1930er-Jahren erschienen mit dem *New York Times Magazine* sowie *Coronet*, *Life*, *Look* und *Fortune* illustrierte Zeitschriften auf dem Markt, die Fotografien in Reportagen präsentierten und neue Sehweisen förderten, getragen durch US-amerikanische, exilierte sowie transnational tätige Fotograf*innen.⁷⁹ Denn zahlreiche Fotoagenturen und die jeweiligen Bildredakteur*innen ermöglichten eine weltweite visuelle Zirkulation von Aufnahmen.⁸⁰ Das 1936 gegründete Wochenmagazin *Life* etwa informierte in Fotoessays und bebilderten Geschichten die Gesellschaft über den US-amerikanischen Lebensalltag und das internationale Weltgeschehen. Die emigrierten Bildagenten Kurt Korff und Kurt Safranski entwickelten in Anlehnung an europäische Vorbilder *Life* in den frühen 1930er-Jahren zum Idealtypus eines Magazins.⁸¹ Neben US-amerikanischen Fotoreporter*innen, wie Margaret Bourke-White als erster *Life*-Fotografin oder W. Eugene Smith, veröffentlichten ab den 1930er-Jahren auch eine Anzahl aus Europa exilierter Fotograf*innen wie Andreas Feininger, Alfred Eisenstaedt, Fritz Goro, Carola Gregor, Lilo Hess, Walter Sanders oder Ylla dort ihre Aufnahmen.⁸² Zudem kooperierte das Magazin mit diversen von Emigrierten gegründeten Fotoagenturen in New York, darunter Black Star oder PIX.⁸³

Nach Ausbruch der Wirtschaftskrise Ende der 1920er-Jahre hatte die 1935 gegründete US-Bundesbehörde Work Progress Administration (WPA) im Rahmen des »New Deal« von Präsident Theodore Roosevelt staatlich geförderte Hilfs-

76 Vgl. Ausst. Kat. Hamburg 2012; Ausst. Kat. New York 2002b; Ausst. Kat. New York 2020b; Garner 2003; Raeburn 2006.

77 Mehr zu Brodovitch in Kapitel 7.2 und 8.2. Zu Landshoff siehe Kapitel 3.3.

78 Vgl. Ausst. Kat. München 2013; Raeburn 2006, S. 203-210. Neben Landshoff und Munkácsi arbeiteten auch Emigrierte wie Erwin Blumenfeld, Horst P. Horst und George Hoyningen-Huene für diese Modemagazine.

79 Vgl. Ausst. Kat. New York 2020; Ausst. Kat. Princeton 2020; Garner 2003; Gervais 2017; Raeburn 2006.

80 Vgl. hierzu die Analysen in Kapitel 6.1.

81 Vgl. Gervais 2020a; Gervais 2020b; Kornfeld 2021 sowie TIA.

82 Vgl. Ausst. Kat. Princeton 2020; Drew 2016; Gervais 2017; Raeburn 2006.

83 Vgl. hierzu die Analysen in Kapitel 6.1.

programme eingerichtet, durch die auch Kunstschaffende und Fotograf*innen Förderung erhielten. 78 Prozent der Künstler*innen, die für die WPA tätig waren, lebten in New York.⁸⁴ So entstand unter deren Schirm eine groß angelegte Fotodokumentation der Stadt, mit der sich die Fotografie als wichtiges urbanes Medium erwies. Daneben bot die Regierung von 1935 bis 1943 Arbeit suchenden Kunstschaffenden und Fotograf*innen im Federal Art Project (FAP) und Federal Writer Project (FWP) Anstellungsmöglichkeiten.⁸⁵ Dort angestellte Kunstschaffende erhielten 23,50 Dollar die Woche, im Gegenzug mussten sie dafür monatlich ein Kunstwerk fertigen.⁸⁶ Ziel war es, auf nationaler sowie internationaler Ebene ein positives und modernes Bild der Metropole und der Vereinigten Staaten zu verbreiten. 1939 erschien zur Weltausstellung der WPA *Guide to New York* samt Begleitband *New York Panorama* mit Texten und Aufnahmen aus dem Umfeld der Projekte.⁸⁷ Das FAP vergab an Kunstschaffende staatlich geförderte Auftragsarbeiten, während die WPA auch Kunstschulen und Bildungseinrichtungen unterstützte. Dabei lässt sich nicht erschließen, wie hoch der Anteil geförderter Emigrierter war. Bekannt ist allerdings, dass durch das FAP exilierte Fotograf*innen und Kunstschaffende wie Alexander Alland, Herbert Bayer, Fritz Eichberg, Andreas Feininger und Willem de Kooning Aufträge erhielten.⁸⁸

1936 formierte sich zudem die fotografische Organisation Photo League in New York, mit dem Ziel, mittels Fotografie auf soziale Probleme der Stadt und gesellschaftliche Veränderungen hinzuweisen.⁸⁹ Für die meisten zwischen 1900 und 1925 in New York geborenen oder dorthin emigrierten Fotograf*innen galt die Kooperative als wichtiger Ort für die Anerkennung der dokumentarischen Fotografie. Mitglieder waren unter anderem Berenice Abbott, Ansel Adams, Margaret Bourke-White, Arnold Newman, W. Eugene Smith, Paul Strand, Weegee, Edward Weston sowie die emigrierten Lisette Model, Marion Palfi oder Fred Stein. Im Dezember 1947 erklärte der Generalstaatsanwalt der US-amerikanischen Regierung die Photo League zu einer kommunistischen, antiamerikanischen Organisation und setzte sie auf die schwarze Liste des FBI. Aus Angst vor Verhaftung und Radikalisierung innerhalb der Organisation verließen bereits Mitte der 1940er-Jahre Stein und Palfi die Photo League.⁹⁰

Die 1930er-Jahre erweisen sich zusammenfassend als äußerst heterogenes Feld mit unterschiedlichen Entwicklungen in diversen fotografischen Bereichen. Neben

84 Vgl. Shefter 1993, S. 13-17.

85 Vgl. Bold 1999; Russo 2018.

86 Vgl. RBP, AAA, Box 9, »Long ago with Willem de Kooning«.

87 Vgl. FWP *New York Panorama* 1938; WPA *Guide* 1939.

88 Vgl. [die Auflistung auf wikidata \(en.wikipedia.org/wiki/List_of_Federal_Art_Project_artists\)](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Federal_Art_Project_artists) sowie Fischer 2021, S. 270; RBP, AAA, Box 9.

89 Vgl. Ausst. Kat. Charlotte 1998; Ausst. Kat. Chicago 2001; Blair 2007; Drew 2016, S. 162; Garner 2003; Livingston 1992, S. 280-281; Tucker 2001, S. 7-12.

90 Vgl. FSA; MPA, AG 46.

dem Einzug der Fotografie als künstlerisches Medium ins Museum zirkulierten fotografische Aufnahmen vor allem über Printmedien und staatlich geförderte Programme. Zahlreiche deutschsprachige Fotograf*innen waren schon vor der Emigration mit ihren Werken in Gruppenausstellungen präsent gewesen, und deutschsprachige Bildredakteur*innen hatten US-amerikanische Medienkonzerne bei der Konzeption neuer Bildmagazine beraten. Die bereits in den 1930er-Jahren bestehenden transatlantische Verbindungen begannen sich im folgenden Jahrzehnt zunehmend zu verdichten. Emigrierten Fotograf*innen gelang es bei ihrer Ankunft offenbar zum Teil, bestehende Kontakte aufzufrischen und sich in die örtlichen fotografischen Infrastrukturen und Netzwerke zu integrieren. Die universalen Möglichkeiten portabler Fotokameras förderten in New York fotografische Entwicklungen und transnationalen Austausch.

3. Von Europa nach New York: Emigrationsrouten zwischen Abreise, Passage und Ankunft

Bereits auf der Passage in die Emigration fertigten exilierte Fotograf*innen Aufnahmen, in denen sie ihre eigenen Erfahrungen medial verarbeiteten. Die Phasen von Abfahrt, Passage und Ankunft mit ihren unterschiedlichen temporalen und räumlichen Modi sind im Kontext ihrer Emigrationserfahrungen ein interessanter Ausgangspunkt für eine Analyse ihres Werks. Denn das Changieren zwischen dem vertrauten und dem unbekanntem neuen Kontinent spiegelt sich in den letzten in Europa entstandenen Fotografien, der Schiffspassage und den ersten visuellen Eindrücken in New York. Im Gegensatz zur Literaturwissenschaft jedoch behandeln die Exil- und Fotogeschichte Aufnahmen dieser Phasen lediglich in vereinzelt Publikationen.¹ Trotz hoher Fluktuation exilierter Fotograf*innen nach New York existieren nur wenige Bildbeispiele dieser drei Phasen in deren Nachlässen und Archiven. Die Gründe hierfür sind vielschichtig. Zum einen wurden Kameras bei Internierungen nicht selten konfisziert oder mussten in Europa zurückgelassen werden. Zum anderen war der Prozess des Fotografierens während der Zeit von 1933 bis 1945 oft überschattet von widrigen Umständen, Flucht und dem Kampf ums Überleben. Und nicht zuletzt betrachteten einige professionelle Fotograf*innen diese Lebensphasen als private Momente, in denen sie keine Aufnahmen fertigten.

Die von der Autorin erforschten Fotografien von T. Lux Feininger, Ernest Nash, Yolla Niclas, Ilse Bing und Josef Breitenbach dienen daher umso mehr als wichtige historische und visuelle Quellen. Ihre Aufnahmen entstanden an Transitorten und Übergängen, wie Bahnhof, Hafen oder auf dem Schiff. Wie bildeten sie diese Wegstrecken visuell ab? Wie verhandelten sie mit der Kamera die räumlichen und zeitlichen Phasen? Worauf legten sie ihren Fokus? Welche Funktionen besitzen diese Aufnahmen?

Während über spezifische Bildmotive, Datierungen und Beschriftungen die Zuordnung der letzten Aufnahmen in Europa und auf den Passagen in der Regel möglich ist, erweist sich diese für die ersten in New York entstandenen Fotografien oft als Herausforderung. Welches Bild ist als das erste zu bezeichnen? Akribische Recherchen und autobiografische Aufzeichnungen dienen als Hilfsmittel. Die Aufnahmen von Lotte Jacobi, Roman Vishniac, Ellen Auerbach, Fred Stein und Hermann Landshoff ermöglichen eine genaue Kontextualisierung. Es sind die frühesten datierbaren fotografischen Aktivitäten in New York. Welche Motive nahmen sie auf? Entstanden die Ansichten im direkten Umkreis ihrer Wohnungen?

1 Vgl. hierzu Dogramaci/Otto 2017a; Jünger 2009; die Aufsätze von Hetschold et al. 2020 sowie Roth 2021.

Parallel zur Kamera hielten Fotograf*innen in autobiografischen Texten Abreise, Passage und erste Erkundungen in New York fest. Während autobiografische Aufzeichnungen retrospektive Wiedergaben einer zurückliegenden Periode umfassen, sind Fotografien Zeugnisse der erlebten Unmittelbarkeit.² Im Gegensatz zur Verschriftlichung ermöglichten verbesserte Technik und leichtere Handhabung der Kameras im 20. Jahrhundert, die Umgebung rasch und ohne großen Aufwand festzuhalten. Gleichzeitig sind Autobiografien wie auch Fotografien Medien, die persönliche Eindrücke wiedergeben und Erinnerungen bewahren.³ Der Literaturhistoriker John M. Spalek spricht demnach Autobiografien im Werk von Exilschriftsteller*innen eine besondere Bedeutung zu: »Ein Großteil der Exilanten hat Autobiographien verfaßt, deren Anlaß und Blickwinkel das Exil ist [...]. Diese rückblickenden Beschreibungen, Wertungen und Rechtfertigungen des eigenen Lebens angesichts des Verlusts von Heimat, Sprache und kultureller Kontinuität sind ein bezeichnendes Merkmal der Exilliteratur im zwanzigsten Jahrhundert.«⁴ Lässt sich diese Feststellung auch auf das Werk emigrierter Fotograf*innen übertragen?

3.1 Zwischen Europa und New York: Bilder der Abreise als Erinnerungsmedien

Am 5. November 1936 begann für den Fotograf und Maler T. (Theodore) Lux Feininger mit dem Weg von Berlin nach Hamburg seine Emigration.⁵ Von dort siedelte er mit dem transatlantischen Dampfer »Washington« in die Vereinigten Staaten über. Vor seiner Abreise fertigte er am Lehrter Bahnhof in Berlin zwei Aufnahmen (Abb. 3.1, 3.2).⁶ Mit Blick auf die markante Architektur der lichtdurchfluteten Kopfhalle fotografierte er seinen Studienfreund Josef Tokayer, seine Eltern und den Architekten W. de Vries.⁷ Es sind keine gewöhnlichen Porträtszenen. In

2 Vgl. Krause 2010; Stern 2007.

3 Vgl. Gisi et al. 2013.

4 Spalek/Strelka 1989, S. xiv. Zur Bedeutung von Autobiografien in der Emigration siehe u. a. Walter 2000.

5 Mehr zu T. Lux Feininger im AF »T. Lux Feininger«; TLFA und Eintrag im METROMOD Archive. Weiterführendes in: Ausst. Kat. Essen 1981; Ausst. Kat. New York 1980; Büche 1998; Feininger 1983/2019; Feininger 1987.

6 Der Lehrter Bahnhof wurde im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigt. An seiner Stelle liegt seit 2002 der Berliner Hauptbahnhof.

7 Tokayer war ein Studienkollege Feiningers am Bauhaus und Mitglied der Bauhauskapelle. Über Paris (u. a. als Mitbewohner von Feininger), Budapest und Berlin emigrierte der Grafiker 1937 nach Buenos Aires. Vgl. Ausst. Kat. Berlin 1995, S. 328. Feininger erwähnt Tokayer an zwei Stellen in seiner Autobiografie. Vgl. Feininger 2006, S. 139, 145. 1933 fertigte Tokayer bei seinem Besuch in Paris drei Porträts von ihm. Vgl. TLFA.



Abb. 3.1: T. Lux Feininger, *Abschied am Lehrter Bahnhof* – J. Tokayer, Lyonel und Julia Feininger, W. de Vries (Architekt), Berlin, November 1936. Rückseitige Beschriftung von T. Lux Feininger: »... Bilder vom letzten Film, den ich in Europa belichtet habe, November 1936 ...« (© The Estate of T. Lux Feininger, Repro: www.Kunst-Archiv.net)



Abb. 3.2: T. Lux Feininger, *Abschied am Lehrter Bahnhof* – Lyonel und Julia Feininger, W. de Vries (Architekt), Berlin, November 1936. Rückseitige Beschriftung von T. Lux Feininger: »Berlin, Lehrter Bahnhof take train to Hamburg L.F., J.F., de Vries, see me off Nov. 5, 1936« (© The Estate of T. Lux Feininger, Repro: www.Kunst-Archiv.net)

der ersten Aufnahme sticht in klaren Konturen das Halbprofil des Architekten de Vries hervor, der sich dem in die Kamera lächelnden Gesicht Tokayers zuwendet (Abb. 3.1).⁸ Tokayer ist wiederum am linken Bildrand seitlich abgeschnitten. Im Hintergrund zeichnen sich die dunklen und unscharfen Silhouetten von T. Lux Feiningers Eltern Julia und Lyonel ab, die ihre Blicke direkt in die Kamera ihres Sohnes richten. Die seitlich angrenzenden Bahnhofsarkaden, die flimmernden Lichtquellen und vorüberziehenden Personen emulgieren zu einem Gemisch aus Hell- und Dunkel-Kontrasten. Sie verleihen der Fotografie einen malerischen Effekt.

Die zweite Fotografie zeigt am rechten Bildrand in unscharfen Umrissen den zur Kamera blickenden de Vries (Abb. 3.2). Links dahinter sind Julia und Lyonel Feininger zu erkennen, ebenfalls frontal platziert. An der rechten Seite zeichnen sich diagonal verlaufend die dunklen Konturen eines Zugwaggons ab. Feininger stand zum Zeitpunkt der Aufnahme auf dem Bahnsteig, zwischen Bahnhofsarkaden und Waggon. Nach Burcu Dogramaci ist »der Bahnhof ein einprägsames Bild für die Entortung menschlicher Existenz«, ein Ort, an dem »sich nur schwerlich individuelle Spuren ablagern können«.⁹ Diese Aussage entspricht den Raumkonzepten des Ethnologen und Anthropologen Marc Augé, der Transitorte als »Nicht-Orte« (*non-lieux*) bezeichnet.¹⁰ »So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.«¹¹ Augé argumentiert, dass die moderne Gesellschaft neben anthropologischen Orten, die eine historische, relationale und identitäre Funktion besitzen, von Transitorten geprägt sei. Sie zeichnen sich durch fluide, ephemere Bewegungsmuster aus, die keine zwischenmenschlichen Beziehungen erlauben.¹² Der Ethnologe Thomas Hengartner deutet hingegen den (groß)städtischen Bahnhof als Ort urbanen Lebens.¹³ Dies begründet er aufgrund der Standortfaktoren und spezifischen Verhaltensweisen an Bahnhöfen. Im Kontext der Abschiedsrituale erlangt der Bahnhof bei Hengartner jedoch ähnliche transitorische Zuschreibungen wie bei Dogramaci und Augé: »Wer im Bahnhof nach der Kultur des Ankommens und Abfahrens [...] sucht, wird grösstenteils enttäuscht. Zwar werden Fernreisende nach wie vor häufig von Angehörigen oder Freunden auf den Bahnhof begleitet bzw. dort abgeholt, die eigentlichen Abschieds- und Begrüssungsrituale sind allerdings eher kurz, zu einem grösseren Teil nonverbal, die Gesprächs-

8 Zum Architekten W. de Vries finden sich keine Informationen. Evtl. war er Schiffsarchitekt des Familienunternehmens De Vries Lentsch.

9 Dogramaci 2016, S. 32.

10 Vgl. Augé 1994, S. 92.

11 Ebd.

12 Vgl. ebd., S. 93.

13 Vgl. Hengartner 1994, S. 201; Hengartner 1999, S. 304-315.

elemente unverbindlich oder standardisiert.«¹⁴ Er ergänzt, dass sich die rituelle Kommunikation am Bahnhof nach Regeln der Öffentlichkeit richte und daher unbestimmt und distanziert ablaufe.

In der Staffelnung der Personen und angeschnittenen Körper ergibt sich in T. Lux Feiningers Abbildungen der Eindruck spontan entstandener Aufnahmen, die sich mit den Zuschreibungen eines flüchtigen Austauschs decken. Dennoch finden sich in beiden Fotografien kompositorische Elemente, die den festgehaltenen Moment in ein Narrativ des persönlichen Abschieds verwandeln. Der Wechsel zwischen scharf und unscharf abgebildeten Personen gewinnt einen filmischen Charakter. Feininger arbeitete mit den Einstellungen der Schärfentiefe. Aus dem Vorder- und Hintergrund treten abwechselnd die auf ihn gerichteten Blicke hervor, changierend zwischen erwartungsvoll, ängstlich und freudig. Durch den markanten Ausschnitt, die ungewöhnliche Perspektive und das Spiel der Schärfentiefe erinnern diese Szenen am Lehrter Bahnhof an Feiningers Aufnahmen aus den 1920er- und frühen 1930er-Jahren.¹⁵ In ähnlichen stilistischen Experimenten und Perspektiven hatte er damals mit seiner Kamera den Alltag am Bauhaus begleitet. Statt einer starren und inszenierten Aufnahmesituation evoziert er mit diesen Stilelementen in seinen Fotografien am Lehrter Bahnhof Lebendigkeit und Dynamik. Die Isolierung der Personen vor unscharfem Vorder- und Hintergrund setzt im Bild Akzente und lenkt den Blick gezielt auf diese.

Auf den Rückseiten der beiden Fotografien finden sich die Beschriftungen »... Bilder vom letzten Film, den ich in Europa belichtet habe [...]« und »Berlin, Lehrter Bahnhof take train to Hamburg L. F., J. F., de Vries, see me off Nov. 5, 1936« (Abb. 3.1, 3.2). Diese Zusatzinformationen setzen die Aufnahmen in einen besonderen Kontext. Sie bezeugen die letzten Momente des Abschieds, bevor Feininger in die Vereinigten Staaten emigrierte. Im Zusammenspiel der stilistischen fotografischen Elemente und der Betitelung ist dieser Abschied keine flüchtige, beliebige Begegnung, sondern gekennzeichnet als zwischenmenschliche Beziehung mit narrativer Abfolge. Die Fotografien visualisieren den Vorgang, wie Feininger seine Vertrauten vor der Abreise nacheinander ein letztes Mal mit der Kamera aufnahm. Folglich wandelt sich der Bahnhof im Kontext der Emigration von einem Nicht-Ort in einen einzigartigen Schauplatz, der individuelle rituelle Spuren des Abschieds und der Erinnerung festhält.¹⁶ Er repräsentiert einen historischen Moment.

Die Psychoanalytiker*innen Rebeca und Léon Grinberg weisen der Abreise und dem Abschied bestimmte Funktionen zu: »Eine Abreise ist die Grenze, die einen Zustand der Verbundenheit von dem der Trennung, den Fortgehenden von

14 Hengartner 1994, S. 195.

15 Von 1926 bis 1932 studierte Feininger am Bauhaus. Vgl. AF »T. Lux Feininger«; TFLA; sowie Ausst. Kat. Berlin 1990; Ursprung 2017. Die Bauhaus-Fotografien wurden erstmals 1980 ausgestellt. Vgl. Ausst. Kat. Essen 1981; Ausst. Kat. New York 1980; Feininger 1987; Karmel 1980.

16 Diese These deckt sich mit Barboza 2016; Di Cesare 2020; Hansen 1948; Krauss 1998.

den Bleibenden, die Anwesenheit von der Abwesenheit trennt. An dieser Grenze entsteht sofort die Spannung zwischen dem Vertrauen auf das Wiedersehen und der Angst vor dem Niemals-Wieder-Sehen.«¹⁷ Eine Emigration Mitte der 1930er-Jahre, wie bei Feininger 1936, verlief unter einfacheren Bedingungen als in den darauffolgenden Jahren, die sich bis zu den Ausreiseverboten aus Europa 1941 immer schwieriger gestalteten.¹⁸ Der Fotograf hatte zumindest die Möglichkeit, sich von seiner Familie zu verabschieden. Seine US-amerikanische Staatsbürgerschaft erleichterte ihm die Ausreise. Dennoch erfolgte seine Abreise nicht freiwillig. Der Abschied ins Exil beinhaltete die Ungewissheit, ob sich die Trennung von Familie und Freunden permanent oder temporär vollziehen würde.¹⁹

Feininger entschied sich bewusst dafür, die letzten Momente für sich und seine engsten Vertrauten mit der Kamera festzuhalten. Der Schriftsteller und Kunstkritiker John Berger betrachtet die private Fotografie, wie sie Feininger praktizierte, als eine Form der Erinnerungsbewahrung.²⁰ Sie »isoliert, bewahrt und präsentiert einen aus einem Kontinuum herausgeschnittenen Augenblick«.²¹ Auch für den Philosophen Georg Santayana ist sie ein wichtiges Gedächtnismedium: »Das spezielle Vermögen der Fotografie ist die Speicherung der visuellen Erscheinung wichtiger Tatbestände, deren Gedenken auf diese Weise erhalten bleibt oder genau wiederhergestellt werden kann.«²² Santayana exemplifiziert diese Funktion am Beispiel der Porträtfotografie, da in ihr »diejenigen Erinnerungsbilder bewahrt [werden], deren Verlust wir am meisten fürchten, die Bilder vertrauter Gesichter«.²³ Feininger kreierte eigene Erinnerungsbilder seiner letzten Stunden in Europa. Im Vergleich zur schriftlichen Fixierung speichert die Fotografie nicht nur Fakten, sondern »kommt uns dort zur Hilfe, wo unsere natürliche Ausstattung am schwächsten ist: Sie rettet die vergänglichen Momente unserer Erfahrung [...]«.²⁴

T. Lux Feininger vergegenwärtigt sich in seiner Autobiografie die letzten Momente in Europa vor der Emigration nach New York.²⁵ Diese Tatsache ist insofern interessant, da auch die Autobiografie als lebensgeschichtlicher Rückblick auf Erinnerungen basiert.²⁶ Im Kontext des Exils ist diese künstlerisches Medium und historische Quelle.²⁷ Sie sollte jedoch als kritische und kontext-

17 Grinberg/Grinberg 1990, S. 181-182. Siehe u. a. Lüthke 1989.

18 Vgl. Soden 2016.

19 Vgl. Krauss 1998, S. 68.

20 Vgl. Berger 1978/1981, S. 47-53.

21 Berger 1968/2016, S. 38.

22 Santayana 1905/2006, S. 253. Zur Funktion der Fotografie als Erinnerungs- und Gedächtnismedium siehe u. a. Batchen 2004; Edwards 1999; Hirsch/Spitzer 2009, S. 22.

23 Ebd., S. 253.

24 Ebd., S. 254.

25 Vgl. Feininger 2006, S. 153-158.

26 Vgl. Gerstner 2013; Krause 2010, S. 89-95.

27 Vgl. Becker/Korte 2011; Krause 2010; Stern 2007.

bezogene Lektüre dienen, denn in der retrospektiven Perspektive wird das Erlebte oftmals verzerrt und in einer anderen Wahrnehmung wiedergegeben.²⁸ In den Fehlstellen und Brüchen zwischen Feiningers Fotografien und autobiografischen Aufzeichnungen zeigen sich die wesentlichen Unterschiede. Die Abschiedsszene am Lehrter Bahnhof erwähnt Feininger in seiner Autobiografie nicht. Dafür schildert er darin den physischen Zustand der bevorstehenden Abreise und sein ambivalentes Verhältnis zu seiner halbjüdischen Identität und deutschsprachigen US-amerikanischen Herkunft.²⁹ Er artikuliert zudem die innere Zerrissenheit, verbunden mit dem Willen zur Emigration: »Ich kann mich nicht entsinnen, was mich ein weiteres Jahr in diesem verhängnisvollen Land hielt. Physisch gesehen, war es erträglich. Aber ich war entschlossen und ließ es jeden wissen. Und hier muss ich die sehr merkwürdige Reaktion beschreiben (auf die ich immer wieder stieß), dass fast keiner der Menschen, die ich von meinem Weggehen unterrichtete, mich zu verstehen schien.«³⁰

Das räumliche und zeitliche Changieren zwischen Abschied und Aufbruch findet sich auch in den Fotografien am Lehrter Bahnhof, besonders in Komposition und Bildausschnitt der zweiten Aufnahme (Abb. 3.2). Feininger wählte mit seiner Kamera eine Perspektive, in der sich die oberen Konturen des Zugwaggons mit den Umrissen der Bahnhofseingangshalle in einem Fluchtpunkt trafen, und zwar in der Mitte zwischen seinen Eltern auf der Höhe von Lyonel Feiningers Kopf.³¹ An der oberen diagonal verlaufenden Silhouette des Zugwaggons ragt die Eingangshalle im schimmernden Gegenlicht als abstraktes weißes Gebilde im Hintergrund empor. In der Komposition der Fluchtpunktperspektive lenkte Feininger so den Blick auf den Eingang. Das Fotografieren im Gegenlicht und die daraus resultierenden Hell-Dunkel-Kontraste verstärken diesen Eindruck.

Feininger richtete seine Kamera gleichermaßen auf das augenblickliche Geschehen wie zurück auf die Stadt, während der Titel *Abschied am Lehrter Bahnhof* bereits auf die zukünftige Emigration vorausweist. Die Aufnahme beinhaltet damit drei zeitliche und räumliche Ebenen. Für Hengartner ist das kennzeichnende Merkmal von Bahnhofsarchitektur ihre »Schleusen- und Transformationsfunktion«, die gleichzeitig als »Tor zur Stadt und Tor zur Welt« ausgerichtet ist.³² So sind Feiningers Fotografien am Lehrter Bahnhof im Kontext seiner Emigration nicht nur als Erinnerungsbilder zu verstehen, sondern sie deuten bereits das

28 Feininger schreibt dazu kritisch: »Während ich meine Biografie zusammenstelle, quälen mich zuweilen Zweifel bei der Bewertung der Wichtigkeit dessen, was ich zu sagen habe.« Feininger 2006, S. 166.

29 Vgl. ebd., S. 9.

30 Ebd., S. 153-155.

31 Der Vergleich mit [historischen Ansichten](#) offenbart, dass Feininger die Eingangshalle des Bahnhofs fokussierte. [Im Gegensatz zur Ausfahrt war die Eingangshalle architektonisch mit einem Rundbogen und Pilastern unterteilt.](#)

32 Hengartner 1994, S. 201.

räumliche und zeitliche Changieren zwischen Abschied und Beginn der Passage in das noch Ungewisse an.

Der Ethnologe Arnold van Gennep bezeichnet diese Phasen als Trennungs- und Schwellenriten. In seinem 1909 in französischer Sprache verfassten Buch *Les rites de passage* (dt. *Übergangsriten*) beschreibt er, dass im Laufe des Lebens bestimmte Handlungen von Ritualen und symbolischen Verhaltensweisen begleitet werden.³³ Diese klassifiziert er als Übergangsriten (*rites de passage*) und spezifiziert sie in drei Kategorien: Trennungsriten (*rites de séparation*), Schwellen- und Umwandlungsriten (*rites de marges*) und Angliederungsriten (*rites d'agrégation*).³⁴ Neben Riten, die Übergänge im Leben betreffen, existieren unterschiedliche Arten von räumlichen Übergängen.³⁵ Er benennt »Riten, die die Trennung von der alten Welt gewährleisten sollen, als *Trennungsriten* [...]; Riten, die während der Schwellenphase vollzogen werden, als *Schwellen- bzw. Umwandlungsriten* [...] und [benutzt] für Riten, die an die neue Welt angliedern, die Bezeichnung *Angliederungsriten*«. ³⁶ Diese Abfolge lässt sich auf die Phasen der Emigration übertragen. Abschied, Abreise, Passagen und Ankommen sind Trennungs-, Schwellen- und Angliederungsriten, die territoriale und temporale Grenzübergänge beinhalten.³⁷ Für van Gennep kennzeichnet das Spezifische des Abschieds und der Abreise, dass sie »den Reisenden weder ganz von der Gesellschaft, der er ursprünglich angehörte, noch von derjenigen, in die er während seiner Reise integriert wurde«, ³⁸ trennt. Sie sind charakterisiert durch ein »Schweben zwischen zwei Welten«. ³⁹

Ein weiteres fotografisches Beispiel, das den Trennungs- und Schwellenritus in die Emigration andeutet, ist eine Aufnahme Ernest Nashs (Nathan) von seiner Familie, die 1939 im Hafen von Genua entstand (Abb. 3.3).⁴⁰ Anlegestelle und angeschnittene Schiffsreeling verweisen auf den Transitort des Hafens. Bereits einige Tage zuvor waren die Familienmitglieder im März 1939 in Neapel an Bord des Überseedampfers »Conte di Savoia« gegangen.⁴¹ Sie legten in Genua einen Zwischenstopp ein, wo sie den Bruder Fritz Nathan trafen. Es ist das letzte Bild, bevor die Familie nach New York emigrierte. Fritz Nathan hingegen blieb in Italien zurück.⁴² Nash porträtiert seine Töchter Eva und Ruth, links dahinter seinen

33 Vgl. van Gennep 2005.

34 Vgl. ebd., S. 21.

35 Vgl. ebd., S. 13-33.

36 Ebd., S. 29.

37 Zu van Gennep im Kontext der Emigration siehe u. a. Dogramaci/Otto 2017a; Vogel 2017.

38 Van Gennep 2005, S. 43.

39 Ebd., S. 27.

40 Die Familie Nathan benannte sich in New York in Nash um, aus Ernst wurde Ernest. Zu Ernest Nash in New York vgl. den [Eintrag im METROMOD Archive](#) und in Kapitel 4.1, 4.2 und 5.1.

41 Seit 1936 lebte Nash und ab 1937 seine Familie im römischen Exil. Vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2000; Lahusen 2000, S. 56.

42 Fritz Nathan und seine Schwester Paula Karo überlebten den Holocaust nicht. Vgl. Röder/Strauss 1999, S. 843.



Abb. 3.3: Ernest Nash, *Eva und Ruth Nathan*, dahinter *Fritz Nathan*, rechts *Ilse Nathan* im Hafen von Genua, April 1939 (Ausst. Kat. Frankfurt am Main 2000, S. 58, © Bildarchiv Ernest Nash, Goethe-Universität, Frankfurt am Main)

Bruder und seine Frau Ilse Nash.⁴³ Die Fotografie ist wie bei T. Lux Feininger als Erinnerungsbild zu verstehen. Statt der Bildkomposition bildet eine einzelne Person das Spezifische der Aufnahme, die die bevorstehende Abreise und Passage nach New York symbolisiert. Ilse Nashs Blick ist seitlich nach oben rechts in Richtung des Schiffs gerichtet, unterstrichen durch ihren rechten Zeigefinger und den leicht geöffneten Mund. Die Aufnahme ist nicht nur im gegenwärtigen Abschied verankert, sondern deutet bereits die bevorstehende Schiffsreise an.

Nach van Genneps Konzept visualisieren die Abschiedsmomente in den Fotografien Feiningers und Nashs Trennungsriten und weisen zugleich auf die ankämpfende Schwellenphase hin. Dies manifestiert sich bei Feininger in der Betitelung und bei Nash im seitlich nach oben gewandtem Blick seiner Ehefrau zum Schiff. Beide Fotografien exemplifizieren somit die Funktion der Fotografie im Kontext der Abreise und der letzten Bilder vor der Schiffsreise. Diese zeitlich und räumlich changierenden Phasen reflektiert T. Lux Feininger in seiner Autobiografie beim Besteigen des Schiffs in Hamburg: »Die letzte Stimme auf deutschem Staatsgebiet und die erste auf amerikanischem (ein Schiff gehört zu dem Land, unter dessen Flagge es fährt) vermischen sich fast zeitgleich: Ich hörte, wie ein dienstfreier Steward zu einem anderen Besatzungsmitglied sagte: ›Zeit, nach Hause zu fahren. Man kriegt einfach keinen vernünftigen Schuhputzer außerhalb von New York.«⁴⁴

43 Der Mann zwischen Fritz und Ilse ist unbekannt und konnte nicht der Familie zugeordnet werden.

44 Feininger 2006, S. 156-157.

3.2 Auf dem Meer, an Bord oder auf Zwischenstation: Transitorische Fotografien auf den Passagen

T. Lux Feiningers Schiffspassage nach New York lässt sich anhand von sechs Fotografien weiterverfolgen. In zwei Serien von jeweils drei Aufnahmen fotografierte er von Bord aus das Meer (Abb. 3.4, 3.5).⁴⁵ Die erste Serie *Coasters seen from ...* fertigte er vom Überseedampfer »Washington« (Abb. 3.4).⁴⁶ Feininger stand dafür seitlich an der Reling und hielt die im Vorüberziehen langsameren Segelschiffe fest, deren Bugwellen den Moment der Fortbewegung verkörpern. Je nach Ansicht verlaufen diese quer vom linken oder rechten Bildrand und geben die Lese-richtung des Bildes vor. In allen drei Aufnahmen ist das britische Festland als dunkelgräulich schimmernder schmaler Streifen am Horizont erkennbar. Feininger notierte auf der Rückseite von zwei Fotografien: »Southampton Nov. 1936 fr. Deck of ›Washington‹ U. S. Lines West-bound« und »Southampton Nov. 6 or 8, 1936 not a ›Museumship‹«. Die Aufnahmen entstanden demnach kurz vor oder nach dem Ablegen in Southampton. Die Route verlief von Hamburg über Le Havre, Southampton und Cobh im Süden Irlands nach New York.⁴⁷

Feininger nahm während der Passage nicht zum ersten Mal Schiffe auf.⁴⁸ Sein Interesse für maritime Themen reicht zurück bis in die Anfänge der 1920er-Jahre.⁴⁹ In zahlreichen Skizzen, Gemälden und Fotografien hatte er das Schiffsmotiv aufgegriffen.⁵⁰ In der Forschungsliteratur existieren bisher keine Analysen über den Stellenwert seiner fotografischen Praxis für sein künstlerisches Schaffen. Im Gegensatz zu den Abreisebildern am Lehrter Bahnhof fungiert hier das Fotografieren als visuelle Sehschule. Die aufgenommenen Schiffsmotive waren als Materialsammlung für seine Malerei gedacht.⁵¹ Im Fotografieren, genauen Beobachten und

45 Die Abbildungen sind Abzüge in den Maßen 65 × 99 mm von verschollenen Negativen und leider in keiner besseren Qualität im TLFA vorhanden.

46 Die »Washington« galt Ende der 1930er-Jahre mit Platz für 1.219 Passagiere neben der »Manhattan« als eines der größten Schiffe der United States Lines. Vgl. Kludas 2005, S. 127, und die [Online-Datenbank des Hoboken Historical Museum](#).

47 Vgl. hierzu den [Schifffahrtsplan der »Washington«](#) sowie Kludas 2005, S. 127.

48 Zur maritimen Fotografie der Moderne siehe Bellmann 2015; Borhan 2009; Hegener/Scholl 2011; Kludas 2005.

49 Vgl. Ausst. Kat. Düsseldorf 2019; Ausst. Kat. Kiel 2010; Büche 1998, S. 11; Egging 2016. Lyonel, Andreas und T. Lux Feininger interessierten sich gleichermaßen für maritime Motive. Zur gemeinsamen Betrachtung von T. Lux und Lyonel Feininger vgl. Ausst. Kat. Düsseldorf 2019; Ausst. Kat. Kiel 2001; zu Lyonel Feiningers Fotografien Lampe 2024. Maritime Motive sind auch in Andreas Feiningers Fotobüchern *Stockholm* (1936), *New York in the Forties* (1940) und *Hamburg. Die Hansestadt zu Beginn der 30er Jahre* (1980) ein konstantes Thema.

50 Vgl. Werkverzeichnis von T. Lux Feininger, TLFA.

51 Die Funktion der Fotografie als Studienobjekt für die Malerei reicht bis in das 19. Jahrhundert zurück. Als »Études d'après nature« verwendeten Kunstschaffende diese als Vorlagen für Gemälde. Vgl. Stiegler 2021a.

Abb. 3.4: T. Lux Feininger, *Coasters Seen from the Deck of »Washington« III*, Southampton, November 1936 (© The Estate of T. Lux Feininger, Repr: www.Kunst-Archive.net)



Abb. 3.5: T. Lux Feininger, *Shipping in the Channel II*, November 1936 (© The Estate of T. Lux Feininger, Repr: www.Kunst-Archive.net)



Auswählen des Bildausschnitts schulte er seinen Blick für die Konstruktion unterschiedlicher Schiffe in seinen Gemälden.⁵² Die Betitelung »not a »Museumsship«« verdeutlicht zudem sein vorhandenes Wissen über die unterschiedlichen Schiffstypen.⁵³ Im Kontext der unbekannteren Route in die Emigration griff Feininger im Fotografieren der Schiffe auf eine ihm vertrauten Praxis zurück. Gleichzeitig entdeckte er auf der Passage neue, nie zuvor gesehene Schiffstypen, die sein bildnerisches Repertoire weiterentwickelten.⁵⁴ Somit ist hier die Schwellenphase nicht nur eine Fahrt in eine ungewisse neue Zukunft, sondern im Aufgreifen der Schiffsmotivik als Kontinuum zu verstehen.

Die zweite Serie zeigt ebenso drei Ansichten von Frachtschiffen, die Feininger jedoch nicht als dominierendes Bildmotiv behandelte (Abb. 3.5). Indem er Passagiere und die Reling integrierte, verortete er sich selbst auf dem Schiff. Während eine der Aufnahmen das überholte Schiff in voller Schärfe mit dem angeschnittenen Bereich der Reling zeigt, vereinen die beiden anderen Ansichten Dampfer und Passagiere (Abb. 3.5). Die Oberkörper der beiden Männer sind angeschnitten und seitlich zum Meer hin ausgerichtet. Sie stechen aufgrund der harten Hell-Dunkel-Kontraste und Schärfentiefe deutlich hervor. Im Gegensatz zur ersten Serie ist das Festland auf den Fotografien nicht mehr zu erkennen. Stattdessen verschmelzen Himmel und Meer im grauen Nebel, in dem sich die Schiffe nur schwach abheben.

52 Vgl. Ausst. Kat. Essen 1981.

53 Es ist nicht klar, ob er durch Unterstreichen des Wortes »not« und die grafische Hervorhebung »Museumsship« sein Erstaunen über die Originalität oder altertümliche Ausstattung des Schiffes ausdrücken wollte.

54 Die insulare Lage Manhattans am Hudson und East River förderte im New Yorker Exil die Erweiterung seines fotografischen Repertoires um neue Schiffstypen. Vgl. TFLA.

Wie die Betitelung der Fotografien *Shipping the Channel ...* andeutet, entstanden die Aufnahmen im Ärmelkanal, einem durch hohe Dichte unterschiedlicher Schiffstypen gekennzeichneten Meeresarm. Aufgrund seiner Verengung zwischen dem britischen und französischen Festland und der meteorologischen Verhältnisse gilt er als besonders herausfordernde Wasserstraße.⁵⁵ In der deutschsprachigen Exilzeitung *Pariser Tageblatt* beschreibt ein kurzer Beitrag aus der US-amerikanischen *Daily Mail* die widrigen Verhältnisse: »Der Nebel aber verschleiert alles. Man kann oft von der Kommandobrücke nicht einmal mehr das Meer sehen. [...] Der Kapitän, die Offiziere, die ganze Besatzung müssen unaufhaltsam lauschen, um die kleinsten Geräusche aufzufangen und besonders die gefährlichsten Geräusche, die von anderen entgegenkommenden Schiffen zu einem dringen.«⁵⁶ Feiningers Fotografien greifen diese Bedingungen auf. Obwohl aufsteigender Dampf die Fortbewegung der Schiffe andeutet, evozieren Nebel und glatte Meeresoberfläche eine Atmosphäre des Stillstands. Der verschleierte Horizont verleiht der Aufnahme eine Anmutung von Orientierungs- und Ortlosigkeit auf offenem Meer.

Während die Zeit vor der Abreise durch aktive Tätigkeiten wie die Organisation der Emigration und des Abschieds bestimmt wurde, erwies sich die Passage auf dem Schiff eher als Periode der Reflexion. Die Exilierten befanden sich »in einer Sondersituation aus zeitlicher Entschleunigung und räumlicher Entgrenzung«.⁵⁷ Gleichzeitig bestimmten das Meer und die Routenführung der Schiffe, über die sie keine Entscheidungsgewalt besaßen, ihr Leben. Feininger beschreibt in seiner Autobiografie den weiteren Verlauf der Passage und die stürmische Seefahrt. »Mein Dampfer ›Washington‹ legte in der nebligen Ruhe und Kälte des nordischen Novembers ab. [...] In der Abenddämmerung, wieder mit Kurs auf den offenen Atlantik, sah ich die Gischt hoch über den Leuchtturm von Eddystone zusammenschlagen, und das Wetter in den nächsten Tagen war entsprechend rau. [...] Die Takelage des Ladebaums kreischte und heulte im Sturm, und mir wurde klar, dass ich bald schreckliche Angst bekommen könnte. Ich beschloss durchzuhalten und blieb an Deck.«⁵⁸ An die Naturgewalten auf hoher See und die damit verbundenen physischen und psychischen Zustände erinnert sich ebenso die exilierte Fotografin Ellen Auerbach: »Unser Schiff war ein kleines amerikanisches Frachtschiff, das nur etwa 15 Passagiere hatte. Die Überfahrt war so stürmisch, dass ich Tage im Bett lag (es nahm 11 Tage!), während Walter vergnügt und fast

55 Vgl. Schulz/Auer 2019, S. 186; Soden 2016, S. 83. Auf Höhe von Calais beträgt die Distanz zwischen Großbritannien und Frankreich lediglich 34 km. Im Zweiten Weltkrieg war die Meerenge ein wichtiger strategischer Punkt, etwa für die Ankunft der Alliierten im Juni 1944 in der Normandie. Vgl. Naims/Frädrich 2003; Taylor 2015.

56 Anonymus 1934, S. 2.

57 Jünger 2015, S. 155; sowie Di Cesare 2020; Krauss 1998, S. 70-72; Rincke 2015.

58 Feininger 2006, S. 157-158. Der Leuchtturm von Eddystone liegt in der Bucht von Plymouth, von wo aus die Fahrt auf den offenen Atlantik hinausführt. Vgl. Baedeker 1893, S. 2.

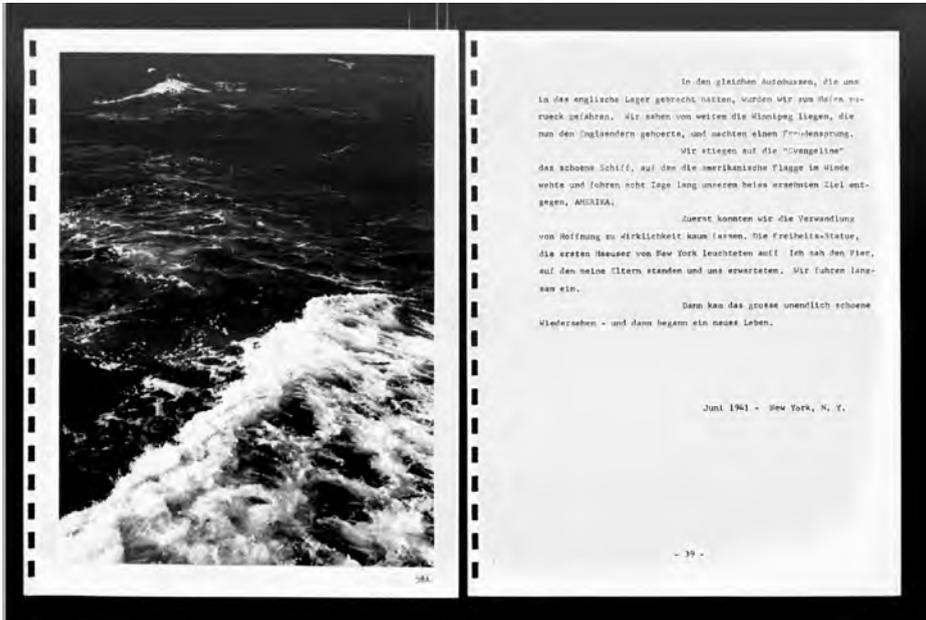


Abb. 3.6: Yolla Niclas, *Blick in die Ferne*, 1941. Doppelseite aus den Memoiren »Rückblick und Blick in die Ferne«, S. 38A-39 (Rudolf und Yolla Sachs Collection © Leo Baeck Institute, New York)

allein im Speisesaal oder der Bar saß. Plötzlich nach 4 oder 5 Tagen war die See-krankheit weg und ich genoss den Sturm. Wir mussten überall angebunden werden und es war ein Kunststück das Essen in den Mund zu steuern.«⁵⁹

Die Fotografin Yolla Niclas griff im Mai 1941 auf ihrer Passage nach New York die meteorologischen Verhältnisse sowie die zeitliche und räumliche Entgrenzung auf.⁶⁰ Auf der Überfahrt richtete sie ihre Kamera direkt in die sich weiß auf-türmenden Wellen mit Gischt (Abb. 3.6). Die Aufnahme erinnert an die *Meeresstudien* Richard Fleischhuts, die dieser neben seiner Tätigkeit als Bordfotograf auf transatlantischen Überfahrten fertigte.⁶¹ Fleischhut emigrierte nicht direkt in die Vereinigten Staaten, befand sich jedoch seit Auslaufen des Schiffs »Columbus« am 20. Juni 1939 aus Bremerhaven auf einer erzwungenen mehrjährigen Odyssee.⁶² In

59 EAA, Auerbach 377, S. 43 »Konzept für eine Auerbach Bio«. Ellen Auerbach emigrierte 1937 nach New York.

60 Vgl. RYSC. Zu Yolla Niclas(-Sachs) vgl. den [Eintrag im METROMOD Archive](#) und bei Köhn 2017. Weitere Forschungen zu Niclas Werk in New York stehen bisher aus.

61 Vgl. Ausst. Kat. Kiel 2005. Eine Analyse zu den Meeresstudien von Fleischhut u. a. bei Hetschold et al. 2020.

62 Um auf der Rückkehr nach Hamburg der britischen Gefangenschaft zu entgehen, setzte der Kapitän den Befehl zur Selbstversenkung. Fleischhut fotografierte den Untergang und die

den Aufnahmen beider finden sich keinerlei Verweise auf das Festland oder das Schiff. Im Kontext der Emigration mit Zuständen des Ungefestigten und Lebensbedrohlichen symbolisieren sie Orientierungslosigkeit und Instabilität.⁶³ Das Meer visualisiert sich hier als entgrenzter Raum zwischen den Kontinenten.⁶⁴

Der von Yolla Niclas gewählte Bildtitel *Blick in die Ferne* versteht sich als ungewisser Blick, der zugleich Hoffnung auf ein baldiges Ende und die Sicht auf den US-amerikanischen Kontinent in sich birgt. Abhängig von meteorologischen, politischen und ökonomischen Faktoren beinhaltet die Passage unterschiedliche räumliche und zeitliche Parameter, die sie als komplexen, nicht geradlinigen Verlauf und Zustand definieren.⁶⁵ Der vom französischen »passage« (Übergang) abgeleitete Begriff umfasst sämtliche Vorgänge des Durchschreitens, in denen Emigrierte zwischen Abreise aus ihrem Herkunftsland und Ankunft in einem Zielland verharren.⁶⁶ Der Historiker Jakob Vogel plädiert daher für eine Öffnung des klassischen Konzepts der Schiffspassage und sieht bereits Räume des Transits, wie das Warten, die Ausreise oder ungeplante Routenverläufe, Zwischenstopps und Internierungen als Formen der Passage.⁶⁷

Auch die »Winnipeg«, die Yolla Niclas mit ihrem Mann Rudolf Sachs am 6. Mai 1941 in Marseille bestiegen hatte, konnte nicht wie geplant die Route über Martinique nach New York fortsetzen, sondern war in Trinidad zu einem Stopp gezwungen.⁶⁸ Wie mehrere Artikel im *Aufbau*-Magazin belegen, war die Marseille–Martinique-Route ab 1941 eine neue Verbindung, um über den unbesetzten französischen Teil in die Vereinigten Staaten zu gelangen.⁶⁹ Die Regierung des Vichy-Regimes wählte die Insel Martinique als ehemalige französische Kolonie aus, um die Ausreise aus Europa zu erleichtern.⁷⁰

anschließende Internierung der Mannschaft auf Ellis Island und Angels Island. Der Fotograf war mit der Fotoagentur Black Star in Kontakt, die die Bilder des Untergangs vertrieb. Vgl. RFN, Brief vom 13. 1. 1940, Inventar Nr. Do2 2012/977. Zu Black Star siehe in Kapitel 6.1. Fleischhut kam nach Internierungen in Algerien und Marokko mit Ende des Vichy-Abkommens 1944 zurück nach Bremen. Vgl. Ausst. Kat. Kiel 2005; Kludas 1993, S. 181–186.

63 Vgl. Ausst. Kat. Berlin 1997b, S. 11–29; Luke 2017, S. 129–141.

64 Vgl. Soden 2016, S. 152–155.

65 Vgl. Ausst. Kat. Ahrenshoop 2018; Dogramaci/Otto 2017a; Schlör 2017, S. 64–65; Soden 2016.

66 Vgl. Dogramaci/Otto 2017b, S. 7.

67 Vgl. Vogel 2017, S. 36–37. Siehe u. a. Krohn 2018, S. 44–45.

68 Vgl. Niclas-Sachs 1941.

69 Vgl. Anonymus 1941a; Anonymus 1941b; Anonymus 1941c; Anonymus 1941d. Auch erschienen für die Passage Marseille–Martinique–New York Werbeanzeigen im *Aufbau* (Vol. 7, No. 17, 25. 4. 1941, S. 9; Vol. 7, No. 22, 30. 5. 1941, S. 9).

70 Die hohe Anzahl der Ankommenden führte auf Martinique zur Errichtung zweier Internierungslager (Blata und Lazaret). Vgl. Dobbs 2019; Jennings 2018. Die Fotografin Germaine Krull war im März 1941 auf Martinique interniert. Vgl. Ausst. Kat. Essen 1999, S. 129; Ausst. Kat. Paris 2015b, S. 241. Ihre Fotografien und das Manuskript »Camps de concentration à la Martinique« sind bisher wissenschaftlich noch nicht aufgearbeitet.

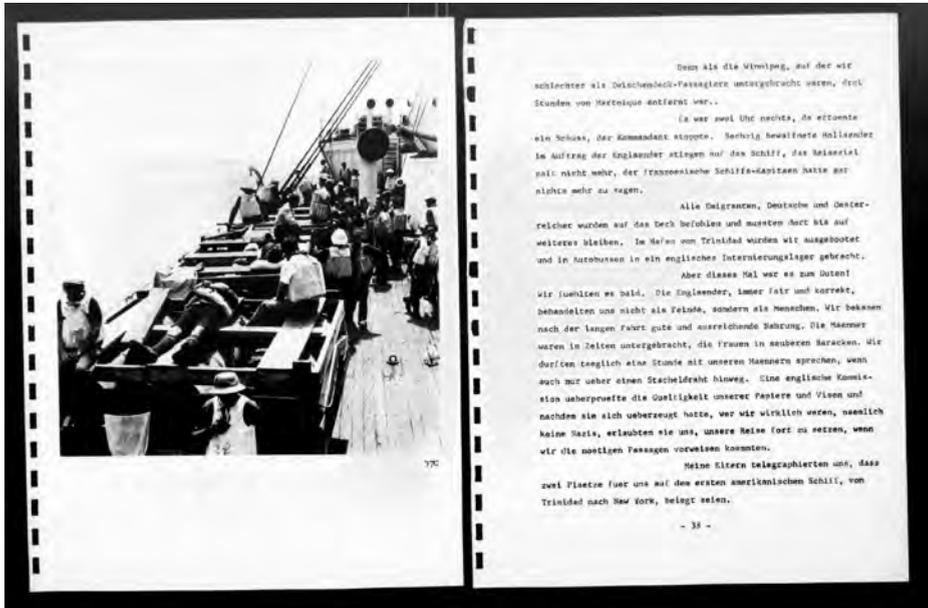


Abb. 3.7: Yolla Niclas, *Rettingsuebungen der »Winnipeg« Passagiere*, 1941. Doppelseite aus den Memoiren »Rückblick und Blick in die Ferne«, S. 37C-38 (Rudolf und Yolla Sachs Collection, © Leo Baeck Institute, New York)

Niclas hielt 1941 ihre Emigrationserfahrungen in der autobiografischen Skizze »Rückblick und Blick in die Ferne« in schriftlicher und visueller Form fest.⁷¹ Die Fotografien nahmen nicht nur das Meer, sondern auch das Leben an Bord auf (Abb. 3.7). Die Ansicht zeigt Personen, die sich an Deck unterhalten, auf hölzernen Bänken sitzen, liegen oder in die Ferne blicken. Niclas stand dabei auf einem erhöhten Plateau, von dem sie in einer schrägen Ansicht das Schiffsdeck mit den Passagieren und gleichzeitig das Meer im Blick hatte. Ein Teil der Emigrierten trägt Rettungswesten und -hüte. Aus der Betitelung geht hervor, dass es sich hierbei um eine Rettungsübung handelte, der jedoch ganz offensichtlich nicht alle Passagiere Beachtung schenkten.⁷² Die Ansicht offenbart die einfache, unsichere Ausrüstung. Auch ist das Fehlen einer Reling an Deck zu erkennen. Dies verstärkt in der Aufnahme den Eindruck, dass sich die Passagiere nicht auf einem Schiff, sondern mitten auf dem Meer befinden. Die Fotografien integrierten lediglich einen schmalen Horizont, der über die Köpfe der Reisenden reicht. Niclas selbst erinnert sich, dass sie »schlechter als Zwischendeck-Passagiere untergebracht

71 Vgl. Niclas-Sachs 1941, RYSC.

72 Vgl. ebd., S. 40. Aus Angst vor U-Boot-Angriffen der Nationalsozialisten führten zahlreiche Schiffe zur Sicherheit Seenotrettungsübungen durch. Vgl. Dobbs 2019, S. 192.

waren«.73 Die »Winnipeg« war vor 1941 als Cargo-Schiff für Orangen im Einsatz gewesen und daher nicht auf Personentransport ausgerichtet. Ihre ehemaligen Laderäume fungierten als provisorisches Zwischendeck und Schlafräume.74

Niclas' Aufnahme der Seenotrettungsübung erschien 1951 in einem Artikel des emigrierten deutschsprachigen Fotografen Fritz Neugass im Magazin *Modern Photography*.75 Dieser erwähnt darin, dass sich am 6. Mai 1941 außer Niclas auch die Fotograf*innen Ilse Bing, Josef Breitenbach, Charles Leirens, Fred Stein und Ylla auf der »Winnipeg« befanden. Die Ausreisepapiere von Breitenbach, Niclas, Stein und Ylla belegen, dass sie am 6. Mai 1941 mithilfe des European Rescue Committee (ERC) unter Varian Fry Marseille auf der »Winnipeg« verließen.76 Sie erreichten jedoch nicht wie geplant Martinique. Unter dem Verdacht eines feindlichen Schiffs der Nationalsozialisten stoppte sie die niederländische Marine vor Trinidad.77 Nach Aufenthalt in einem britischen Internierungscamp auf der Insel trafen Breitenbach, Niclas und Stein erst Mitte Juni 1941 auf unterschiedlichen Schiffen in New York ein. Die Familie Stein verließ Trinidad am 6. Juni 1941 und erreichte auf der »Evangeline« New York am 13. Juni 1941.78 Auf dem gleichen Schiff befanden sich auch Ilse Bing (unter ihrem Ehenamen Elisabeth Wolff), Yolla Niclas, Rudolf Sachs und Ylla.79 Breitenbach war insgesamt 52 Tage unterwegs. Er verließ Trinidad am 19. Juni 1941 und kam auf dem Schiff »Acadia« am 26. Juni 1941 in New York an.80 Da Charles Leirens mit seinem belgischen Pass als Alliiertes galt, erhielt er auf Trinidad ein Hotelzimmer. Seine Weiterfahrt verzögerte sich jedoch um elf Monate, da sein Visum abgelaufen war.81

Fred Stein und Josef Breitenbach, die sich seit ihrer Exilzeit in Paris kannten, standen schon vor ihrer Emigration nach New York im brieflichen Austausch.82

73 Niclas-Sachs, S. 28.

74 Vgl. Anonymus 1941b; Jennings 2018, S. 100-103.

75 Vgl. Neugass 1951, S. 88. Den Artikel fand die Autorin im Fred Stein Archive. Vgl. FSA. Weitere Erwähnungen über die gemeinsame Passage u. a. bei Dobbs 2019; Dryansky 2006, S. 53; Jennings 2018; Schaaf 2018.

76 Vgl. Ausst. Kat. Dresden 2018, S. 37; FSA; JBA, AG 90:12; RYSC; YA, AG 138:1. Mehr zu Fry und dem ERC: Ausst. Kat. Berlin 2007; Hasler 2013; Klein 2007; Krohn et al. 1998; sowie [Varian Fry Papers, Columbia University](#) und [Varian Fry Genealogical Research Papers, NYPL](#).

77 Vgl. Tekler 1941, S. 3, 8. Nach dem Vorfall mit der »Winnipeg« stellte das Vichy-Regime die Route Marseille–Martinique ein. Vgl. Dobbs 2019, S. 193.

78 Vgl. FSA und [Fred Steins Eintrag in der Passenger Search der Statue of Liberty – Ellis Island Foundation](#).

79 Vgl. RSYN und die Einträge zu [Rudolf Sachs in der Passenger Search der Statue of Liberty – Ellis Island Foundation](#), und zu [Ilse Bing](#).

80 Vgl. JBA, AG 90:12 und den [Eintrag zu Josef Breitenbach in der Passenger Search der Statue of Liberty – Ellis Island Foundation](#).

81 Vgl. CMP, NS. 2. 1. 02; Neugass 1951, S. 88.

82 Vgl. JBA, AG 90:1; Stein 2019. Zu Breitenbach siehe Ausst. Kat. Halle 1996; Holz/Schopf 2001; Schopf 2003; Schopf 2010 sowie den [Eintrag im METROMOD Archive](#) und die Kapitel 3, 3, 5 und 7.

Stein schildert Breitenbach im April 1941 in einem Brief die Situation vor seiner Abreise aus Marseille, geprägt von Ungewissheit über das Erlangen der Affidavits und Visa für seine Familie.⁸³ Breitenbach hingegen war im April 1941 noch in der südfranzösischen Stadt Agen interniert und erhielt in den Briefen Steins Ratschläge für eine rasche Befreiung aus der Kriegsgefangenschaft und die Beantragung von Ausreisedokumenten.⁸⁴ Das transitorische Moment der Passage ist auf dem Briefkopf Steins deutlich erkennbar. Er verwendete Briefpapier mit der Pariser Adresse seines Ateliers und fügte per Schreibmaschine seine temporäre Adresse in Marseille hinzu. In einem weiteren Brief vom 7. April 1941 berichtet Stein über die Zerstörung sämtlicher Negative, Fotoausrüstung und -bücher bei einem Brand am Güterbahnhof in Marseille.⁸⁵ Zudem musste er bereits weitere Kameras in Paris und in der Kriegsgefangenschaft zurücklassen und hielt sich demnach ohne Fotoapparat auf der »Winnipeg« auf.

Dennoch existiert ein visueller Beweis von Fred Stein und Ylla zusammen auf der »Winnipeg«. Denn Breitenbach besaß auf der Überfahrt eine Kamera und hielt die Passage von Marseille nach Trinidad in vier Filmrollen fest, die die Autorin im Center for Creative Photography entdeckte (Abb. 3.8, 3.9).⁸⁶ Sie reichen zurück bis in die Zeit vor der Emigration 1939 in Paris. Die erste Filmrolle zeigt Fotografien des Grabs von Georges Bizet auf dem Pariser Friedhof Père Lachaise, Straßenszenen der Metropole, Porträts einer jungen Frau und eines jungen Mannes sowie die Vitrinensicht der Ausstellung *Exposition d'une sélection d'estampes françaises du XIXe siècle. D'Ingres à Bonnard* in der Galerie Marcel Guiot (Abb. 3.8).⁸⁷ Die weiteren Aufnahmen lassen sich nicht zuordnen und könnten auch auf den Straßen von Marseille entstanden sein. Auf dem zweiten Film sind Meeresansichten, die Breitenbach auf der »Winnipeg« erstellte (Abb. 3.9). Die Fotografien, die den Seegang, das Wetter und die Sicht auf den Horizont von einem erhöhten Standpunkt auf dem Schiff über mehrere Tage hinweg wiedergeben, ähneln den Aufnahmen von Ylla Niclas und Richard Fleischhut. Auf dieser Filmrolle befindet sich auch der einzigartige Fund des Motivs von Fred Stein zusammen mit Ylla (Abb. 3.10).⁸⁸ In sommerlicher Kleidung und mit schräg sitzendem Hut sitzt sie zusammen mit dem Fotografen auf Deck. Es ist warm, die Sonne scheint und beide lächeln sich glücklich an. Das Foto beweist nicht nur, wie

83 In einem weiteren Brief, den Stein 1946 an sämtliche Freunde verschickte, schildert er seine Internierung. Vgl. FSA. Zu Stein siehe Ausst. Kat. Dresden 2018, den [Eintrag im METROMOD Archive](#) und die Kapitel 3.3, 4.3, 5.1, 5.2 und 6.1.

84 Zu Breitenbachs Internierung siehe JBA, AG 90:24.

85 Vgl. JBA, AG 90:1.

86 Vgl. JBA, AG 90:149.

87 [Die Ausstellung lief vom 14. 6 bis 30. 6. 1930](#). Es ist anzunehmen, dass auch die Fotografie des Schildes »Hotel Helvetia« in Paris entstand, denn über Bertolt Brecht existiert die Information, dass es in Paris ein Hotel Helvetia (23, rue de Touron) gab. Vgl. Haarmann/Hesse 2014, S. 348.

88 Mehr zu Ylla vgl. den [Eintrag im METROMOD Archive](#) und Kapitel 6.4, 7.1.



Abb. 3.8: Josef Breitenbach, Kontaktabzug der Passage von Marseille nach Trinidad, Mai/Juni 1941 (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Josef Breitenbach Collection, AG 90:149, © The Josef and Yaye Breitenbach Charitable Foundation)

mehrere Fotograf*innen auf ein und demselben Schiff emigrierten, sondern auch eindringlich die gelöste Atmosphäre der geglückten Flucht. Ylla hatte ebenfalls zuvor in Paris als emigrierte Tierfotografin gearbeitet. Das Foto ist somit ein visueller Beweis, wie sich Personen auf den Passagen wiederbegegneten oder Netzwerke entstanden.

Unspektakulär erscheint dagegen die vierte Filmrolle, die die Versorgung mit Lebensmitteln über kleine Boote auf Trinidad zeigt. In seriellen Aufnahmen fotografierte Breitenbach senkrecht nach unten. Wie die Meeresaufnahmen verdeut-



Abb. 3.9: Josef Breitenbach, Kontaktabzug der Passage von Marseille nach Trinidad, Mai/Juni 1941 (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Josef Breitenbach Collection, AG 90:149, © The Josef and Yaye Breitenbach Charitable Foundation)

lichen diese Bildreihungen das repetitive Fotografieren über mehrere Tage und betonen das lange Warten an Bord vor der Insel Trinidad. Die auf den Kontaktbögen entwickelten Filmrollen enthalten jedoch auch Leerstellen und Brüche.⁸⁹ Breitenbach fotografierte weder die Abfahrt in Marseille, die Internierung auf Trinidad noch die Einfahrt in den New Yorker Hafen. Die markanten biografischen Exil-

89 Auch die verwackelten und zu dunkel geratenen Aufnahmen fungieren als Leerstellen und lediglich verschwommene Erinnerungen.



Abb. 3.10: Josef Breitenbach, Kontaktabzug der Passage von Marseille nach Trinidad, Mai/Juni 1941. Ausschnitt mit Porträt von Ylla und Fred Stein (Center for Creative Photography, The University of Arizona: Josef Breitenbach Collection, AG 90:149, © The Josef and Yaye Breitenbach Charitable Foundation)

stationen sind auf den Kontaktabzügen nicht enthalten. Vielmehr visualisieren die Filmstreifen die zeitlichen und geografischen Übergänge der Passage, die bisher im Verborgenen lagen.

Im Gegensatz zu Breitenbach fotografierte Ilse Bing bereits im Hafen von Marseille.⁹⁰ Zwei Fotografien sind ähnlich wie bei T. Lux Feininger die letzten Aufnahmen vor der Abreise.⁹¹ Die zahlreichen Schiffe und Passagiere verdeutlichen die Bedeutung des Marseiller Hafens als wichtigen Umschlagplatz und Transitort für Emigrierte. Weitere Fotografien der Passage finden sich in zwei Alben, die Bing nach ihrer Ankunft in New York zusammenstellte und die die Autorin ebenfalls im Center for Creative Photography fand (Abb. 3.11, 3.12).⁹² Bing hielt in diesen Aufnahmen die unterschiedlichen Aktivitäten ihres Hundes Schubi während der Passage fest. Das erste Foto zeigt ihn, wie er sich an der Reling nach oben reckt und das Meer betrachtet, ähnlich einem Menschen am Ausblick interessiert (Abb. 3.11). Die Schräge des Horizonts vermittelt den Seegang auf der Überfahrt. Vier Aufnahmen fertigte Bing von dem Hund, sitzend mit Rettungsweste auf Deck (Abb. 3.12). Sie wählte dafür einen Ausschnitt ohne Verweis auf den Horizont, indem sie sich mit der Kamera leicht nach unten beugte, um den Hund vor der weißen Reling auf hoher See zu fokussieren. Die Aufschrift »Winnipeg« auf dem Rettungsring ist zudem der visuelle Beweis, dass sich die Fotografin auf demselben

90 Vgl. Buchloh 2020; Brett 2017; Jennings 2018, S. 95. Zu Bing siehe AF und PBF »Ilse Bing«, IBC, sowie den [Eintrag im METROMOD Archive](#). Weiterführendes u. a. Ausst. Kat. Aachen 1996; Ausst. Kat. Orleans 1985; Ausst. Kat. Paris 2015b; Dryansky 2006; Below 2014; sowie Kapitel 4.3 und 6.1.

91 Vgl. ISF, 2002.0196.39-2002.0196.47.

92 Vgl. IBC, AG 189:58.



Abb. 3.11: Ilse Bing, *Schubi an Bord der »Winnipeg«*. Fotografie aus dem Album *Dog* 1941 (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ilse Bing Collection, AG 189:109, © Estate of Ilse Bing)



Abb. 3.12: Ilse Bing, *Schubi an Bord der »Winnipeg«*. Fotografien aus dem Album *Dog* 1941 (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ilse Bing Collection, AG 189:109, © Estate of Ilse Bing)

Schiff wie Breitenbach, Leirens, Niclas, Stein und Ylla befand.⁹³ In weiteren Ansichten begleitete Bing fotografisch Schubi, wie er Bekanntschaft mit anderen Hunden machte, oder wie Kinder ihn auf Deck an der Leine ausführten. Die erste und letzte Aufnahme des zweiten Albums zeigen den Hund sitzend auf einem Stuhl mit Blick über die Reling und vor einer Schiffsluke auf das Meer hin ausgerichtet.

Wie bei Breitenbach fungieren Bings Aufnahmen als parallele visuelle Erzählung zu den biografischen Eckdaten ihrer Emigration. Im Fotografieren des Hundes, das die Zeit der Schiffspassage überbrückte, schuf sie neuartige Narrationen. Statt menschlicher Personen an Bord wählte sie die Perspektive auf den Hund. Die Aufnahmen, die ähnliche Aktivitäten von Mensch und Tier sowie Wertschätzung gegenüber dem Hund zeigen, vermitteln erstmals genauere Kontextinformationen über Bings Emigration. Dass sie ihr Hund begleitete, war vorher nicht bekannt gewesen.⁹⁴ In den 1940er- und 1950er-Jahren fertigte die Fotografin weitere Aufnahmen von Schubi und anderen Hunden in New York, womit dieses Motiv auch ein Kontinuum in ihrem Exil symbolisiert.⁹⁵

Die Fotografien von Bing, Breitenbach und Niclas fehlen bisher in fotografischen Analysen und sind lediglich in historischen Publikationen wie *Escape from Vichy* (2018) und *The Unwanted. America, Auschwitz, and a Village Caught In Between* (2019) veröffentlicht.⁹⁶ Auch wählten alle drei Fotograf*innen die Aufnahmen der Passagen nicht für Ausstellungen oder Veröffentlichungen aus. Als Teil der privaten Emigrationsgeschichte zählten sie nicht zu ihrem professionellen künstlerischen Repertoire. Im Kontext der Emigrationsverläufe nach New York bilden sie jedoch wichtige historische und künstlerische Quellen, denn sie verdeutlichen die heterogene Vielfalt der Passagen und zeigen die persönlichen Erfahrungen. Die Kamera diente als Medium, um die transitorische Zeit fotografisch zu begleiten. Breitenbach und Bing arbeiteten mit einer 35-mm Kleinbildkamera. Der handliche Apparat mit geringem Gewicht war ein idealer Begleiter auf den Passagen, um das Geschehen auf hoher See ohne Stativ agil aus der Hand zu fotografieren. So belegen die Aufnahmen, dass Bing, Breitenbach, Niclas, Stein, Leirens und Ylla auf demselben Schiff in die Vereinigten Staaten emigrierten. Auch weisen sie ähnliche fotografische Lücken und Leerstellen auf, denn weder Breitenbach, Bing noch Niclas nahmen das Internierungslager in Trinidad noch die Einfahrt in den New Yorker Hafen auf. Und einzig Bing hielt die Abfahrt in Marseille fest.

93 Die »Winnipeg« stammte aus einer Reederei in Le Havre, daher die Aufschrift »Le Havre« auf dem Rettungsring.

94 Vgl. IBC, AG 189: 58, AG 189:109.

95 Bing arrangierte die Aufnahmen nach bestimmten Themen und Settings und auch zu Fotoalben oder Collagen. Sie sind im Kontext ihrer Emigration bisher nicht ausführlich analysiert. Vgl. IBC, AG 189:34, AG 189:35, AG 189:38, AG 189:57, AG 189:58, AG 189:109.

96 Vgl. Dobbs 2019; Jennings 2018 sowie der Film der Berliner Dokumentarfilmerin Antonia Lerch über Ilse Bing, in der die Fotografin lediglich kanonische Werke auswählte. Vgl. Lerch 1993.

Lilly Joss hingegen fotografierte auf ihrer unfreiwilligen Zwischenstation in Casablanca.⁹⁷ Statt der geplanten Route von Bordeaux nach Großbritannien erreichte sie mit ihrer Mutter 1939 die Hafenstadt und erst am 26. Dezember 1941 auf der »Sera Pinto« New York.⁹⁸ Die marokkanische Stadt Casablanca gehörte zum französischen Protektorat, das unter dem Vichy-Regime Ankunftsartort zahlreicher Emigrierter aus Frankreich wurde.⁹⁹ Dort nahm die Fotografin in privaten Spaziergängen das Alltagsleben und skurrile Nebeneinander der verschiedenen Kulturen auf.¹⁰⁰ In einem öffentlichen Park etwa fotografierte sie mit einer weißen Nikab bekleidete marokkanische Frauen, die auf einer Bank neben Emigrantinnen saßen (Abb. 3.13). Joss hielt die Frauen in einem unbeobachteten Moment fest, während diese ihre Blicke seitlich auf ihre Kinder gerichtet hatten. Auf den ersten Blick ähnelt die Szene mit der markanten Architektur im Hintergrund fast einer Reise-photografie.¹⁰¹ Doch Joss' Aufnahme beinhaltet eine andere Narration.

Die Rückwärtssuche auf Google Images enthüllt, dass sich Joss hier auf der heutigen Place des Nations Unies befand. Diesen zentralen Platz nahe am Hafen entwarfen die französischen Stadtplaner Henri Prost und Joseph Marrast zur Zeit des französischen Protektorats unter der Bezeichnung Place de France.¹⁰² Ihn säumen mehrere Verwaltungsgebäude, wie das französische Konsulat, Justizgebäude, Präfektur, Postamt und Bank von Marokko. Ein stilpluralistisches Ensemble des französischen Art déco mit maurischen Stilelementen.¹⁰³ Auch Lilly Joss visualisierte in ihrer Aufnahme nicht nur anhand der Architektur, sondern auch im Bild der Frauen vielschichtige kulturelle Ebenen. Irritieren mögen nur die Wintermäntel der Emigrantinnen, die diese aufgrund ihres begrenzten Reisegepäcks trotz sommerlicher Temperaturen tragen mussten. Womöglich waren sie wie Joss selbst nicht auf einen Zwischenstopp in Casablanca vorbereitet gewesen. Die Szene zeigt

- 97 Die gebürtige Wiener Fotografin Lilly Joss (Joseph) arbeitete bis 1939 als Porträtfotografin in Paris, ihrer ersten Exilstation. Zu Joss vgl. Ausst. Kat. Wien 1997, S. 140-141; Ausst. Kat. Wien 2008, S. 167-179; Ausst. Kat. Wien 2012; Fischer-Westhauser 2008, Kreutler 2022, den [Eintrag im METROMOD Archive](#) und Kapitel 6.1, 8.2.
- 98 [Vgl. Passenger Research Statue of Liberty](#).
- 99 Während des Zweiten Weltkriegs war Casablanca ein strategischer Hafen. Im November 1942 besetzten britische und US-amerikanische Truppen zahlreiche Häfen in Marokko und Algerien. Vgl. Höpp et al. 2004; Kennedy 2012.
- 100 Den Lebensunterhalt sicherte sich Joss als Deutschlehrerin für Kinder der Mittel- und Oberschicht in Casablanca. Zahlreiche Eltern waren davon überzeugt, dass Deutschland den Zweiten Weltkrieg gewinnen würde.
- 101 Vgl. die [Aufnahmen von Franz Grasser](#). Er war während der 1930er-Jahre als Bordfotograf für die Hamburg Südamerikanische Dampfschiffahrts-Gesellschaft (HSDG) und die Hamburg-Amerikanische Packetfahrt-Actiengesellschaft (Hapag) tätig.
- 102 [Der Platz hieß im Laufe unterschiedlicher Regierungen auch Bab Es-Souk, Bab El-Kebir, Place de France und Place Mohammed V](#). Vgl. Cohen/Eleb 2002; Ellingham 2001, S. 308, und [Joseph Marrast, AGORHA, Archives nationales, France](#).
- 103 Vgl. Cohen/Eleb 2002, S. 188.



Abb. 3.13: Lilly Joss, *Arabische Frauen in der Freizeit*, Casablanca /Marokko, 1939/40 (Wien Museum, Inventarnr. 204601, © Wien Museum)

exemplarisch, wie Umwege die Passagen begleiteten und verschiedene Kulturen aufeinandertrafen.¹⁰⁴ So manifestiert sich auch in der Kleidung der transitorische und transkulturelle Charakter der Passagen ins Exil.

3.3 Me and the Camera: Erstes Fotografieren in New York

Im Gegensatz zu den Fotografien der Abreise und der Passagen ins Exil finden sich lediglich zwei Aufnahmen von der Einfahrt in den New Yorker Hafen. Lotte Jacobi kam am 29. September 1935 auf der »Georgic« der Cunard White Star Line von London an, während Roman Vishniac am 31. Dezember 1941 mit seiner Frau Luta, Tochter Mara und Sohn Wolf New York erreichte.¹⁰⁵ Jacobi fotografierte von

104 Joss hielt in 15 weiteren Aufnahmen das alltägliche Leben und die Stellung der Frau an öffentlichen Orten in Casablanca fest. Vgl. LJRA.

105 Zu Jacobi vgl. Ausst. Kat. Berlin 1997a; Ausst. Kat. Berlin 2000; Moriarty 2003, den Eintrag im METROMOD Archive und Kapitel 6.4. Das United States Holocaust Memorial Museum erstellte in Kooperation mit dem International Center of Photography ein Online-Archiv zu Roman Vishniac. Zu Vishniac vgl. Ausst. Kat. New York 2013 und Kapitel 5.1.

Bord aus die im Dunst verschleierte Hochhauskulisse Manhattans (Abb. 3.14). Vishiniac dagegen fokussierte frontal zugewandt die vorüberziehende Freiheitsstatue und seinen Sohn Wolf im Halbprofil, der seitlich nach rechts blickend an der Reling stand. Die Hafeneinfahrt von New York mit Freiheitsstatue und Blick auf die Hochhauskulisse galt vielen Ankommenden als Inbegriff der Freiheit und Hoffnung – als Ende einer langen Seereise. Ein Motiv, das emigrierte Fotograf*innen auch in Briefen, Tagebucheinträgen und autobiografischen Aufzeichnungen als Vision vor oder nach der Ankunft aufgriffen.¹⁰⁶

So wünscht sich Hermann Landshoff aus der Internierung: »Grosse Sehnsucht, die Freiheitsstatue am Eingang des New-Yorker Hafens zu passieren!«¹⁰⁷ Yolla Niclas wiederum erinnert sich in »Rückblick und Blick in die Ferne«: »Zuerst konnten wir die Verwandlung von Hoffnung zu Wirklichkeit kaum fassen. Die Freiheitsstatue, die ersten Häuser von New York leuchteten auf! Ich sah den Pier, auf dem meine Eltern standen und uns erwarteten. Wir fuhren langsam ein. Dann kam das grosse unendlich schoene Wiedersehen – und dann begann ein neues Leben.«¹⁰⁸ Und T. Lux Feininger berichtet in seiner Autobiografie: »Ich war jedoch viel zu sehr mit der romantischen Aufgabe beschäftigt, erste Eindrücke zu sammeln. Ich lechzte nach einem Blick der Stadt. Wie viele andere Erstankömmlinge hatte ich mir Manhattan als eine Art Walhalla vorgestellt [...], bestehend aus hoch aufgetürmten Festungen aus Wolkenkratzern, und ich musste mich angesichts dieser bedrohlichen Architektur selbst versichern.«¹⁰⁹

All diese Zitate geben die Ankunft in einer ähnlichen Bildmotivik mit Freiheitsstatue und Hochhauskulisse wieder. Auch ist das Ankommen jeweils positiv mit



Abb. 3.14: Lotte Jacobi, *Ankunft auf dem Schiff »Georgic« in New York am 29. 9. 1935*, New York, 1935 (Ausst. Kat. Berlin 1997a, S. 136, Lotte Jacobi Collection, University of New Hampshire, © 2024. University of New Hampshire)

106 Während die literarischen Exilwissenschaften die Themen Abreise, Flucht und »erste Briefe« nach 1945 analysierten, stehen Forschungen zu den Ankunftsbriefen weitgehend aus. [Sichtbarkeit erlangte das Thema in der Tagung »Textualität, Materialität, \(Inter\)Medialität in Korrespondenzen des Exils« der Gesellschaft für Exilwissenschaften im Literaturarchiv Marbach im Herbst 2022](#). Die Autorin referierte dort zu den Ankunftsbriefen und ersten Aufnahmen emigrierter Fotograf*innen in New York.

107 Landshoff 1939/40, S. 327, siehe u. a. RVC.

108 Niclas-Sachs 1941, S. 39.

109 Feininger 2006, S. 158.

Begriffen wie »Hoffnung«, »Sehnsucht«, »neue Welt« und »Aufbruch« konnotiert. Die Einfahrt in den New Yorker Hafen mit Blick auf die Freiheitsstatue wird dadurch zum Symbol für die Ankunft im Exil. Dies exemplifizierte schon 1890 eine Karikatur der satirischen Zeitschrift *Judge*, die die Statue als »zukünftige Notunterkunft für Emigrierte« (»The Future Emigrant Lodging House«) ironisierte (Abb. 3.15).¹¹⁰ Eine Wendeltreppe führt die Ankommenden vom Schiff aus über mehrere Etagen und angebaute Hütten hinauf zur Fackel. Fahnen mit Aufschriften wie »Stop here for Spaghetti«, »Lagerbeer«, »Tobacco« oder »Polak« verweisen mit landestypischen Zuschreibungen auf die Multikulturalität der Einwandernden. Auch das im Sockel der Freiheitsstatue eingravierte Sonett »The New Colossus« der jüdischen Schriftstellerin Emma Lazarus versinnbildlicht die Vereinigten Staaten als »goldenes Tor« und »Land der Freiheiten«.¹¹¹ Seit der Einweihung 1866 steht sie demnach für Freiheit, Hoffnung und kreative demokratische Entfaltung.

Die Kuratorin Sophie Lévy merkt an, dass zahlreiche europäische und US-amerikanische New-York-Romane, Filme und Reisehandbücher wie etwa das erste Kapitel von John Dos Passos' Roman *Manhattan Transfer* (1925), der Kurzfilm *Manhatta* (Paul Strand/Charles Sheeler, US, 1921), Charlie Chaplins Komödie *The Immigrant* (US, 1917) oder das Fotobuch *Manhattan Magic* (1937) von Mario von Bucovich dem zyklischen Aufbau eines Tages in der Stadt folgen. In allen genannten Titeln beginnt die erste Szene am Morgen mit der Annäherung des Schiffs oder der Fähre.¹¹² Bereits der seit den 1820er-Jahren bestehende transatlantische Linienverkehr und ein florierender Markt an Reisehandbüchern und Auswanderliteratur hatte ein bestimmtes Bild von der Ankunft in New York verankert.¹¹³ Der erstmals 1893 erschienene Baedeker-Reiseführer zu Nordamerika beschreibt mystifizierend die Einfahrt zum Land der Träume und Hoffnungen: »Sowie das Boot im Hafen von New York weiter vorrückt, entfaltet sich ein prächtiges Bild. Zahllose Dampf- und Segelschiffe beleben das Wasser [...]. Aus dem Häusermeer New York ragen die Produktenbörse mit ihrem viereckigen Renaissanceturm, die Türme der Baumwollbörse, das Washington Building, der schlanke Turm von Trinity Church, die Mansardentürme der Post Office und die hohe Kuppel der World Office hervor.«¹¹⁴ Im *Almanac for New Yorkers* 1938 beginnt das Neujahr mit den Zeilen »New York, Seen From the Ferry« der jüdischen Dichterin Emma Lazarus und einer Karikatur der Freiheitsstatue in Gestalt einer Frau mit geöffneten

110 Vgl. Stölken 2013, Frontispiz.

111 Die Frauengestalt wird durch die römische Allegorie der Freiheit (*Llibertas*) personifiziert. Vgl. *Almanac für New Yorkers* 1938, S. 1. Zu Freiheitsstatue siehe u. a. Minetor 2015; Panchyk 2008 und [die Homepage der Statue of Liberty – Ellis Island Foundation](#).

112 Vgl. Ausst. Kat. Lille 2012, S. 18. Zu Dos Passos vgl. Ickstadt 1986, S. 120-123; Winkler 1989, S. 1369. Zu *Manhatta* vgl. Ausst. Kat. Lille 2012, S. 29-31. Zu *Manhattan Magic* vgl. Bucovich 1937 und in Kapitel 5.2.

113 Vgl. Brunner 2017, S. 55-86; Stölken 2013, S. 14-17.

114 Baedeker 1893, S. 4.

Armen.¹¹⁵ Ähnliche Beschreibungen aus der Perspektive ankommender Schiffe finden sich im Reiseführer *New York* der Work Progress Administration (WPA).¹¹⁶ Auch der *Almanac* 1941 des Exilmagazins *Aufbau* zeigt als Cover eine Zeichnung der New Yorker Hochhauskulisse von der Hand des emigrierten Malers und Illustrators Laszlo Matulay.¹¹⁷ Zudem diente die Skyline oft als Umschlagmotiv zeitgenössischer Medien zur Emigration, wie der Publikationen *Heimat und Exil. Emigration der Deutschen Juden nach 1933* (Ausstellungskatalog des Jüdischen Museums Berlin 2006), *Das Deutsche New York. Eine Spurensuche* (2013) oder *Nach Amerika. Die Geschichte der deutschen Auswanderung* (2017).¹¹⁸

Die Aufnahmen Jacobis und Vishniacs vermitteln im Vergleich zu stereotypen Ansichten auch private Eindrücke. Vishniac hielt den Kopf seines Sohnes Wolf just in dem Moment fest, als die Freiheitsstatue in sein Blickfeld kam. So entsteht der Eindruck eines gegenseitigen Blickwechsels. Jacobi wiederum integrierte die im Fahrtwind wehende britische Fahne, die quer die Aufnahme flankiert. In beiden Fotografien kommen starke persönliche Bezüge zum Ausdruck. Abfahrt und Ankunft sind hier in einem Bild vereint, das die transnationale Passage und den von van Gennep bezeichneten Angliederungsritus an die neue Stadt spiegelt. In den Motiven der wehenden Fahne und der Hand der Freiheitsstatue enthalten beide Fotografien eine aufstrebende Bewegung, die die positiv konnotierten Symbole unterstreicht. Beide verdeutlichen, dass sich die Ankunft individuell in unterschiedlichem Kontext vollzog.

Kampagnen, wie die 1935 mit dem Slogan »Guides better than Baedeker« angelegte Reihe unter dem Federal Writer's Project (FWP), richteten sich dezidiert gegen das stereotype medial verbreitete Bild und gegen den Baedeker, der bis in die 1930er-Jahre als populärster Reiseführer galt.¹¹⁹ Im *Aufbau Almanac* erschien unter dem Titel »Was nicht im Baedeker steht« ein alternativer Guide durch New York, den der emigrierte Regisseur, Übersetzer und literarische Agent Kurt Hellmer verfasst hatte. Er wandte sich bewusst gegen die stereotypen Bilder und Wahrzeichen: »New York besteht nicht nur aus Wolkenkratzern. Gerade die kleinen, meist unscheinbaren Häuser sind es, die mit seiner Geschichte eng verwurzelt sind. Hier ist so etwas wie eine Tradition zu finden.«¹²⁰

Auch die ersten Fotografien Ellen Auerbachs, Fred Steins und Hermann Landshoffs offenbaren alternative Sichtweisen, die nicht den Blick der Hafeneinfahrt

115 Vgl. *Almanac for New Yorkers* 1938, S. 1.

116 Vgl. WPA Guide 1939, S. 49. Der Reiseführer erschien anlässlich der Weltausstellung 1939 in New York. Mehr dazu in Kapitel 5.2, 6.2.

117 Vgl. *Aufbau Almanac* 1941. [Matulay wanderte 1935 aus Wien nach New York aus und zeigte 1937 eine erste Ausstellung seiner Karikaturen in der NYPL](#). Mehr zu Matulay in Kapitel 6.3.

118 Vgl. *Ausst. Kat. Berlin* 2006; Stölen 2013; Brunner 2017.

119 Vgl. Bold 1991, S. 9-11. Das FWP-Projekt lief unter der Works Progress Administration (WPA). Mehr dazu in Kapitel 2.2.

120 Hellmer 1941, S. 82. Hellmers Leben und Werk ist bisher wenig erforscht. 1939 emigrierte er nach New York und arbeitete in der Redaktion von *Aufbau*. Vgl. [Deutsches Exilarchiv Frankfurt am Main](#).



Abb. 3.16: Ellen Auerbach, *Ohne Titel* (Blick von der Nordseite der Brooklyn Bridge nach Nordwesten), New York, 1937 (Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inventar-Nr.: KS-Auerbach 652, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild. Ggf. ist das Einverständnis der Rechteinhaber:innen erforderlich.)

zeigen. Während bei Auerbach neblige Sicht das Fotografieren behinderte, verfügten Stein und Landshoff bei Ankunft über keine Kameras und mussten sich erst neue anschaffen.¹²¹ Illusionen und bekannte Bildmotive wurden überschattet von realen Problemen. Ihre frühesten Fotoarbeiten in New York entstanden bei Erkundungsgängen durch die Metropole. Es sind die ersten datier- und nachweisbaren Aufnahmen aus dem Jahr ihrer Ankunft in New York.¹²² Eines ihrer ersten Fotos nahm Ellen Auerbach 1937 von der Brooklyn Bridge mit Blick in Richtung Manhattan auf (Abb. 3.16).¹²³ Nachdem sie 1936 Palästina, ihre erste Exilstation, Richtung London verlassen hatten, waren Ellen und Walter Auerbach Ende April 1937 in die US-amerikanische Metropole emigriert.¹²⁴ Ellen notierte über ihre Ankunft: »Am 1. Tag gingen wir spazieren, bis wir über die Brooklyn Bridge gegangen waren.«¹²⁵

121 Vgl. EAA, Auerbach 377, S. 43-44 »Konzept für eine Auerbach Bio«; FSA; HLN.

122 Vgl. hierzu die Analysen der Autorin: Roth 2019a; Roth 2020.

123 Vgl. EAA. Zu Auerbach vgl. Ausst. Kat. Karlsruhe 2021; Ausst. Kat. Köln 2008; Graeve Ingelmann 2008; Messner 2023 sowie den [Eintrag im METROMOD Archive](#).

124 Vgl. EAA, Auerbach 375, S. 2; Auerbach 277 »Biografische Unterlagen«.

125 EAA, Auerbach 377 »Konzept für eine Auerbach Bio«, S. 44.



Abb. 3.17: Ellen Auerbach, *Ohne Titel* (Blick von der Brooklyn Bridge Richtung Nordosten), New York, 1937 (Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inventar-Nr.: KS-Auerbach 653, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild. Ggf. ist das Einverständnis der Rechteinhaber:innen erforderlich.)

Die Aufnahmen der Brooklyn Bridge entstanden während diesen ersten Erkundungen. Die Schriftzüge »COAL CO Inc.« auf einem Dach auf der linken unteren Bildseite sowie »Abeel Brothers IRON & STEEL« auf einer Hausfront in der Bildmitte geben Hinweise auf die genaue Position (Abb. 3.16). Auf der Nordseite der Brooklyn Bridge stehend, richtete die Fotografin ihre Kamera nach Nordwesten auf die 190 South Street aus. Der vordere Bildbereich zeigt Anlegestellen der Kohle- und Stahlindustrie am East River, dahinter reihen sich historische Backsteinbauten aus dem 19. Jahrhundert. Zur rechten Bildseite schließen sich mehrstöckige Tenement Houses (Mietshäuser) an.¹²⁶ Auerbach wählte einen besonderen Blickwinkel. Im Gegensatz zu vielen ihrer Kolleg*innen, die von Hochhäusern in Midtown Manhattan aus fotografierten, konzentrierte sie sich auf die Staffelung der Häuser. Die einzelnen Gebäude wirken wie geometrische Elemente einer urbanen Montage, bei der die Fassaden ineinander übergehen, zum Hintergrund hin dichter werden und in die Höhe ansteigen. Die Hochhäuser, die als Silhouetten schwach am Horizont erscheinen, schnitt Auerbach radikal ab. Der Fotografin ging es offensichtlich nicht darum, einen fotografischen Beitrag zum modernen urbanen Diskurs der Stadt zu liefern, eher verschaffte sie sich mit der Kamera einen ersten Überblick.

¹²⁶ Die Stadt New York errichtete Anfang des 20. Jahrhunderts aufgrund der steigenden Bevölkerungszahl die Tenements. Vgl. Stern et al. 1987.



Abb. 3.18: Helene Roth, *Blick von der Brooklyn Bridge Richtung Nordwesten*, New York, 2022
(© Helene Roth)

In einer weiteren Aufnahme wandte sich Auerbach auf der Brooklyn Bridge Richtung Nordosten, um die Manhattan Bridge und das gegenüberliegende Ufer des East River in Brooklyn festzuhalten (Abb. 3.17).¹²⁷ Im Vordergrund der rechten Bildhälfte dominieren die markanten gitterförmig erscheinenden Drahtseilstrukturen der Brücke. Beide Aufnahmen entstanden in der Umgebung ihres Hauses in der 211 Clermont Street in Brooklyn, von dem aus die Brücke fußläufig in etwa 35 Minuten zu erreichen war.¹²⁸ Im Kontext ihrer Emigration und Ankunft in New York diente die Kamera als Medium der Orientierung. Auerbach näherte sich fotografisch von der Brücke aus der neuen Stadt und ihren urbanen Dimensionen.¹²⁹

127 Feldforschungen der Autorin ergaben, dass sich Ellen Auerbach nicht, wie in der Bildunterschrift angegeben, auf der Manhattan Bridge befand, sondern auf der Brooklyn Bridge.

128 Nach einem Aufenthalt im Hotel Latham (4 East 28th St.) lebten die Auerbachs im Sommer 1937 in Brooklyn, bevor sie nach Elkins Park (Philadelphia) zogen. Die Miete für das dreistöckige Haus betrug \$ 40. Möglicherweise teilten sie es sich mit dem befreundeten Ehepaar Hensler. In Brooklyn richtete sich Auerbach in der Küche oder der Toilette eine Dunkelkammer ein. Vgl. EAA, Auerbach 377, S. 45-46; Auerbach 378; Auerbach 396.

129 Auch fotografierte sie die Hochbahn an der Vanderbilt/Ecke Myrtle Avenue, die lediglich zehn Minuten von ihrem Haus entfernt lag. Vgl. die Analysen in Kapitel 4.2.

Bereits auf früheren Exilstationen hatte Auerbach dieses fotografische Vorgehen praktiziert, indem sie etwa Tel Aviv und London von einem erhöhten Standpunkt aufnahm. In Tel Aviv fokussierte sie im Vordergrund das historische Viertel Achusat Bajit, an das mehrstöckige moderne weiße Häuser anschließen.¹³⁰ Das Spiel aus gleißendem Sonnenlicht und modulierenden Schatten formt die Gebäude zu geometrischen Gebilden im Stadtgefüge. Eine weitere Aufnahme zeigt Walter Auerbach auf der Dachterasse ihres Wohnhauses.¹³¹ Im Hintergrund des Bildes sind moderne Wohnbauten zu erkennen. Auch in London benutzte Auerbach die Kamera, um sich zu orientieren. Von erhöhter Position fotografierte sie auf die Hinterhöfe der britischen Hauptstadt.¹³² Sie fokussierte linker Hand die parallele Reihung der Schornsteine und Häuser in Ziegelbauweise, während am Horizont die Eisenkonstruktion des Gasometers an der San Pancras Station emporragt. Von welcher Adresse aus sie diese Aufnahme fertigte, ist nicht bekannt. Vermutlich befand sie sich in der Wohnung Grete Sterns am 3 Alma Square. Nachdem Stern mit ihrem Mann Horacio Coppola und ihrer Tochter Silvia 1935 nach Buenos Aires emigriert war, wohnten dort die Auerbachs bis zu ihrer Abreise nach New York.¹³³

In allen drei Exilstationen verfolgte Auerbach bei ihren ersten Aufnahmen eine ähnliche fotografische Vorgehensweise, die sie an die jeweiligen urbanen Strukturen adaptierte. Die Kamera diente ihr als Medium, um sich in einer neuen Stadt zu orientieren. Durch Einnahme eines erhöhten Standpunkts verschaffte sie sich einen Überblick. Im Kontext des Exils ist dieser Prozess der Orientierung als erste Annäherung zu verstehen, wie sie auch der Autor E. K. Schwartz in seinem Beitrag »How to Become an American« im *Aufbau Almanac* als essenziell für die Integration in das neue Umfeld und die US-amerikanische Gesellschaft schildert.¹³⁴ Neben der »artificial and natural orientation«,¹³⁵ die über Bildung, soziokulturelle Aktivitäten und das Erlernen der US-amerikanischen Sprache erfolge, führt er die Prozesse der Selbstorientierung auf: »What is most significant in all education and development is that which arises out of the self. [...] Psychologically, this orientation requires first and foremost a desire to become adjusted on the part of the individual.«¹³⁶ Insofern symbolisieren die Aufnahmen Auerbachs eine Bereitschaft, sich in New York selbst nicht nur zu orientieren, sondern auch zu integrieren.

130 Vgl. EAA, KS-Auerbach 284. Das historische Viertel Achusat Bajit, gegründet 1909, gilt als eine der ersten jüdischen Siedlungen in Tel Aviv. Die modernen Bauten entstanden im Zuge der Emigrationsbewegungen in den 1930er-Jahren. Vgl. Schlör 1996; Messner 2023; sowie Messner/Roth 2023.

131 Vgl. EAA, KS-Auerbach 336.

132 Vgl. EAA, KS-Auerbach 668.

133 Weitere Aufnahmen fertigte Auerbach auf dem belebten Oxford Circus und in Grete Sterns Wohnung. Vgl. EAA, Auerbach 404; KS-Auerbach.

134 Vgl. Schwartz 1941, S. 86.

135 Ebd.

136 Ebd.

Im Kontext städtischer Transformationen sind diese Aufnahmen außerdem als historische Quellen interessant. Feldforschungen und visuelle Rekonstruktion der Positionen Auerbachs auf der Brooklyn Bridge lassen die Unterschiede deutlich werden (Abb. 3.16, 3.18). Die Kohlelager entlang des East River sind verschwunden, stattdessen erstreckt sich hier seit den 1940er-Jahren der autobahnähnliche Franklin D. Roosevelt East River Drive.¹³⁷ Bereits in Auerbachs Aufnahme fallen die menschenleeren Straßen entlang der Docks auf. Es ist nicht bekannt, ob ihre Fotografien an einem Sonn- oder Feiertag entstanden oder ob das Industriegebiet bereits 1937 stillgelegt war. Denn seit den 1930er-Jahren verloren die Piers an der South Street zugunsten der neu errichteten Hafenanlagen am Hudson River zunehmend an Bedeutung.¹³⁸ Im Zuge der Umbaumaßnahmen in den 1940er- und 1950er-Jahren verschob sich auch der Fußweg auf der Brooklyn Bridge. Er verläuft nicht mehr wie 1937 über der Gleisführung, sondern in der Mitte der Brücke. Daher sind die Metallstreben der darunterliegenden Fahrbahn in den Fotografien des gegenwärtigen Stadtbilds integriert. Anhand der ersten Aufnahmen Auerbachs lässt sich nicht nur ihre Vorgehensweise rekonstruieren, sondern ebenso das New Yorker Stadtbild der 1930er-Jahre.¹³⁹

Fred Stein wiederum verwendete die Kamera, um in seinen ersten Aufnahmen subjektive Eindrücke zu sammeln. Den Apparat hatte seine Schwiegermutter Elsa Salsburg, die bereits in Kalifornien lebte, ihm nach der Ankunft 1941 gekauft.¹⁴⁰ In einer Serie von fünf Fotografien erkundete er mit der Rolleiflex-Kamera die Metropole (Abb. 3.19). Zwei dieser Ansichten zeigen einen Mann, der sich ihm in einer Gasse mit einem Karren und vorgespannten Pferd näherte. Bei genauerer Betrachtung wird erkennbar, dass Stein zuerst den Mann aufnahm, wie er sich in einem weißen Unterhemd Zigarette rauchend vor Pferd und Karren manövrierend bewegte. In der zweiten Aufnahme ist dieser mit einem weißen Hemd und Schürze bekleidet und zäumt das Pferd. Es ist nicht bekannt, warum Stein dieser Szene zwei Aufnahmen widmete. Das Kopfsteinpflaster ist mit Papierresten und Müll bedeckt. Auch der Wagen des Mannes wirkt alt und abgenutzt. Vielleicht entdeckte Stein den Mann abseits des urbanen Treibens in einer Seitengasse, die im Kontrast zu den modernen Hochhausbauten ein Bild prekärer Lebensformen in der Metropole zeichnet. Stein hatte sich bereits in seiner ersten Exilstation Paris für soziokulturelle Themen interessiert, die er in unbeobachteten Momenten mit seiner Kamera festhielt.¹⁴¹

137 Vgl. Zitzewitz 2014.

138 Vgl. FWP *New York Panorama* 1938, S. 331; WPA Guide 1939, S. 81.

139 Nach dem Überqueren der Brooklyn Bridge fotografierte Auerbach womöglich weitere Ansichten, wie am Battery Park. Vgl. KS-Auerbach 18, KS-Auerbach 651, KS-Auerbach 654, KS-Auerbach 655, KS-Auerbach 678.

140 Vgl. Stein 2019 und Brief Steins an seine Freunde 1946, FSA sowie Ausst. Kat. Dresden 2018, S. 39.

141 Vgl. Ausst. Kat. Dresden 2018.



Abb. 3.19: Fred Stein, Ohne Titel (Erste Bilder in New York mit der Rolleiflex-Kamera), New York, 1941 (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY)



Vergrößerungen der ersten beiden Fotos aus Abb. 3.19

Auch die weiteren Aufnahmen folgen diesem Vorgehen. Eine fokussiert in einer steil nach oben gerichteten Perspektive die Schilder »Thomas Street. Private Street« und »Private Street. No Trespassing«. Stein, der sich seit Monaten auf der Flucht befand und für ein tolerantes, freiheitliches Leben nach New York emigriert war, erschienen solche Verbote in der Öffentlichkeit offenbar bemerkenswert. Geradezu in Ungläubigkeit versetzte den Fotografen wohl auch der Aufruf auf dem Plakat »He's in the Army Now!«, das für die Rekrutierung von Hunden für die US-amerikanische Armee im Zweiten Weltkrieg warb. In einer fünften Aufnahme fotografierte Stein den Schattenwurf eines Treppenaufgangs in einer Wohnsiedlung. Er positionierte sich dafür in einer schrägen Perspektive zum Treppengeländer, dessen oberes Ende in parallel verlaufende Fensterreihen mündet. Vermutlich befand er sich hier in der Nähe seiner Wohnung in der 610 West 145th Street in Washington Heights, einem Viertel oberhalb des Hudson River mit hügeliger Topografie, wo Treppenstufen häufig eine Verbindung zu Fluss und anderen Stadtteilen ermöglichen.¹⁴² Auch hier fühlte sich Stein möglicherweise an die topografischen Strukturen von Paris erinnert.

Die Heterogenität der Aufnahmen beweist, dass Stein auf ersten Erkundungen subjektive Eindrücke festhielt, denn im Gegensatz zu Ellen Auerbach fotografierte er keine Stadtansichten. Stattdessen zeigen seine Aufnahmen Ausschnitte des alltäglichen Lebens, wie er es auf den Straßen beobachtete. Es sind unterschiedliche Bilder, die soziokulturelle und politische Themen in den Blick fassen. Sie sind im Kontext seiner Emigration und des Zweiten Weltkriegs zu lesen. Gleichzeitig lassen sie den humorvollen Blick des Fotografen erkennen, wie die Aufnahmen der Schilder oder des Plakats. Schon in Paris hatte Stein Straßen und Alltagsleben in Milieustudien aufgenommen.¹⁴³ Folglich verwendete er die Kamera als Konstante im Exil, um damit ähnliche Bildmotive wie auch neue Eindrücke zu observieren. Die Fotografien spiegeln seine spontane Kamerapraxis und in der letzten Aufnahme auch das Erproben grafischer Kompositionen.¹⁴⁴

Ein ähnliches Vorgehen verfolgte der emigrierte Fotograf Hermann Landshoff.¹⁴⁵ In seinem Archiv haben sich drei Infrarotaufnahmen der Stadt erhalten, die er 1941, im Jahr seiner Ankunft, von einer erhöhten Position aus fertigte (Abb. 3.20).¹⁴⁶ Es sind wohl die ersten Arbeiten in New York. Im Gegensatz zu Auerbach benutzte Landshoff die Kamera nicht nur zur Orientierung. Vielmehr offenbaren sie sein künstlerisches, experimentelles Arbeiten mit der Infrarottechnik in seiner frühen New Yorker Schaffensphase.

142 Vgl. FSA. Stein fertigte auch Aufnahmen aus seinem Apartmentfenster. Siehe die Analysen in Kapitel 4.3.

143 Vgl. Ausst. Kat. Dresden 2018; Ziehe 2013; Ziehe 2018, S. 82;

144 Vgl. Ziehe 2020, S. 115. Mehr zu Stein in Kapitel 5.1, 5.3, 6.1.

145 Auch Breitenbach experimentierte in einer seiner ersten Aufnahmen *We New Yorkers* (1941) mit fotografischen Techniken. Vgl. hierzu Roth 2019a und Roth 2021. Mehr zu Breitenbach in Kapitel 6.1, 7.1 und 7.2.

146 Zu Landshoff siehe Ausst. Kat. München 2012 und den [Eintrag im METROMOD Archive](#).



Abb. 3.20: Hermann Landshoff,
New York, New York, 1941.
 Infrarotaufnahme (Münchener
 Stadtmuseum, Sammlung
 Fotografie/Archiv Landshoff,
 FM-2012-200.99, © bpk/Münch-
 ner Stadtmuseum, München)

Alle drei Fotografien sind gekennzeichnet durch detaillierte Schärfentiefe und ausgeprägte Hell-Dunkel-Kontraste. In einer Aufnahme rahmen das Rockefeller Building und die St. Patrick's Cathedral einen Bildausschnitt mit Hochhauskulisse bei wolkenverhangenem Himmel (Abb. 3.20). Landshoff schnitt die rahmenden Gebäude bewusst oberhalb und seitlich ab, um die Monumentalität ihrer aufstrebenden Architekturen zu betonen. Feldforschungen und Bildvergleiche ergaben, dass der Standpunkt des Fotografen auf einer Dachterrasse oder die Fensteransicht eines erhöhten Gebäudes zwischen Rockefeller Building und St. Patrick's Cathedral in Midtown Manhattan gewesen sein muss.¹⁴⁷ Sein Blick ging nach Norden. In der zweiten Aufnahme fotografierte er stattdessen in südliche Richtung.¹⁴⁸ An der linken Bildseite sind das Empire State Building und die angeschnittene Turmspitze des Chrysler Building zu erkennen. Rechts ragt solitär das Daily News Building empor. Die dritte Infrarotansicht besteht aus zwei montierten Aufnahmen, auf denen ebenfalls die Fassaden von Rockefeller Center und

147 Vgl. Stern et al. 1987, S. 161, 623, sowie als Vergleichsbeispiele: Berenice Abbott, *St. Patrick's Cathedral*, 1936; Berenice Abbott, *Rockefeller Center from 444 Madison Avenue*, 1937; Samuel Gottscho, *Rockefeller Center*, 1933.

148 Vgl. HLS, FM-2012-200.97.

St. Patrick's Cathedral die Bildseiten flankieren.¹⁴⁹ Rechter Hand des Rockefeller Centers reihen sich die Gebäude an Central Park und Columbus Circle, wie das Hotel St. Moritz, das Barbizon Plaza und das an seinem markanten Schriftzug erkennbare Essex House. In östlicher Richtung erstrecken sich zur linken Bildseite die Türmchen des Savoy Plaza Hotel und die in dunklen Kontrasten verlaufende Straßenflucht der Fifth Avenue.

Landshoff gelang in den drei Aufnahmen ein detaillierter Rundumblick über die Stadt, die er durch Verwendung der Infrarottechnik erreichte.¹⁵⁰ Im Gegensatz zum herkömmlichen fotografischen Verfahren durchleuchtet der infrarotempfindliche Filter verschiedene Ebenen und erzeugt weitsichtige klare Ansichten. Störfaktoren wie Nebel oder Dunst verschwinden.¹⁵¹ Neben Anwendungsbereichen in Wissenschaft und Medizin eignet sich die Infrarotfotografie besonders für Stadt- und Landschaftsaufnahmen. Landshoff entschied sich wohl für diese Technik, um das Stadtbild in scharfen Details zu erfassen. Die Vertikalität und die unterschiedlichen Baustile der Metropole rücken damit in den Fokus.

Landshoffs Kollege Raoul Hausmann nennt für die Anwendung der Infrarottechnik spezielle Anforderungen, in denen »der Photograph anders, umfänglicher und spezieller zugleich geschult sein [muss] als bisher. Er muss viele Dinge und Materialien in ihrer Wirkung auf die photochemischen Schichten kennen lernen [...]. Hier vor allem hat der Photograph zu lernen: das beste Mittel der Darstellung ist der detailreiche Kontrastbereich.«¹⁵² Landshoff selbst besaß als gelernter Grafiker einen geschulten Blick für die kontrastreiche Strukturierung seiner Fotografien. Aufgrund der akkuraten Komposition und bewussten Bildauswahl lässt sich vermuten, dass Landshoff diese Ansicht bereits zuvor studiert oder sogar fotografiert hatte. Denn zum Zeitpunkt seiner Aufnahmen fällt das Sonnenlicht im passenden Winkel und strahlt die Fronten der Hochhäuser an. Sie erscheinen als abstrakte Gebilde mit grafischem Charakter in einer Palette unterschiedlicher Weiß-, Grau- und Schwarznuancen. So entsteht der Eindruck einer mystischen, bedrohlich wirkenden Architektur. In der Infrarotfotografie entwickelte Landshoff das Sehen und den Blick auf die Metropole weiter, indem er »neue Dimensionswirkungen, also eine Umgestaltung des körperlichen Eindrucks der Dinge und [...] der unsichtbaren Farbigkeit«¹⁵³ sichtbar machte. Interessanterweise ver-

149 Vgl. HLS, FM-2012-200.98.

150 Zur ausführlichen Erläuterung der Infrarotfotografie vgl. Helwich 1937; Hildebrand 1992; Nürnberg 1957.

151 Vgl. Helwich 1937, S. 92-105.

152 Hausmann 2016, S. 395. Raoul Hausmann verfasste über die Infrarotfotografie ein eigenes Buchmanuskript, das zu Lebzeiten jedoch nicht veröffentlicht wurde. 1939 übertrug er László Moholy-Nagy die Rechte, in der Hoffnung, an der von diesem geleiteten School of Design in Chicago ein Institut für Infrarotfotografie etablieren zu können. Diese Pläne wie auch die Emigration scheiterten jedoch. Vgl. Stiegler 2016, S. 540.

153 Ebd.

öffentliche das US-amerikanische Fotofachmagazin *Popular Photography* in den 1940er-Jahren vermehrt Beiträge über Technik und Praxis der Infrarotfotografie.¹⁵⁴ Das fotografische Verfahren war also bei Landshoffs Ankunft in New York durchaus bekannt. Vielleicht wurde er dazu sogar durch einen der Artikel angeregt?

Im Kontext des Exils erlangen die drei Aufnahmen eine weitere Bedeutung. Landshoff verwendete den Infrarotfilter lediglich für diese ersten 1941 entstandenen Bilder. Die Technik ermöglichte ihm, die Gebäude genau zu identifizieren, wodurch er sich einen Überblick über die Stadt verschaffen konnte. So diente ihm die Kamera auch als Medium, um sich in der neuen Metropole zu orientieren. Seine Wohnung an der 227 East 57th Street lag lediglich 15 Minuten fußläufig vom Rockefeller Center und der St. Patrick's Cathedral entfernt. Wie bei Ellen Auerbach entstanden seine ersten Aufnahmen somit in direkter Umgebung seines Apartments. Beide verwendeten die Kamera als Mittel erster Orientierung in der neuen Stadt, und um die architektonischen Strukturen der Metropole in den Blick zu nehmen. Darin unterscheiden sie sich vom Vorgehen Fred Steins, der mit seinen Ansichten Bezug zu soziokulturellen Themen suchte.

Auf den Lebensrouten der Emigration zwischen Abfahrt, Passage und Ankunft entstanden vielseitige Sichtweisen, in denen die Fotografie unterschiedliche Funktionen einnimmt. Die letzten Bilder von T. Lux Feininger sind als Erinnerungsbilder zu verstehen, in denen er sich bewusst entschied, diesen Moment mit der Kamera aufzuzeichnen. Nach van Genneps Konzept visualisieren die Abschiedsmomente in seinen Aufnahmen Trennungsriten und verweisen zugleich auf die anknüpfende Schwellenphase. Dies zeigt sich auch in der letzten Aufnahme Ernest Nashs. Beide Fotografien implizieren mehrere zeitliche und geografische Ebenen, die sich zwischen Abfahrt, Aufbruch und bevorstehender Passage verorten. Die Passagen von Ilse Bing, Josef Breitenbach, T. Lux Feininger, Lilly Joss und Yolla Niclas kennzeichnen sich über eine heterogene Bildmotivik. Diese sind mit ihren persönlichen Sichtweisen verbunden und kreieren parallele Erzählungen zu den biografischen Eckdaten der Emigration. Die ersten Aufnahmen von Ellen Auerbach und Hermann Landshoff fungieren hingegen als Orientierung in New York, die sie von erhöhten Standpunkten aus und im Umkreis ihrer Wohnungen fertigten. Fred Stein hingegen sammelte auf seinen ersten Erkundungstouren subjektive Sichtweisen, die an Milieustudien erinnern. Als Kameraakteur*innen verfolgten Auerbach, Landshoff und Stein unterschiedliche Praktiken im urbanen Raum, die in den Folgejahren zahlreiche weitere emigrierte Fotograf*innen in New York anwandten. Im Gehen, Fahren und dem alltäglichen Beobachten aus dem Fenster verorteten sie sich selbst in die neuen städtischen Kontexte, die es zu entdecken gab.

154 Vgl. *Popular Photography*, Vol. 3, No. 1, 1939, S. 30-31; Vol. 6, No. 5, 1940, S. 24-25, 99-103; Vol. 12, No. 5, 1943, S. 30-31, 82-83; Vol. 21, No. 3, 1947, S. 59-60, 145-149.

4. Kamera-Akteur*innen in der Stadt: Urbane Praktiken im New Yorker Exil

Der US-amerikanische Stadtplaner Kevin Lynch spricht den Bewohner*innen von Metropolen einen aktiven, dynamischen Part zu. Er behauptet, das Bild der Stadt sei das Ergebnis eines Prozesses zwischen den Bewohner*innen und deren Umgebung.¹ »Die beweglichen Elemente einer Stadt – insbesondere die Menschen und ihre Tätigkeiten – sind genauso von Bedeutung wie die stationären physischen Elemente.«² Diese Ansicht des Stadtplaners lässt sich auf emigrierte Fotograf*innen übertragen, die als Akteur*innen mit ihren Kameras den urbanen Raum erkundeten. In verschiedenen Mobilitätsformen und mittels fotografischer Praktiken erforschten und visualisierten sie die Metropole. Den aktiven Vorgang des Fotografierens greifen auch die Kunsthistorikerin Abigail Solomon-Godeau und der Philosoph Marshall McLuhan auf. Solomon-Godeau beschreibt Fotografiegeschichte anhand der Entwicklung unterschiedlicher fotografischer Praktiken.³ McLuhan interpretiert die Kamera als Verlängerung und Ausweitung des menschlichen Körpers.⁴

Folglich stehen die Exilsituationen der Fotograf*innen, deren unterschiedliche urbane Bewegungsformen sowie der Vorgang des Fotografierens in der Stadt in einem triangulären Ansatz miteinander in Beziehung. Mit körperlichen Praktiken wie dem Gehen manifestierten Ernest Nash, Andreas Feininger, Rudy Burckhardt, Lisette Model und Marion Palfi ihre Stadtvisionen von New York in ganz heterogenen Ansätzen. Ebenso artikulierten Andreas Feininger, Fred Stein, Mario von Bucovich, Alexander Alland, Ellen Auerbach und T. Lux Feininger aus der Perspektive der Fußgänger*innen die Faszination technischer Infrastrukturen, wie die der Hochbahnen. Auch im Fahren durch die Stadt mit Transportmitteln wie der Subway, dem Bus, der Fähre und dem Aufzug fertigten Rudy Burckhardt, George Grosz, Ernest Nash und Werner Wolff Aufnahmen. Schließlich visualisierten Fred Stein, Ilse Bing und T. Lux Feininger in seriellen Aufnahmen den städtischen Blick aus dem privaten Apartmentfenster. Wandten demnach emigrierte Fotograf*innen künstlerische Strategien an, um mit der Kamera die Stadt zu erforschen? Wie unterscheiden sich diese Praktiken und finden sich in ihren Werken Bezüge zu den spezifischen architektonischen, historischen und soziokulturellen Strukturen der Metropole? Weisen die Aufnahmen Ähnlichkeiten zu Werken vor der Emigration auf?

1 Vgl. Lynch 2001, S. 16.

2 Ebd., S. 11.

3 Vgl. Solomon-Godeau 1991, S. XXIV.

4 Vgl. McLuhan 1964, S. 204-219.

4.1 Fußweg, Passierende und Fassaden: Gehen und Fotografieren im urbanen Raum in New York

In der Analyse von Aufnahmen exilierter Fotograf*innen ist festzustellen, dass viele von ihnen New York im Gehen mit der Kamera erkundeten. Das Gehen diente ihnen nicht nur zur Fortbewegung, sondern sie setzten dabei unterschiedliche künstlerische Strategien um.⁵ Bereits seit dem 19. Jahrhundert ist die Straße, allen voran mit Charles Baudelaires programmatischer Schrift über die »Maler des modernen Lebens«, Ort künstlerischer Produktion. »Die Großstadt war der Kosmos, durch den der Flaneur oder die Flaneuse, [...] schritten, um hier Ideen für ihre Produktionen zu sammeln oder sogar gleich vor Ort zu produzieren.«⁶ 1929 erläuterte der Schriftsteller Franz Hessel in seinem Lehrbuch *Spazieren in Berlin*, dass das Gehen eng mit den soziokulturellen Entwicklungen verbunden sei.⁷ Er betrachtete es als »eine Vorlesung der Straße«⁸ und setzte dafür ein historisches Bewusstsein voraus. Ebenfalls sah Walter Benjamin das Gehen als eine Methode, um in der Kombination von Entdeckung, Bewegung und Denken eigene Gedanken zu entfalten.⁹

Diese Fokussierung verfolgten auch Annemarie und Lucius Burckhardt, die in den 1980er-Jahren das Forschungsfeld der Promenadologie in Kassel gründeten, um die bewusste Wahrnehmung der Umwelt durch das Gehen neu zu erfahren: »Die Spaziergangskunde ist damit ein Werkzeug, mit dem bisher ungesehene Teile der Umwelt sichtbar gemacht werden können, und ein wirksames Mittel, die herkömmliche Wahrnehmung selbst zu kritisieren.«¹⁰ Der Philosoph Frédéric Gros fügt hinzu, dass über die Selbstbestimmtheit beim Gehen eine Freiheit erlangt werde, die wiederum Formen des Glücks und der Zufriedenheit generiere.¹¹ Das Gehen ist bei ihm positiv konnotiert und dient als achtsame Sehschule. Die Kulturhistorikerin Rebecca Solnit definiert zudem das Gehen als autodidaktische Praxis, die keine Vorkenntnisse voraussetze.¹² Dies bestätigt der Soziologe und

5 Das Gehen ist bereits seit der Antike Gegenstand von geisteswissenschaftlichen Analysen. Philosophisch befassten sich Sokrates (z. B. in *Phaidros*) und Jean-Jacques Rousseau (1776/1778) mit dem Spazieren als Denk- und Lernmethode. Zum historischen Rückblick und zur Kontextualisierung des Gehens siehe Bossert 2014; Gros 2019; Solnit 2001.

6 Dogramaci 2010, S. 8-9. Zu Figur und Konzept des Flaneurs im 19. und 20. Jahrhundert siehe Adolphe 2018; Ausst. Kat. Lille 2012; Certeau 1988; Dogramaci 2010; Gleber 1999; Hofmann-Johnson 2018; Neumeyer 1999; Whybrow 2005. Speziell zur Flâneuse vgl. D'Souza/McDonough 2006; Dreyer/McDowall 2012; Elkin 2016.

7 Vgl. Hessel 1929, S. 13.

8 Ebd., S. 274.

9 Vgl. Benjamin 1991, S. 781.

10 Burckhardt 1995/2006, S. 238.

11 Vgl. Gros 2019, S. 11-19.

12 Vgl. Solnit 2001, S. 4.

Kulturphilosoph Michel de Certeau, der das Gehen als alltägliche Praxis klassifiziert. In ihr setzen sich Menschen in eine räumliche Beziehung zur Umwelt und eignen sich urbane Bewegungsmuster an.¹³

Der Gang durch die Straßen in einer neuen Exilstadt ist demnach als eine aktive, performative Methode zu verstehen. Damit erforschten Fotograf*innen die urbanen Strukturen und soziokulturellen Verhältnisse in mobilen und körperlichen Praktiken mit der Kamera.¹⁴ Das Gehen setzt sich aus vielschichtigen, komplexen Strukturen zusammen. Wird das Gehen mit einem Werkzeug wie einem Fotoapparat begleitet, dient es der »Datensammlung« (»data-collection«) und »Wissensgenerierung« (»knowledge-creation«).¹⁵ Die Kamera ermöglicht somit, eine bestimmte Erfahrung und ein künstlerisches Konzept medial zu artikulieren.

Die Fotograf*innen agierten als Stadtforschende, wie es Ernest Nash in einer konzeptuell und topografisch angelegten Serie verfolgte. Der 1939 nach New York emigrierte Fotograf übertrug sein archäologisches, kunsthistorisches Wissen über antike römische Bauten auf das New Yorker Stadtbild und erkundete mit einem speziellen künstlerischen Konzept die Straßen.¹⁶ Er fotografierte Gebäude, die bauliche und stilistische Elemente des Neoklassizismus aufwiesen (Abb. 4.1), wie das United States Subtreasury Building (in Anlehnung an den Tempel von Paestum), den Washington Square Arch (in Anlehnung an den römischen Titusbogen) und die Seth Low Library der Columbia University (in Anlehnung an das Pantheon).¹⁷ Dabei griff er auf eine fotografische Praktik zurück, die er bereits vor seiner Emigration auf einer Italienreise, in Potsdam und seiner ersten Exilstation in Rom ausgeübt hatte. Während der Sommerreise nach Rom 1934 hatte Nash eine Reihe von Architektur Fotografien aufgenommen, in denen er sein Interesse und Wissen über die römische Architektur und Topografie artikuliert.¹⁸ Zurück in Potsdam fotografierte er Bauwerke der königlich bürgerlichen Architektur, die Ähnlichkeiten zu den römischen antiken Gebäuden aufwiesen.¹⁹ Er übertrug seine archäologischen und stadtfotografischen Erkundungen von Rom auf seine Heimatstadt in Deutschland. Systematisch agierte Nash auch, als er sich ab 1936

13 Vgl. Certeau 1988, S. 188-191.

14 Zum Gehen als eine den Körper umfassende (»embodied«) Praktik vgl. Campkin/Duijzings 2016; Dibazar/Naeff 2019; Funk et al. 2021; Shortell/Brown 2014; Whybrow 2011. Im Kontext zu New York siehe Gros 2019; Solnit 2001; Tallack 2005.

15 Nguyen 2016, S. 193.

16 Zu Nash vgl. Ausst. Kat. Frankfurt am Main 2000; Lahusen 2000 und [den Eintrag im METROMOD Archive](#). Das Bildarchiv der in Rom entstandenen Fotografien von Nash befindet sich in der [American Academy in Rom](#). Seit 1998 wird ein zweiter Teil im [Archäologischen Institut der Goethe-Universität in Frankfurt](#) aufbewahrt.

17 Vgl. Nash 1944.

18 Vgl. Lahusen 2000, S. 34-36. Zahlreiche Bildmotive integrierte Nash 1961 in seine Publikation *Bildlexikon zur Topographie des antiken Roms*.

19 Vgl. ebd., S. 38-40.



Abb. 4.1: Ernest Nash, *United States Subtreasury Building*, New York, 1939 (Ausst. Kat. Frankfurt am Main 2000, S. 66, © Bildarchiv Ernest Nash, Goethe-Universität, Frankfurt am Main)

auf seiner ersten Exilstation in Rom 1936 befand.²⁰ Dort baute er seine fotografische Sammlung antiker Bauten und Topografien aus. Mit diesem Wissen und Fokus erforschte er in einem geschulten Blick ab 1939 New York.

Die Fotografien, angefertigt mit einer Rolleiflex-Kamera, zeichnen sich durch einen sachlich und nüchternen Stil aus, der die Gebäude aus der Ferne im urbanen architektonischen Gefüge der Metropole aufzeichnet. So liegt das United States Subtreasury Building an der 26 Wall Street inmitten des Financial District (Abb. 4.1). Im Hintergrund erstrecken sich die Fassaden des 40 Wall Street Tower im Stil des Art déco.²¹ Nash befand sich auf der gegenüberliegenden Straßenseite, um das Gebäude vollständig abzulichten. Die erhöhte Perspektive auf die Gebäude lässt vermuten, dass er den Apparat über Augenhöhe hinaus oder auf einem Stativ platziert hatte. Auffällig ist, wie auch in allen anderen Fotografien der Serie, dass die sonst stark frequentierten Straßen fast menschenleer sind. Um die Gebäude und

20 Vgl. ebd., S. 41. Nash emigrierte im August 1936 nach Rom und wohnte in der 62 Via Padova und später in der Via Umberto Boccioni 5. Seine Frau Ilse Nathan und die Töchter Eva und Ruth kamen 1937 nach.

21 Vgl. WPA Guide 1939, S. 87-88. 1946 erstellte auch Hermann Landshoff vor der Federal Hall im Hintergrund der Trinity Church ein Selbstporträt von sich, seiner Frau Ursula und dem Pudel Bliss. Vgl. [HLS](#).

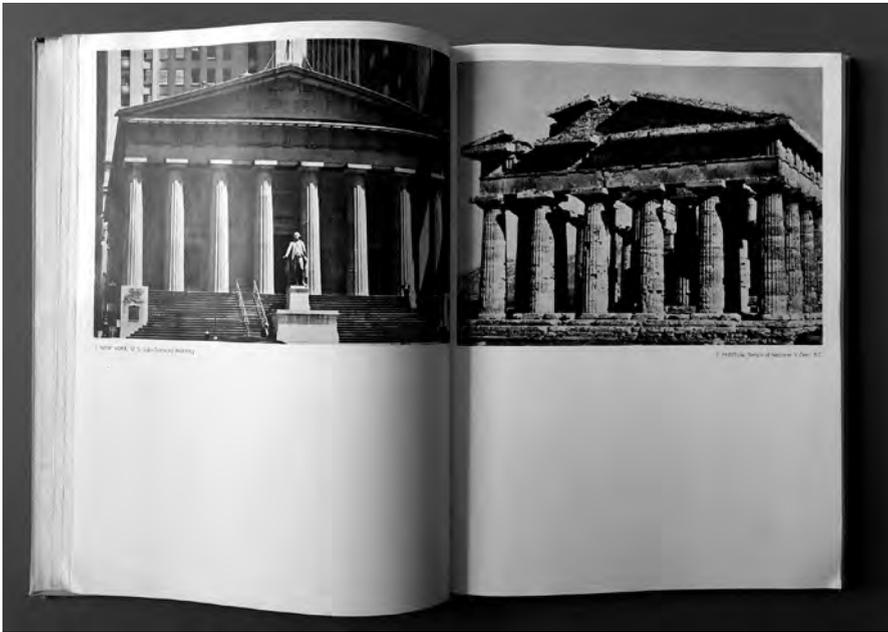


Abb. 4.2: Ernest Nash, *NEW YORK, U. S. Sub-Treasury Building/PAESTUM, Temple of Neptune*. Doppelseite aus *Roman Towns* (Nash 1944, Nr. 1, 2)

Straßen mit ausreichend Licht und ausdrucksstarken Schattenwürfen zu fotografieren, suchte Nash womöglich die Standpunkte am frühen Morgen auf. Seine Stadtspaziergänge unterlagen einer zeitlichen Planung. Nicht bekannt ist, ob er die Gebäude bereits über Recherchen und Reiseführer kannte. Markierte er die Bauwerke auf einem Stadtplan und lief entlang einer bestimmten Route durch die Stadt, oder entdeckte er die römisch klassizistischen Bauten per Zufall im Vorrübergehen?

1944 publizierte Nash einen Großteil seiner Serien aus Rom und New York im Fotobuch *Roman Towns* mit dem Exilverlag J.J. Augustin.²² Auf der Grundlage seines Bildarchivs, das er während seines Exils in Rom angelegt hatte, präsentierte er der US-amerikanischen Leserschaft Fotografien antiker römischer Gebäude, die er in Bildpaaren jeweils Aufnahmen des New Yorker Stadtbildes gegenüberstellte (Abb. 4.2). Die Gestaltung des Buchs spiegelt Nashs nomadisches und transnationales Leben. Er benutzte die Fotografie und das Gehen als kontinuierliche architektonische und topografische Forschungsmethode zwischen Europa und den Vereinigten Staaten.

Die Fotobeispiele Nashs verdeutlichen, dass beim Gehen durch die Stadt Richtung, Geschwindigkeit und Blickwinkel selbst bestimmt werden konnten. Mit

22 Vgl. Nash 1944. Mehr zu Fotobuchpublikationen und dem Exilverlag J.J. Augustin in Kapitel 5.1.



Abb. 4.3: Andreas Feininger, Kontaktabzug *New York, 9th Ave bis Chatham Square*, New York, 1940. Recto und Verso. Rückseitige Beschriftung von Andreas Feininger mit Aufnahmeort und Jahreszahl (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Andreas Feininger Collection: AG 53:41, © Gift of Andreas Feininger)

Aufmerksamkeit für Kontraste der Stadt und ihr urbanes Erscheinungsbild durchlief der emigrierte Architekt und Fotograf Andreas Feininger nach seiner Ankunft 1939 die Metropole mit der Kamera.²³ Er schreibt in seinen autobiografischen Aufzeichnungen: »Whenever I had a chance, I explored Manhattan from Harlem to the Battery. Camera in hand, took hourlong walks, trying to record on film and sensitized paper my impressions of New York.«²⁴ Über seine freiberufliche Tätigkeit bei der Fotoagentur Black Star und seine Festanstellung als Fotojournalist bei *Life* gelang es Feininger bereits in den 1940er-Jahren, seine Stadtaufnahmen in Magazinen und Fotobüchern zu veröffentlichen.²⁵ Sie sind heute Teil des visuellen Bildgedächtnisses der Metropole. Die Sichtung der 1939/40 entstandenen Kontaktabzüge der Autorin am Center for Creative Photography legt jedoch erstmals Feiningers fotografische und künstlerische Strategie offen, mit der er die Aufnahmen fertigte und die Stadt erkundete.²⁶

Auf jedem Kontaktabzug vermerkte er auf der Rückseite die genaue Adresse und Jahreszahl (Abb. 4.3, 4.5).²⁷ Eine Kontaktkopie umfasst zwölf quadratische

23 Feininger emigrierte zusammen mit seiner Frau Wyss Feininger und seinem Sohn Thomas 1939 von Stockholm nach New York. Zu seinem Werk siehe AFA, AG 53; AF und PBF »Andreas Feininger«; *The Archive* 1983/3 und den [Eintrag im METROMOD Archive](#).

24 AFA, AG 53:13, »Retrospect«, S. 43-44.

25 Vgl. AFA, AG 53:13, »Retrospect«, S. 37; AG 53:19. Zu Black Star Kapitel 6.1. Zu *Popular Photography* Kapitel 2.2, 7.3.

26 Vgl. AFA, AG 53:41.

27 So konnten bspw. auch ein Teil seiner Kontaktabzüge Yorkville zugeordnet werden, die das kulturelle Leben deutschsprachiger Emigrant*innen zeigt, siehe Kapitel 8.2.



9th ave 9th ave and Broadway, Columbus
 Chelsea Court Tower, Bowling Circle
 365 W 20th St. Green.

(119)

Brooklyn Bridge, Broadway, E. 42nd St. 52nd St.
 photograph taken Bowling Green Looking east.

1940

← 2nd and 3rd Ave. Elevated Station 3rd Ave Elevated

CHATHAM-Square Station at 57th St

Looking south

Vergößerte Darstellung von Abb. 4.3

Fotoabzüge, die Feininger in horizontaler Anordnung platzierte.²⁸ Das quadratische Format der Abzüge deutet darauf hin, dass er eine Mittelformatkamera (eventuell Rolleiflex) benutzte.²⁹ In der Verortung seiner Aufnahmen mit den zugehörigen Adressen und der rückseitigen Markierung wandte Feininger die Methode des Kartografierens an. Der Vorgang des Kartografierens (engl. Mapping) bezeichnet die grafische Abbildung von bestimmten Merkmalen einer Landschaft oder Stadt, die auf der Grundlage von Beobachtungen und Erkundungen erfolgen. Ziel ist es, diese Merkmale zu definieren und die Raumvorstellungen in einer visuellen Form an Rezipierende zu vermitteln.³⁰ Das Mapping erfolgt mit optischen Apparaten wie Teleskopen und Kameras oder Messgeräten.³¹ Der ursprünglich aus den Geowissenschaften stammende Begriff für die Erstellung maßstabsgetreuer Karten wird auch in der Ethnologie, Soziologie und den Kunstwissenschaften als Methode zur Erforschung und Visualisierung unbekannter Gebiete verwendet.³² Der Fototheoretiker und -historiker Timm Starl sieht Analogien zwischen Fotografien und Karten, denn beide bedienen sich in der Bildherstellung der Minimierung und Darstellung bestimmter räumlicher Bezüge.³³ Am Beispiel von Stadtaufnahmen erläutert Starl, dass der Fotografie und dem Stadtplan eine ähnliche visuelle Leseart zugrunde liege. Beide Medien erlauben es, sich darin zu vertiefen, zu orientieren und eigene Imaginationen hervorzurufen.³⁴ Zudem ermöglichen sie ähnliche visuelle Vorgänge, die Bilder und Vorstellungen sichtbar machen und von subjektiven Entscheidungen wie Wahl des Bildausschnitts, des Maßstabs und der Perspektive bestimmt sind.³⁵

Während ein Stadtplan ein bestimmtes Terrain verortet und eine maßstabsgetreue Beziehung zwischen Punkten herstellt, erkundete Feininger in seiner eigenen kartografischen Strategie mit der Kamera den urbanen Raum.³⁶ Das New Yorker Straßensystem war in der Ost-West-Aufteilung und Zahlenabfolge der

28 Kontaktabzüge sind Positivabzüge der Negativbilder, die ohne Vergrößerung in direktem Kontakt mit dem Negativfilm entstehen. Feininger legte zwölf quadratische Negative auf ein Fotopapier, deckte diese mit einer Glasscheibe ab und belichtete sie. Vgl. AFA, AG 53:41; Feininger 1949b.

29 Vgl. AFA, AG 53:13, »Retrospect«, S. 41.

30 Im deutschsprachigen Raum beinhaltet der Begriff Kartografie nur noch selten die Tätigkeit des Entwerfens von Karten. Vgl. Tainz 2001, o. S.

31 Der aus den Geowissenschaften stammende Begriff des Kartierens umfasst hingegen eine Form der Feldforschung, bei der ein unbekanntes Gelände erschlossen wird. Vgl. Müller/Rosenberger 2001.

32 Zu Methode und Visualisierung des Mappings/der Kartografie in der Ethnologie und Soziologie vgl. Ausst. Kat. Esslingen 2010; Hieber et al. 2006; Monmonier 2015; Thrower 2008.

33 Vgl. Starl 2008; sowie Ausst. Kat. Kat. Esslingen 2010.

34 Vgl. ebd.

35 Vgl. Folie 1997, S. 9.

36 Damit steht Feiningers Mapping im Kontext künstlerischer Kartografien. Zum Thema der Kartografie in der Kunst vgl. Ausst. Kat. Esslingen 2010; Bianchi 1997; Dryansky 2017; Fischer

Abb. 4.4: Reproduktion *The Bowery, North from Grand Street*, 1895. J.S. Johnston Photograph, from Andreas Feininger Photograph Collection (Andreas Feininger Photograph Collection, PR 207, New-York Historical Society, © New-York Historical Society, 101190d)



Hausnummern für Emigrierte eine neuartige Erfahrung.³⁷ Das Mapping diente somit als Vorgang der Orientierung und Selbstverortung, die Feininger fotografisch festhielt. Die Kontaktabzüge geben seinen individuellen Gang durch New York wieder, wie er als fotografierender Kartograf die Stadt durchquerte. Sie sind als »Self-mapping«³⁸ zu verstehen. Die seriellen Anordnungen der Fotografien auf dem Kontaktabzug und die rückseitigen Beschriftungen bilden Analogien zu einem Stadtplan. Wie die Legenden einer Karte verorten diese seine Aufnahmeorte in New York. Statt Angaben von Hausnummern verwendete er Bezeichnungen wie »near«, »looking« oder »between«.

Die Sichtung der Andreas Feininger Photograph Collection in der New York Historical Society offenbart erstmals, dass der Fotograf außerdem historische Karten und Drucke der Metropole sammelte.³⁹ Darüber eignete er sich ein stadtgeschichtliches und architektonisches Wissen über New York an. Mit gesammelten historischen Stadtkarten und Reproduktionen verglich er deren urbane Transformation, wie die Errichtung von Hochbahnen und Brücken (Abb. 4.4). Im visuellen Erforschen begab sich Feininger vermutlich bereits vor dem eigenen Durchqueren auf eine historische Zeitreise. Die historische Sammlung führt in der Gegenüberstellung der Kontaktabzüge auf, dass Feininger Orte, wie die Hochbahn auf die Grand Street am Chatham Square, bewusst aufsuchte und mehrmals von einem ähnlichen Standpunkt aus aufnahm (Abb. 4.3). In der fotografischen Aneignung im Gehen war Feininger an den städtischen Veränderungen interessiert, die er in

2014; Folie 1997; Hieber et al. 2006; Möllmann 2004; Möntmann 2004; O'Rourke 2013; Whybrow 2011.

37 Vgl. Hellmer 1941; WPA Guide 1939.

38 Bianchi 1997, S. 17. Feininger zeichnete in seinem Scrapbook auch auf einer Karte der Vereinigten Staaten seine Auftragsarbeiten für *Life* ein. Vgl. AFA, AG 53:19 und Abb. 5.45. Mehr zum Scrapbook in Kapitel 5.4.

39 Vgl. AFPC, PR 207:4.

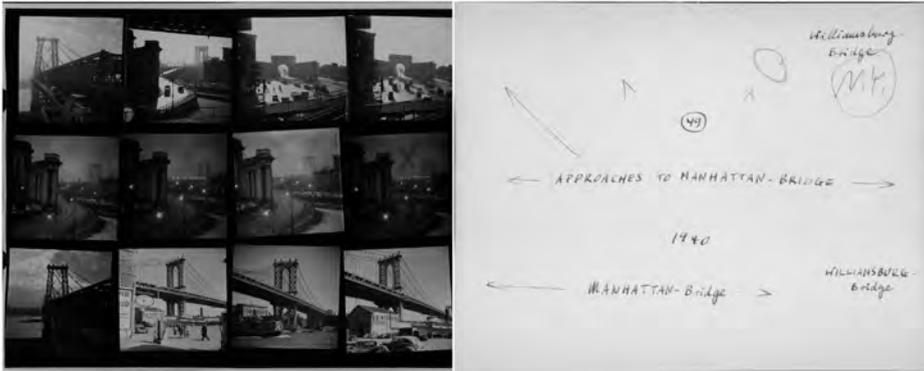


Abb. 4.5: Andreas Feininger, Kontaktabzug *Manhattan und Williamsburg Bridge*, New York, 1940. Recto und Verso. Rückseitige Beschriftung von Andreas Feininger mit Aufnahmeort und Jahreszahl (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Andreas Feininger Collection, AG 53:41, © Gift of Andreas Feininger)

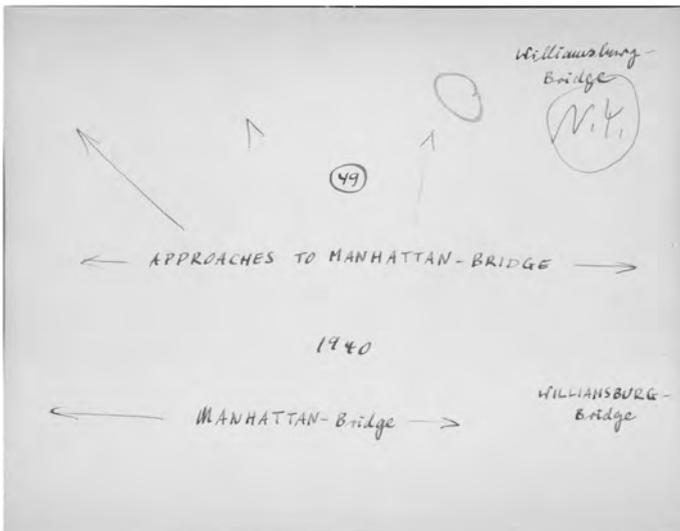
seine visuellen Kartografien integrierte. Im Aufnehmen von Orten, die aus dem gegenwärtigen Stadtbild verschwunden sind, kreierte er zudem historische Zeitdokumente.

Über die Kontaktabzüge ist außerdem erkennbar, welchen Weg Feininger durch die Stadt beschrift, und zu welchen Tages- und Jahreszeiten er seine fotografischen Erkundungen unternahm. »Day or night, I could walk anywhere in town without fear, carrying my camera with or without tripod, standing on deserted Elevated platforms at night to make time exposures, [...] or strolling on the pedestrian walk across Brooklyn Bridge after dark to photograph the shining towers of Wall Street.«⁴⁰ Die Aussage verdeutlicht, wie akribisch und unermüdlich er die Metropole im Gehen fotografierte.⁴¹ So lässt sich über die Kontaktabzüge rekonstruieren, in welcher Geschwindigkeit er sich fortbewegte, und dass er mehrere Aufnahmen von ein und demselben Motiv erstellte. Aus einer erhöhten Perspektive nahm Feininger verschiedene Ansichten einer Straßenkurve mit Blick auf die Manhattan Bridge erst bei Sonnenuntergang und dann in der Nacht auf (Abb. 4.5).⁴² Am Folgetag setzte er den Gang weiter fort und fotografierte die Manhattan Bridge aus der Nähe.

40 AFA, AG 53:13, »Retrospect«, S. 44.

41 Im Fotobuch *New York* (1945) schildert Feininger, wie er im Voraus die Aufnahmen plante und sich über Karten, Postkarten und Wetterberichte den Stadtraum aneignete. Vgl. Feininger 1945a, S. 98. Zu Feiningers Fotobuch *New York* siehe Kapitel 5.2, 8.2.

42 Feininger markierte mit einem roten Stift ein gelungenes Bild für eine geplante Veröffentlichung. Dies ist eine gängige Praxis von Fotojournalist*innen und Bildredaktionen in Fotoagenturen und Magazinen.



Vergößerte Darstellung von Abb. 4.5

In der seriellen Abfolge verkörpern die Einzelaufnahmen Dynamik und Stillstände seiner Route. Im Drehen und Wenden des Kontaktabzugs zwischen der Vorderseite und der rückseitigen Beschriftung wird in der Rezeption ein performativer Vorgang aktiviert. Die Betrachtung erzeugt eine Art Reenactment von Feiningers Fotospaziergang. In einem dynamischen Erkunden wird das New Yorker Stadtbild der 1940er-Jahre erfahrbar. Die Kontaktabzüge erinnern an die visuellen Spaziergänge, die im 19. Jahrhundert die dreidimensionalen Ansichten der Stereofotografien ermöglichten.⁴³ Diese gestatteten, in den urbanen Raum einzutreten und mit den Augen die Stadt zu durchschreiten. Ähnliche Vorgänge ergeben sich in der Betrachtung von Feiningers Kontaktabzügen.

Damit lässt sich die Aussage des Promenadologen Bertram Weisshaar widerlegen, dass Fotograf*innen »das Spaziergehen als Recherchemethode im Arbeitsprozess, nicht als Werkform«⁴⁴ nutzen würden. Andreas Feiningers kartografisches Konzept beweist, dass ihnen das Gehen nicht nur zur Recherche, sondern durchaus als künstlerische Strategie diene. Bereits in Hamburg, Paris und Stockholm hatte Feininger die Stadt mit der Kamera erkundet.⁴⁵ Ergänzend zur Praxis mit der Rolleiflex-Kamera hatte er in Stockholm in den 1930er-Jahren sein erstes Teleobjektiv gebaut (Abb. 4.31). Die Telefotografie ermöglichte ihm, Stadtansichten zu produzieren, die mehr den realistischen Proportionen der menschlichen Wahrnehmung entsprachen.⁴⁶ Feininger verfolgte das Ziel, die Stadt in unterschiedlichen Perspektiven und Raumvorstellungen zu durchschreiten, physisch zu erleben und zu visualisieren.⁴⁷

Diesen Ansatz praktizierte auch der emigrierte Fotograf Rudy Burckhardt Ende der 1930er-Jahre in New York.⁴⁸ Burckhardt begann 1938 die Stadt fotografisch zu erkunden, integrierte darin die eigenen Bewegungsabläufe und die der Passierenden (Abb. 4.6).⁴⁹ Die Serie zeigt Vorübergehende, die er im Treiben auf den Straßen oder wartend an Kreuzungen aufnahm. Statt Gesichter zu fokussieren, richtete Burckhardt den Blick nach unten auf die Beine. In den Aufnahmen sind Kleider und Anzüge mit eleganten Leder- und Absatzschuhen zu erkennen, die in eiligen Schritten vor der Kamera vorbeiziehen. Burckhardt agierte mit einer hand-

43 Zur Stereoskopie siehe u. a. Leonhardt 2016; Starl 2008.

44 Hesse/Weisshaar 2013, S. 205.

45 Fotografien vor seiner Emigration nach New York publizierte Feininger in den Fotobüchern *Feininger's Hamburg* (1980) und *Stockholm* (1936). Mehr dazu siehe *The Archive* 1983/3 und AFA, AG 53:47; AG 53:70.

46 Siehe Zitat, »Retrospect«, AFA, AG 53:13, S. 19.

47 Vgl. Feininger 1945a sowie Kapitel 4.2.

48 Zu Burckhardt siehe RBP, AAA; RBPC sowie den [Eintrag im METROMOD Archive](#) und in Kapitel 4.2, 5.4, 8.3. Weiterführendes siehe Ausst. Kat. Basel 2005; Ausst. Kat. New York 2002a; Ausst. Kat. New York 2008a/b; Eklund 2008; Lopate/Katz 2004.

49 Vgl. RBP, AAA, Box 9, »How I made some of my photos, paintings and films« sowie Burckhardt 1988, S. 194; Eklund 2008, o. S. Einige der Fotografien aus der Serie sind Teil von Burckhardts und Edwin Denbys Album *New York N. Why* (1939). Mehr dazu in Kapitel 5.4.



Abb. 4.6: Rudy Burckhardt, *Sidewalk*, New York, 1939. Albumseite aus *New York, N. Why?* (Rudy Burckhardt Archive, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild. Ggf. ist das Einverständnis der Rechteinhaber:innen erforderlich.)

lichen Kleinbildkamera, mit der er in schnellen Bewegungen den Passierenden folgen konnte. »With a small, handheld Leica camera I snapped moments in the impersonal space of midtown, of people moving against each other, in traffic, doing their own choreography, oblivious of each other, barely avoiding collision, on any day – with no social message whatever.«⁵⁰ Die Dynamik des Gehens drückt sich bei ihm in einer körperlichen Erfahrung aus, bei der er die Kamera aktiv mitführte.⁵¹

Die emigrierte Fotografin Lisette Model folgte 1940 einem ähnlichen fotografischen Ansatz in ihrer Serie *Running Legs* (Abb. 4.7).⁵² Sie nahm hektisch vorüber-eilende sowie statische Beine an frequentieren Plätzen in New York auf. Statt einer Kleinbildkamera fotografierte Model hingegen mit einer Mittelformatkamera. In

50 RBP, AAA, Box 9, »How I made some of my photos, paintings and films«.

51 Vgl. Nguyen 2016, S. 195; Whybrow 2011, S. 15.

52 Vgl. LMPC. Ausführliche Analysen zu Models Serien *Running Legs* (1940) finden sich in den Artikeln der Autorin: Roth 2019a; Roth 2021 sowie in Ausst. Kat. Wien 2000 und Schaber 2002, S. 63. Zu Model siehe Ausst. Kat Halifax 2011; Ausst. Kat. Madrid 2009; Ausst. Kat. Paris 2002; Ausst. Kat. Turin 2021, sowie [den Beitrag von Elina Meßfeldt zur Kooperation von Lisette und Evsa Model](#) und den [Eintrag im METROMOD Archive](#).



Abb. 4.7: Lisette Model, *Running Legs*, New York, 1940 (Ausst. Kat. Madrid 2009, S. 22, © Estate of Lisette Model)

diesem Typus fällt das Licht von oben in den Sucher, und der Apparat wird nicht direkt vor den Augen gehalten. Das Gesehene ist zudem spiegelverkehrt angezeigt. Das Anvisieren des Bildmotivs setzte somit eine gewisse Mobilität und technische Vertrautheit mit dem Apparat voraus. Model musste daher in aktiven fotografischen Gesten wie Bücken und Senken des Blicks agieren. Diese Dynamik und die gleichzeitigen Bewegungen der Passierenden führen in den Aufnahmen zu unscharfen, verzerrten Bereichen. So ist in einem Bild lediglich die verschwommene Silhouette eines angehobenen Beins zu erkennen (Abb. 4.7). Die Bewegungsabläufe der Beine werden zu kompositorischen und stilistischen Elementen.

Ihre Fotoserie erinnert an filmische Sequenzen der 1920er- und 1930er-Jahre in Werken wie *Manhatta* (Paul Strand/Charles Sheeler, US, 1921), *Berlin – die Sinfonie der Großstadt* (Walter Ruttmann, DE, 1927), *Der Mann mit der Kamera* (Dziga Vertov, UdSSR, 1929) oder auch an László Moholy-Nagys Pläne für das Drehbuch *Dynamik der Gross-Stadt* (DE, 1922), in denen die Beschleunigung der modernen Städte zu neuen Sehgewohnheiten führte.⁵³ Schon 1903 hatte der Soziologie Georg Simmel in seinem Aufsatz »Die Großstädte und das Geistesleben« dafür argumentiert, dass die moderne Großstadt nur in Bewegung und einer seriellen Abfolge wahrgenommen werden könne.⁵⁴ Statt einer panoramaartigen Überschau lag der Fokus auf den alltäglichen Bewegungen. Um die Rhythmisierung des urbanen Raums in den Film zu projizieren, etablierte sich die Straße als Drehort. In ungewöhnlichen Perspektiven und schnell wechselnden Kameraeinstellungen wurden einzelne, unzusammenhängende Aufnahmen zu Montagen.⁵⁵ Die Bewegungs-

53 Vgl. Ruttmann 1927, sowie Breuer 2010; Dähne 2013; Dogramaci 2010; Henkens 2005; Nippe 2011; Koebner 2003; Vogt 2001.

54 Vgl. Simmel 1903.

55 Vgl. Stierli 2018, S. 7-9, sowie Bollerey 2006, S. 64-66; Möllmann 2013, S. 149.

abläufe von Passierenden wie auch Fortbewegungsmittel waren damit bereits Elemente in filmischen Arbeiten, um die Beschleunigung von Großstädten zu thematisieren. Der Regisseur Walter Ruttmann griff dies 1927 in seinem experimentellen Dokumentarfilm *Berlin – die Sinfonie der Großstadt* kinematografisch auf und fokussierte die Beine von vorüberziehenden Menschenmengen, die er mit filmischen Sequenzen einer Kuhherde montierte.⁵⁶

Auch bei Burckhardt finden sich filmische Bezüge. Er erkundete in den ersten zwei Jahren nach seiner Ankunft zunächst mit der Filmkamera New York, bevor er zu fotografieren begann. Von Proportionen und Rastlosigkeit der Metropole überwältigt, sah er im Filmen eine geeignete Praktik, um dem städtischen Erscheinungsbild visuell gerecht zu werden.⁵⁷ 1936 drehte er mit einer 16-mm-Filmkamera auf den Straßen und Dächern von Chelsea seinen ersten Kurzfilm *145 W. 21*, benannt nach seiner Wohnadresse (Abb. 8.26).⁵⁸ Auch in seinen weiteren Filmen war die Stadt zentrales Thema, die Burckhardt aus unterschiedlichen Perspektiven und mit der Praxis des Gehens verinnerlichte.⁵⁹ Filmische Techniken, wie das serielle Konzipieren und Montieren von fragmentarischen und ungewöhnlichen Bildausschnitten, übertrug er auf sein fotografisches Vorgehen (Abb. 4.6). Die nach unten ausgerichtete Kameraperspektive und der detailliert gewählte Ausschnitt auf die Beine evoziert in den Fotografien eine über den Bildrand hinausgehende Bewegung. Burckhardt visualisierte das Gehen somit als Teil eines kinematografischen Ablaufs.

Bereits Fotografen wie László Moholy-Nagy und Alexander Rodtschenko hatten parallel zu den filmischen Entwicklungen der 1920er-Jahre für die Fotografie eine experimentelle Handhabung der Kamera gefordert. In der Anwendung von Techniken wie der Fotomontage und radikalen Bildausschnitten produzierten sie neue visuelle Seherfahrungen der Großstadt.⁶⁰ 1928 proklamierte Rodtschenko in seinem Manifest »Die Wege der modernen Fotografie« ein wahrnehmungsgeschärftes Gehen durch die Stadt, um mit fotografischen Praktiken wie Heben und Senken des Apparats das urbane Leben zu visualisieren.⁶¹

56 Vgl. Ruttmann 1927, 00:10:09; 00:11:23; 00:20:04; 00:22:13; 00:31:04.

57 Vgl. RBP, AAA, Box 9, »How I think I made some of my photos, paintings and films«, o. S. Zu den filmischen Arbeiten von Rudy Burckhardt siehe Ausst. Kat. Basel 2005; Ausst. Kat. New York 2008a; Ausst. Kat. Valencia 1998; Burckhardt 1979; Eklund 2008 und in Kapitel 5.4, 8.3.

58 Vgl. RBP, AAA, Box 9, »How I made some of my films and photos«. Mehr zu den intermedialen künstlerischen Kooperationen in der West 21st Street und weiteren Details zu Burckhardts Filmen in Kapitel 8.3.

59 Zwischen 1937 und 1950 entstanden insgesamt 11 Kurzfilme in Schwarz-Weiß, darunter *Seeing the World, Part One: On a Visit to New York, N. Y.* (1937, 10 Min.); *The Pursuit of Happiness* (1940, 7 Min.); *The Climate of New York* (1948, 21 Min.); *Under the Brooklyn Bridge* (1953, 15 Min.).

60 Vgl. Moholy-Nagy 1927; Rodtschenko 1928/1993 sowie Breuer 2010; Dähne 2003, S. 133-135; Kemp 2006, Bd. 2, S. 72-74, 85-90; Magilow 2012.

61 Vgl. Rodtschenko 1928/1993.

Zuletzt finden sich auch in den fotografischen Entwicklungen im New York der späten 1930er- und frühen 1940er-Jahren Bezüge zu großstädtischen Themen. Zum einen richtete die Straight Photography, ähnlich wie im Stil des Neuen Sehens, in experimentellen, streng komponierten Aufnahmen den Blick auf das Mechanische und Architektonische.⁶² Der Fokus lag auf der Vertikalität mit idealistisch aufstrebenden Bauten. Zum anderen entwickelte die Street Photography Ende der 1920er-Jahre ein steigendes Interesse an den Bewohner*innen und alltäglichen Lebenswelten der Stadt.⁶³ Statt Einzelbildern in extremen Perspektiven entstanden in spontanen Aufnahmen und seriellen Abfolgen individuelle Visionen von den Passierenden auf den Straßen.⁶⁴ Das Gehen wurde zum Bestandteil der fotografischen Praxis. Der Fotohistoriker Colin Westerbeck und der Fotograf Joel Meyerowitz definieren die Street Photography wie folgt: »The photographers [...] have tried to work without being noticed by their subjects. They have taken pictures of people who are going about their business unaware of the photographer's presence. They have made candid pictures of everyday life in the street.«⁶⁵

Im steil nach unten gerichteten Blick und gleichzeitig seriellen Fokussieren auf alltägliche Bewegungsformen finden sich bei Model und auch bei Burckhardt Elemente der Straight und Street Photography. Beide Serien sind im Kontext eines transkulturellen fotografischen Diskurses zu lesen, da Model und Burckhardt mit den Entwicklungen des Neuen Sehens in Fotografie und Film der 1920er- und 1930er-Jahre und zugleich mit denen in New York vertraut waren. In der bewussten Abtrennung der Gesichter verweisen beide Aufnahmen auf die Anonymisierung des öffentlichen Lebens. Im Kontext des Exils spiegeln sie ein ambivalentes Verhältnis zu New York wider. Als Akteurin bewegte sich Model im Fluss der Metropole. Dieses Vorgehen verfolgte auch Burckhardt in einer ähnlichen Bildmotivik. Unter diesem Blickwinkel ist auffällig, dass die Passierenden elegante Leder- und Stöckelschuhe in Businesskleidung tragen. Die Fotos geben die Arbeitswege in die Büros in Midtown Manhattan wieder. Sie implizieren Aspekte der sozialen Klassenzugehörigkeit und der Konsumkultur.

Mitte der 1940er-Jahre agierte die emigrierte Fotografin Marion Palfi als Street Photographer, um auf die soziokulturelle Diversität und die gesellschaftlichen

62 US-amerikanische Vertreter*innen der Straight Photography waren u. a. Berenice Abbott, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Steichen und Edward Weston. Vgl. Ausst. Kat. Hamburg 2012; Ausst. Kat. New York 2002b; Bajac et al. 2016; Baum 2011; Böger 2010; Garner 2003; Kemp 2004, Bd. 2, S. 13-23; Bd. 3, S. 13-18; Raeburn 2006.

63 Als Street Photographers agierten US-amerikanische und emigrierte Fotograf*innen wie Alexander Alland, Elizabeth Coleman, Walker Evans, Louis Faurer, Leonard Freed, Lee Friedlander, Leon Levinstein Helen Levitt, Fritz Neugass, oder Weegee (Arthur Fellig). Ab den späten 1940er- Jahren auch William Eggleston, William Klein und Garry Winogrand. Vgl. Ausst. Kat. Hamburg 2012; Ausst. Kat. New York 2002b; Ausst. Kat. New York 2020; Bajac et al. 2016.

64 Vgl. Ausst. Kat. New York 2002b, S. 63; Böttger 2010, S. 121; Henkens 2005; Schaber 2005, S. 84.

65 Westerbeck/Meyerowitz 1994, S. 34.

Probleme hinzuweisen.⁶⁶ Ihre Aufnahmen entstanden im Gehen durch New York und verdeutlichen, dass Straßen und Plätze als relevante Aktionsräume für unterschiedliche Alters- und Gesellschaftsschichten fungierten. In Palfis Fotografien sind Kinder auf Straßen und Gehwegen zu erkennen (Abb. 4.8-4.10).⁶⁷ Diese springen vor abgerissenen Hausfassaden mit Schuttbergen, sitzen auf Mülltonnen, spielen mit Blechdosen im Wasser der Bordsteinrinnen oder öffnen mit einem Schraubenschlüssel einen Wasserhydranten. Die Straße repräsentiert einen wichtigen sozialen interaktiven Treffpunkt, den sich Kinder nach den Definitionen des Kulturwissenschaftlers Thomas Düllo als »kollektives Spacing [...] und Lernraum«⁶⁸ aneignen. Die Wohngegenden und Kleidungen verweisen jedoch darauf, dass die Kinder meist in prekären Verhältnissen in ärmeren Vierteln wie der Lower East Side, Harlem und Brooklyn lebten oder obdachlos waren. Mit Ausnahme des Seils beschäftigen sich die Kinder mit Gegenständen städtischer Infrastrukturen, die sie in improvisierten Lösungen kreativ zu Spielzeug umfunktionalisieren. Sie agieren auf der Straße und nicht auf Spielplätzen, in Schwimmbädern oder sonstigen Interaktionsräumen.

Marion Palfi erhielt im April 1946 für ihr Fotoprojekt *Children in America* ein Rosenwald Fellowship.⁶⁹ Darin erforschte sie fotografisch die Lebensbedingungen von Kindern und Jugendlichen in den Vereinigten Staaten.⁷⁰ Auch untersuchte sie in ihrer Studie das Bildungsniveau, die Gruppierung von Banden sowie Diskriminierungserfahrungen. Die archivierten Notizen (»field notes«), Briefwechsel und Fotografien beweisen, dass Palfi ihre Studien intensiv und breit anlegte und mit Methoden wie Feldforschung und Interviews vertiefte.⁷¹ Sie gliederte *Children in America* in unzählige Unterprojekte und -themen. Das fünfte Unterthema ihres Projekts umfasst »Children at Play«.⁷² Palfi notierte dazu stichpunktartig: »New York ... the lack of playgrounds ... the influence of the film ... pool-room ... the shortage of swimming-pools ... etc. etc. ... makes develop

66 Vgl. MPA sowie AF und PBF »Marion Palfi«. Palfi emigrierte 1941 nach New York. Mehr zu ihrem Werk im [Eintrag im METROMOD Archive](#), sowie Ausst. Kat. Lawrence 1973; Ausst. Kat. Tucson 1995; Blair 2007; Enyeart 1973; Sorgenfrei/Peters 1985; Zandy 2013 und in Kapitel 5.3, 7.1, 7.2.

67 Vgl. MPA, AG 46:80; AG 46:3A; AG 46:17.

68 Düllo 2009, S. 210-211.

69 Das Stipendium umfasste eine Dauer von 12 Monaten und eine Förderung von \$ 1800. *Children in America* (1946) ist neben zahlreichen anderen Projekten ausführlich dokumentiert. Vgl. MPA, AG 46:1; AG 46:3; AG 46:4; AG 46:16; AG 46:17; AG 46:73; AG 46:80. Bereits 1945 hatte sie das Projekt *Great American Artists of Minority Groups* realisiert, das in der Norlyst Gallery ausgestellt wurde, siehe in Kapitel 7.1.

70 Palfi begann ihre Fotostudie in Los Angeles und reiste über Mercedes, Modesto, Portland, Oregon, Detroit, Knoxville und Chattanooga zurück nach New York. Vgl. MPA, AG 46:3A.

71 Vgl. MPA, AG 46:3A; AG 46:24; AG 46:56.

72 Weiteren Unterthemen sind: I. »Children and Housing«; II. »Children in a Plantation School«; III. »Children's Responsibilities«; IV. »Children's Health«; V. »Children at Play«; VI. »Children in Trouble«; VII. »Towards a Better Children's World?«. Vgl. MPA, AG 46:3A.



Abb. 4.8: Marion Palfi, *New York, New York*, 1946 (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Marion Palfi Collection, AG 46:80, © Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents)



Abb. 4.9: Marion Palfi, *New York, New York*, 1946 (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Marion Palfi Collection, AG 46:80 ©, Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents)



Abb. 4.10: Marion Palfi, *East Harlem*, New York, 1946 (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Marion Palfi Collection, AG 46:80, © Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents)

children gangs or street clubs.«⁷³ An anderer Stelle ergänzte sie: »The streets become their territory.«⁷⁴

Palfi erkundete auf zahlreichen Feldforschungen die New Yorker Straßen, die Kinder und Jugendliche als Interaktions- und Spielräume nutzten. Sie erstellte genaue Dokumentationen der Routen, die sich im Nachhinein geografisch rekonstruieren ließen.⁷⁵ Eine Tour startete nördlich von Yorkville am Übergang zu Harlem. Den Bereich der Park Avenue und 96th Street beschreibt Palfi mit: »Here the world ends.«⁷⁶ Sie vermerkt, dass lediglich ein kleiner Spielplatz entlang der Subway existiere, bevor die Züge oberirdisch fahren. Weiter nördlich an der Lexington Avenue und 102 Street entdeckte sie Kinder, die zwischen Mülleimern spielten und teilweise unterernährt waren. Diese Szene hielt sie in einer der Aufnahmen fest (Abb. 4.8). Auch das Bild der seilspringenden Mädchen entstand auf der Höhe der Madison Avenue, 110th Street (Abb. 4.9). Die Notizen und Aufnahmen verdeutlichen, dass Palfi mit der Kamera nach einem bestimmten Konzept durch die Straßen ging.

73 MPA, AG 46:3A/29.

74 MPA, AG 46:3/44.

75 Vgl. MPA, AG 46:3A sowie AG 46:3A/28; AG 46:3A/24; AG 46:3A/56.

76 MPA, AG 46:3A/28.

Bereits für Franz Hessel und Soziologen wie Robert Ezra Park und Georg Simmel galt das Gehen als Methode, um ein Verständnis für die Stadt zu erlangen und in Kontakt mit deren Bewohner*innen zu treten.⁷⁷ Park definiert städtische Lebensräume als »natural areas«,⁷⁸ die sich durch unterschiedliche soziokulturelle Traditionen und Verhaltensweisen auszeichnen. Neben Feldforschungen eignete sich Palfi das notwendige Wissen mittels Recherchen und Interviews in privaten, kommunalen und staatlichen Einrichtungen an.⁷⁹ Sie verfolgte demnach einen soziokulturellen Ansatz und verstand sich selbst als »social research photographer«. ⁸⁰ Ein ähnliches Vorgehen praktizierte der Soziologe Pierre Bourdieu in den 1950er-Jahren, der seine Feldstudien mit fotografischen Aufnahmen belegte.⁸¹ Für diesen fungierte die Fotografie als relevante Methode seiner sozialwissenschaftlichen Analysen und ethnografischen Feldforschungen. Damit erreichte er eine »Verschränkung fotografischer Visualisierung und diskursiver dichter Beschreibung«. ⁸² Als »ethnografisches Notebook«⁸³ half ihm die Fotografie, die notwendige Objektivität in der Forschung zu wahren und eine Reizüberflutung zu vermeiden. Zudem diente sie ihm als Medium der Aufzeichnung »von Beobachtungen für den späteren Gebrauch«. ⁸⁴

Auch die Aufnahmen Marion Palfis verdeutlichen die Verschränkung von Fotografie und Gehen für ihre Feldforschungen im urbanen Raum. Ihr war es wichtig, Zustände und Ergebnisse objektiv wiederzugeben und gleichzeitig die Würde der Kinder zu wahren. So ist in ihren Aufnahmen erkennbar, dass einige Kinder unbemerkt von Palfi in das Spielen vertieft sind, während andere neugierig den Blick direkt in die Kamera richten. Palfi begab sich dafür in die Hocke auf Augenhöhe der Kinder. Bourdieu spricht dabei von der »Konversion des Blicks [...] durch die Kamera«. ⁸⁵ Der Apparat ermögliche Forscher*innen, sich zurückzunehmen und den beobachteten Phänomenen und Personen eine spezifische Aufmerksamkeit zu geben.

77 Vgl. Gleber 1999; Hessel 1929; Park/Burgess 1925. Park absolvierte 1899 bei Simmel in Berlin das Soziologie-Studium. Park war ein Vertreter der Chicago School am Sociology Department der University of Chicago, wo er zwischen 1914 und 1933 lehrte. Vgl. Bossert 2014, S. 142-143; Leggewie et al. 2012, S. 96-98.

78 Park/Burgess 1925, S. 77-78.

79 Zu den Institutionen gehörten etwa: das Youth House for Boys; das American Jewish Committee; das Christopher Street Settlement; das Settlement House in der 106th Street; das Henry Street Settlement; das Sydenham Hospital; das McMahon Memorial Temporary Shelter in der 128 East / 112th St. in Harlem; das St. Barnabas House in der 1761 Stillwell Ave. in der Bronx; die Godmothers League in der 115 East 101st St. Vgl. MPA, AG 46:3A.

80 MPA, AG 46:1.

81 Vgl. Bourdieu/Schultheis 2003; Schultheis 2017; Schultheis/Egger 2021.

82 Schultheis 2017, S. 150.

83 Ebd., S. 150.

84 Ebd., S. 153.

85 Ebd., S. 155.

Im Unterkapitel VII. »Towards a Better Children's World?« fokussierte Palfi die Fortschritte und verbesserten Lebensbedingungen von Kindern, wie die Errichtung von Außenduschen als Schwimmbadersatz im öffentlichen Raum (Abb. 4.10).⁸⁶ Die rückseitige Beschriftung der Fotografie *Abandoned and Neglected Children in Shelters* verdeutlicht eine weitere Praxis Palfis.⁸⁷ Sie klebte darauf den nummerierten und mit Schreibmaschine verfassten Text: »THE GATES ARE CLOSED – FOR PROTECTION – BUT THE SEARCH FOR LOVE GOES ON ...«⁸⁸ Demnach agierte sie in einer ähnlichen Verschränkung wie Bourdieu. In nummerierten Aufzählungen hielt Palfi ihre Ergebnisse schriftlich und visuell fest. Als ausgebildete Porträtfotografin hatte Palfi bereits vor ihrer Emigration das narrative Arbeiten in reportageähnlichen Serien praktiziert. 1932 und 1933 war sie innerhalb Europas (Frankreich, Italien, Belgien, Griechenland, Türkei) und weiter nach Israel, Syrien und Irak gereist.⁸⁹ Ihre Fotografien fasste sie unter dem Titel »Reporter's Trip through the Old World«⁹⁰ zusammen. Die Rückseite jeder Aufnahme versah sie mit einer knappen Beschreibung in englischer und deutscher Sprache. Palfi griff somit in der New Yorker Emigration auf eine Praxis zurück, die sie bereits in Berlin, Amsterdam und auf ihren Reisen angewandt hatte. Gleichzeitig waren für sie der urbane Raum und zeitgenössische soziokulturelle Themen, wie die Lebensbedingungen von Kindern, Ausgangspunkt für neue fotografische Studien. Das Gehen war für sie eine fotografische sowie soziokulturelle Methode. Außerdem konzipierte Palfi die Fotoserien und -reportagen für eine öffentliche Vermittlung. *Children in America* entstand nicht nur im urbanen Raum, sondern gelangte über Ausstellungen und Publikationen in Magazinen und Büchern erneut in die Öffentlichkeit.⁹¹

86 Vgl. MPA, AG 46:3A/29.

87 Vgl. MPA, AG 46:80.

88 Ebd.

89 Recherchen ergaben, dass Palfi zusammen mit ihrem Ehemann, dem Redakteur und Herausgeber Erich W. Abraham, reiste. Die Reportage war womöglich als Auftragsarbeit geplant. Bisher ist nicht bekannt, ob sie veröffentlicht wurde. Die Fotografien tragen einen Stempel mit der Adresse in Berlin-Wilmersdorf (Hildegardstr. 12a) oder Amsterdam (Leidschekade 69). Vgl. MPA, AG 46:9; AG 46:14; AG 46:73; AG 46:83.

90 MPA, AG 46:14.

91 Zu *Children in America* initiierte Palfi eine Wanderausstellung durch die Vereinigten Staaten mit Eröffnung in der NYPL im Januar 1946. Zudem erschien 1952 das Fotobuch *Suffer Little Children* im Exilverlag Oceana Publishing. Siehe in Kapitel 5,3, 7.1. Magazine wie *Coronet* und *Ebony* veröffentlichten Fotografien von Palfi. Vgl. MPA, AG 46:3A/34. Außerdem interessierten sich Schulen und Institutionen für Palfis Fotografien, wie die Benjamin Franklin High School und The Survey of Ethnical Culture of the City of New York.

4.2 Schnell oder hoch hinaus: Fotografierendes Fahren unter der, durch oder über die Stadt

Emigrierte Fotograf*innen fertigten auch während der Benutzung unterschiedlicher Fortbewegungsmittel Aufnahmen in New York. Im Gegensatz zum Gehen sind während des Fahrens Geschwindigkeit und Richtung durch die Transportmittel vorgegeben. Gleichzeitig erlangten sie darüber neuartige urbane Perspektiven. Auch die Faszination für Technik und beschleunigende vertikale oder horizontale Bewegung waren Motive. In der Fotografie- und Exilforschung wurde das Fahren als urbane, visuelle Praktik bisher wenig analysiert und verlangt eine Annäherung über interdisziplinäre Ansätze.⁹² Die Kunsthistorikerin und Kuratorin Tracy Fitzpatrick schreibt in ihrem Buch *Art and the Subway. New York Underground* (2009), dass Kunstschaffende alltägliche Fahrerfahrungen in interdisziplinären Praktiken aufgriffen.⁹³ Zudem entstanden in der New Yorker Subway Aufnahmen, die den Schwerpunkt auf gesellschaftliche Aspekte legten. In diesem Kontext ist interessant, wie exilierte Fotograf*innen in der U-Bahn agierten.

Rudy Burckhardt zählt zu den wenigen emigrierten Vertreter*innen, die in der Subway fotografierten. 1947 begann er seine Serie, die er bis in die 1970er-Jahre verfolgte (Abb. 4.11, 4.12).⁹⁴ Zu sehen sind sitzende Passagiere, die Zeitung lesen, in sich gekehrt den Blick auf den Boden oder ins Leere gerichtet haben. Ein Mann mit Hut wiederum visiert frontal Burckhardts Kamera. Die Forschung hatte Burckhardts Fotos bislang mit Walker Evans' Fotoserie *Subway Passengers* verglichen, die ab den 1930er-Jahren entstand.⁹⁵ Auch wenn sich laut Vincent Katz und Phillip Lopate beide Fotografen kannten, gibt es keinerlei Hinweise, dass sich Burckhardt erst über Walker Evans' Serie für die Thematik der Subway interessierte. Zwar hatte Evans 1938 seine erste Einzelausstellung im MoMA, seine *Subway Passengers* stellte er jedoch erst 1966 dort aus.⁹⁶ Zudem wandten beide unterschiedliche fotografische Praktiken an.

92 Vgl. Conrad 1984; Dähne 2014; Fitzpatrick 2009; Höhne 2017; Moholy-Nagy 1927; Simmel 1903.

93 Vgl. Fitzpatrick 2009. Zu kulturellen Bedeutung und historischen Entwicklung der New Yorker U-Bahn siehe Brooks 1997; Dähne 2014; Höhne 2017.

94 Vgl. Ausst. Kat. Valencia 1998, S. 220-222; Haldemann 2005. Zu den Werken aus den 1950er- bis 1960er-Jahren vgl. [Tibor de Nagy Gallery](#) und die [Fotografische Sammlung im Brooklyn Museum](#).

95 Vgl. Ausst. Kat. New York 2008b, S. 81; Ausst. Kat. Valencia 1998; Lopate/Katz 2004, S. 13. Einzig Anita Haldemann betont die unterschiedlichen Ansätze von Rudy Burckhardt und Walker Evans. Vgl. Haldemann 2005.

96 Vgl. Evans, [Einzelausstellung im MoMA](#) und die [Subway Passengers 1966 im MoMA](#). Vgl. Ausst. Kat. Granada 2016, S. 104-109. Evans, *Subway Passengers* befindet sich [im MoMA](#) und in der [fotografischen Sammlung am Metropolitan Museum of Art \(MET\)](#). Vgl. Ausst. Kat. New York 2000.

Abb. 4.11: Rudy Burckhardt, *Subway, New York, 1947* (Rudy Burckhardt Archive, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild. Ggf. ist das Einverständnis der Rechteinhaber:innen erforderlich.)



Abb. 4.12: Rudy Burckhardt, *Subway, New York, 1947* (Rudy Burckhardt Archive, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024. Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild. Ggf. ist das Einverständnis der Rechteinhaber:innen erforderlich.)



Im Gegensatz zu Evans, der seine Kamera hinter seiner Jacke versteckte, fotografierte Burckhardt nicht heimlich im Verborgenen. Er wartete mit der Kamera den genauen Moment ab, um die Personen unbemerkt oder in einem frontal gerichteten Blick aufzunehmen.⁹⁷ Die Fahrgäste sind zu mehreren auf den Sitzplätzen gruppiert und in ihre jeweiligen Aktivitäten vertieft (Abb. 4.11, 4.12). Evans hingegen nahm die Passagiere als einzelne, isolierte Personen auf. Die unterschiedlichen Bewegungsformen spiegeln sich zudem in Burckhardts dynamischer Kameraführung. Das Fotografieren während der Fahrt ist herausfordernd, da agil und präzise auf die wechselnden Bewegungen von Zugwaggon, Passagiere sowie Lichtquellen reagiert werden muss.⁹⁸ Burckhardts Aufnahmen zeichnen sich durch einen detaillierten und klaren Blick aus. Sitzend oder stehend fotografierte er aus verschiedenen Perspektiven die Passagiere und Bereiche der U-Bahn. Er gehörte damit selbst zu den Fahrgästen, war Teil ihrer Gruppe. Im Anvisieren und genauen

97 Vgl. Brooks 1997, S. 166-169; Fitzpatrick 2009, S. 119-124; Höhne 2017, S. 193-196.

98 Vgl. Fitzpatrick 2009, S. 117.



Abb. 4.13: Stanley Kubrick, *Life and Love on the New York City Subway. Women Knitting on a Subway*, New York, 1946 (Museum of the City of New York, X2011.4.1107.16, © Museum of the City of New York)

Beobachten entwickelte er im Bewegungsfluss der Subway eine eigene fotografische Praxis.

Im Gegensatz zu Evans, der seine Aufnahmen nachträglich beschnitt, wählte Burckhardt den Bildbereich bereits beim Fotografieren sorgfältig aus, wie einen Mann mit Hut im Profil oder einen anderen Mann beim Zeitungslesen.⁹⁹ Burckhardts Aufnahmen ähneln statt Evans Serie eher einer von Stanley Kubrick, die dieser 1946 begann. Kubrick fokussierte ebenfalls diverse Aktivitäten während der Fahrt, wie Lesen, Stricken, Unterhalten oder Schlafen (Abb. 4.13).¹⁰⁰ Beide Serien sind Ausdruck großstädtischer Dynamik und vermitteln eindrücklich, dass die Benutzung der Subway zum alltäglichen öffentlichen Leben aller New Yorker Gesellschaftsschichten gehörte.

Der Historiker und Kulturwissenschaftler Stefan Höhne differenziert das Sehen in der U-Bahn näher.¹⁰¹ Es bestehe einerseits aus der Wahrnehmung semiotischer Zeichensysteme und andererseits aus Vorgängen des Sehens und Gesehen-Werdens. Beide Aspekte sind auch in Burckhardts Aufnahmen erkennbar. Visuelle Zeichensysteme sind die U-Bahn-Anzeige, das angeschnittene Werbeplakat oder Buchstaben der Zeitungsschlagzeilen. Unterschiedliche Sehformen sind in den heterogenen Blicken der Fahrgäste erkennbar. Das An- und Wegschauen changiert in seinen sozialen Wechselwirkungen zwischen Intimität und Anonymität. Bereits Georg Simmel hatte die Veränderung der Blickregime mit Aufkommen der modernen Transportsysteme wie Bussen oder U-Bahnen im 20. Jahrhundert erkannt.¹⁰² Sie verlangen neue Formen des gegenseitigen oder sich abwendenden Blickkontakts. Er sprach dem Auge die Funktion eines sozialen Sinnesorgans zu.

⁹⁹ Vgl. Ausst. Kat. Granada 2016, S. 104-109; Haldemann 2005, S. 19.

¹⁰⁰ Vgl. Moffett 2012. Eine Auswahl von Kubricks Fotografien präsentierte 2018 die Ausstellung *Through a Different Lens* im Museum of the City New York. Vgl. Ausst. Kat. New York 2018.

¹⁰¹ Vgl. Höhne 2017, S. 200-202.

¹⁰² Vgl. Simmel 1983, S. 484-486.

Wie Höhne in seinem kulturgeschichtlichen Diskurs verdeutlicht, entwickelten Passagiere angesichts der komplexen Eindrücke visuelle Techniken der Kontemplation und Selbstbezogenheit, um die Dauer und Strapazen der Fahrt zu minimieren.¹⁰³ »Allen voran sollte sich das Lesen als Kulturtechnik erweisen, die es am besten ermöglichte, sich von den sozialen wie visuellen Anforderungen des Transits zu emanzipieren.«¹⁰⁴ Auch wenn es sich in der U-Bahn um einen öffentlichen Bereich handelt, suchen die Fahrgäste eigene private Blicke und Räume. Fotograf*innen agieren in der Subway daher in sensiblen Blickregimes mit bestimmten Codes.¹⁰⁵ Dies beherzigte Burckhardt jedoch nur zum Teil. Zwar fotografierte er die Passagiere in unbeobachteten Momenten und bedrängte sie nicht mit der Kamera. Gleichzeitig interagierte er zu aktiv mit dieser, sodass Fahrgäste ihn wahrnahmen. Auffällig ist außerdem, dass keiner der Fahrgäste in die Kamera lächelt. Sie fühlten sich von Burckhardt als externem Beobachter ertappt.

Neben der Subway hielten Fotograf*innen in der Emigration auch Hochbahnen fest. Der Fokus lag dabei weniger auf den sozialen Interaktionen zwischen Mensch – Maschine – Kamera. Stattdessen suchten sie nach einer passenden Bildsprache und geeigneten Perspektiven, um Eisenkonstruktionen und Schattwürfe der Hochbahnen mit der Kamera aufzunehmen. Bereits 1868 fuhren die ersten dampfgetriebenen Elevated Railways (El) auf erhöhten Gleisanlagen in New York, um den Verkehr von Omnibussen und Pferdekutschen zu mindern.¹⁰⁶ Wie ein Artikel in der *New York Times* über die Eröffnung erahnen lässt, sorgte jedoch die neue Transitform von Beginn an für Unmut: »[T]he people of the streets below are reduced to pigmies, and the sound of moving vehicles is very faintly heard [...], it requires some little nerve to sit at the car window and look steadily down up the street [...].«¹⁰⁷ Die Verdunklung der untersten Stockwerke führte zu einer Minderung der Lebensqualität, die Abgase der Dampfmaschinen zu gesundheitlichen Gefährdungen. Die trostlose und zugleich mystisch wirkende Atmosphäre beim Durchqueren der Hochbahnen schildert auch der US-amerikanische Schriftsteller E. B. White: »Walk the Bowery down under the El at night and all you feel is a sort of cold guilt.«¹⁰⁸

Umso erstaunlicher erscheint es, dass die Mehrheit der emigrierten Fotograf*innen die Linien der New Yorker Hochbahnen nicht als Fahrgäste, sondern vom Level der Fußgänger*innen aus aufnahmen. Entgegen der medialen Kritik in den Zeitungen experimentierten sie, um Motive der Hochbahnen in grafischen, ästhetischen Aufnahmen zu verinnerlichen. Dazu gehörten Alexander Alland, Ellen Auerbach, Mario von Bucovich, Andreas Feininger, T. Lux Feininger und

103 Vgl. Höhne 2017, S. 203.

104 Ebd.

105 Vgl. Conrad 1984, S. 166-170.

106 Vgl. Brooks 1997, S. 36-37; Dennis 2008, S. 16-18; Fitzpatrick 2009, S. 11-13; Höhne 2017, S. 54-56.

107 Anonymus 1878, S. 8.

108 White 1949, S. 43.

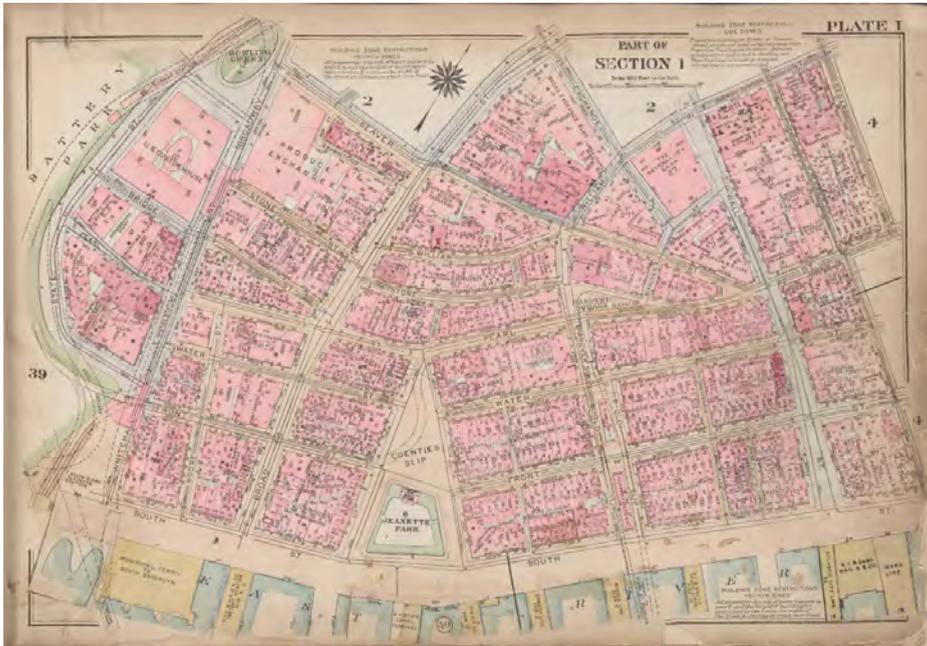


Abb. 4.14: Teilstadtplan von New York in *Atlas of the Borough of Manhattan, City of New York* (Philadelphia: G. W. Bromley & Co.), 1921/23 (Lionel Pincus and Princess Firyal Map Division, The New York Public Library Digital Collections, New York, © The New York Public Library Digital Collections, New York)

Fred Stein.¹⁰⁹ Sie fertigten diese Ansichten zu Beginn ihrer Emigration Ende der 1930er- und Anfang der 1940er-Jahre. Auch US-amerikanische Kolleg*innen wie Berenice Abbott, Samuel Gottscho, John Gutmann oder Barbara Morgan interessierten sich Anfang der 1930er-Jahre für Orte mit Hochbahnen.¹¹⁰ Demnach folgten Exilierte bereits bekannten Bildmotiven, die sie in eigenen Aufnahmen erprobten und experimentell weiterentwickelten.

Im gegenwärtigen Stadtbild New Yorks ist es schwer vorstellbar, dass an der Ecke Water Street und 74 Pearl Street die Hochbahnlinie der Second und Third Avenue verlief (Abb. 9.2). Lediglich der kleine Straßenzug Coenties Slip erinnert an ihre kurvenreiche S-förmige Linienführung. Die 1878 erbaute 2nd Ave. El war

109 Auch Ilse Bing, Robert Haas und André Kertész hielten Eindrücke unter den Hochbahnen fest. Vgl. Ausst. Kat. Hamburg 2012; Ausst. Kat. New York 2000; Ausst. Kat. Wien 2016 sowie den Artikel der Autorin Roth 2022a.

110 Vgl. folgende Aufnahmen: Berenice Abbott, *Second Ave. El*, 1936; John Gutmann, *The El in Manhattan*, 1936; Barbara Morgan, *Third Avenue El*, 1936. Zu Samuel Gottscho vgl. die [Photography Collection am San Francisco Museum of Modern Art](#) und [Museum of the City of New York](#).



Abb. 4.15: Andreas Feininger, *2nd Ave Elevated*, New York, 1940 (Andreas Feininger Photograph Collection, PR 207, New-York Historical Society, © New York Historical Society, 101190d)

eine der vier Hochbahnlinien (Second, Third, Sixth und Ninth Ave.), die das Stadtbild radikal veränderten.¹¹¹ Ein Stadtplan aus den 1920er-Jahren verdeutlicht die Streckenführung der Hochbahn über den Coenties Slip, der die Front Street und Pearl Street in der Lower East Side verband (Abb. 4.14). Eine Aufnahme Andreas Feiningers von 1940 vermittelt eindringlich, wie sich die Eisenkonstruktion der Kurve hoch entlang der ersten und zweiten Stockwerke der Häuser schlängelte (Abb. 4.15).¹¹² Mit einer Rolleiflex-Kamera experimentierte er in agiler Kameraführung und nahm unterschiedliche Perspektiven der Hochbahn auf. In Querformat und Halbtotale fokussierte er deren Gleisführung, wobei er unter Einbeziehung eines Passanten auf die städtischen Größenverhältnisse Bezug nahm. In einer weiteren hochformatigen Aufnahme neigte er seine Kamera so weit nach oben, bis sich die Hochbahnlinie auf gleicher Höhe mit der Spitze des Telephone Building befand (Abb. 4.16). Wie ein Fall aus der Höhe einer Achterbahn erstreckt

¹¹¹ Vgl. Brooks 1997, S. 37.

¹¹² Vgl. AFPC, PR 207:1.

sich die Gleisführung über den Kopf hinweg und zwängt sich zwischen die enge Schlucht der Häuserzeilen.

Auch Fred Stein experimentierte 1946 in Untersicht und dynamischer Kameraführung am Coenties Slip (Abb. 4.17).¹¹³ Ähnlich wie Feininger agierte er mit der Kamera im Gegenlicht weit oberhalb der Kopfhöhe. In hohen Kontrasten visualisierte er die Hochhäuser in der Ferne und gleichzeitig die kurvigen stürzenden Linien der Hochbahn aus der Nähe. Die horizontal und vertikal verlaufenden Eisenkonstruktionen rahmen den mittleren Teil der Hochhäuser. Je nach Lese- richtung der Aufnahme steigt oder fällt die Gleisführung der Hochbahn über die Bildränder hinaus. Stein versuchte dabei, die Gebäude der Bank of Manhattan Company (heute 40 Wall Street) und des City Bank Farmers Trust Building (heute 20 Exchange Place) parallel zum linken Metallstrang aufzunehmen. Beide Hochhäuser galten bis zur Fertigstellung des Empire State Building 1931 als höchste Gebäude der Welt.¹¹⁴ 1948 erschien Fred Steins Coenties-Aufnahme auf dem Cover der französischen Zeitschrift *Entre nous* und erreichte eine internationale Verbreitung (Abb. 4.18).¹¹⁵ Eine kleine Notiz informierte die Leserschaft im Magazin, dass er die Fotografie im selben Jahr auch in seinem Kalender *Picturesque New York Calendar* veröffentlicht hatte.¹¹⁶ Die Reproduktionen verdeutlichen die Nachfrage nach modernen und gewagten Stadtansichten.

Diese These wird durch eine weitere, wenn auch optisch weniger auffällige Aufnahme von Mario von Bucovich bestätigt, die dieser in sein Fotobuch *Manhattan Magic* (1937) integrierte (Abb. 4.19).¹¹⁷ Ähnlich wie Stein stand Bucovich links neben der Hochbahntrasse. Die einfallenden Sonnenstrahlen überziehen den Asphalt mit gitterartigen Schattenwürfen der Eisenkonstruktionen. Das Anschneiden der Gleisführung und des City Bank Farmers Trust Building betont die horizontale und vertikale Ausdehnung der Metropole im urbanen Raum. Wie Bucovich bettete 1939 Alexander Alland eine Aufnahme des Coenties Slip im fotografischen Stadtführer *Portrait of New York* ein (Abb. 4.20).¹¹⁸ Auch er positionierte sich in *Curve on the El* auf der linken Seite der Hochbahn und wartete wie Bucovich einen passenden Moment ab, um die Hochbahn mit einem vorüberziehenden Zugwaggon festzuhalten. Im Gegensatz zu Stein und Bucovich stand er jedoch in größerer Entfernung unter dem Dach der vorherigen Kurve und betonte das Verschmelzen der Hochbahn im städtischen Gefüge. Die besondere Perspektive erreichte Alland durch Verwendung eines Weitwinkelobjektivs.¹¹⁹ In diesem Zusammenhang erscheint interessant, dass mehr als zehn Jahre zuvor der US-amerikanische

113 Vgl. FSA.

114 Vgl. Stern et al. 1987, S. 185; WPA Guide 1939, S. 90.

115 Vgl. FSA.

116 Der Kalender erschien bei Lumen Publishers. Vgl. AF »Fred Stein«; FSA.

117 Vgl. Bucovich 1937 sowie die ausführliche Analyse in Kapitel 5.2.

118 Vgl. Alland/Riesenberg 1939, S. 5.

119 Vgl. ebd., S. 212.



Abb. 4.16: Andreas Feininger, *Coenties Slip*, New York, 1940
(Andreas Feininger Photograph Collection, PR 207, New-York
Historical Society, © New-York Historical Society, 101190d)



Abb. 4.17: Fred Stein, *Coenties Slip*, New York, 1946 (© Fred Stein Archive,
Stanfordville, NY)

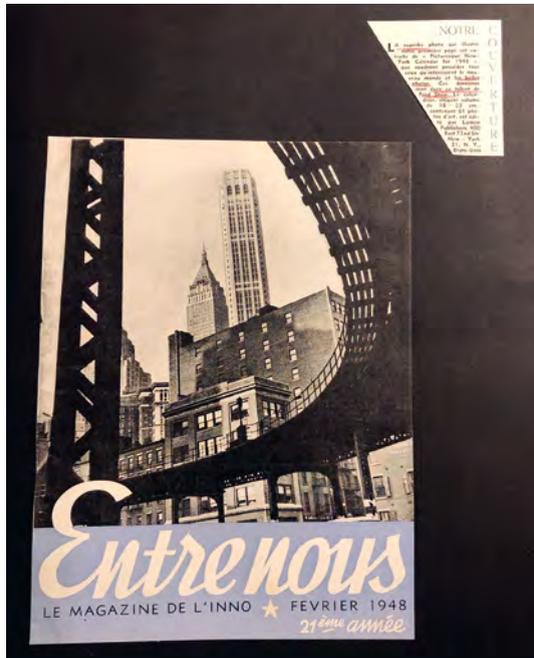


Abb. 4.18: Cover des Magazins *Entre Nous*, Jg. 21, Februar 1948 (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY)



Abb. 4.19: Mario von Bucovich, *Coenties Slip*, New York, 1937. Doppelseite aus Manhattan Magic (Bucovich 1937, S. 16-17)

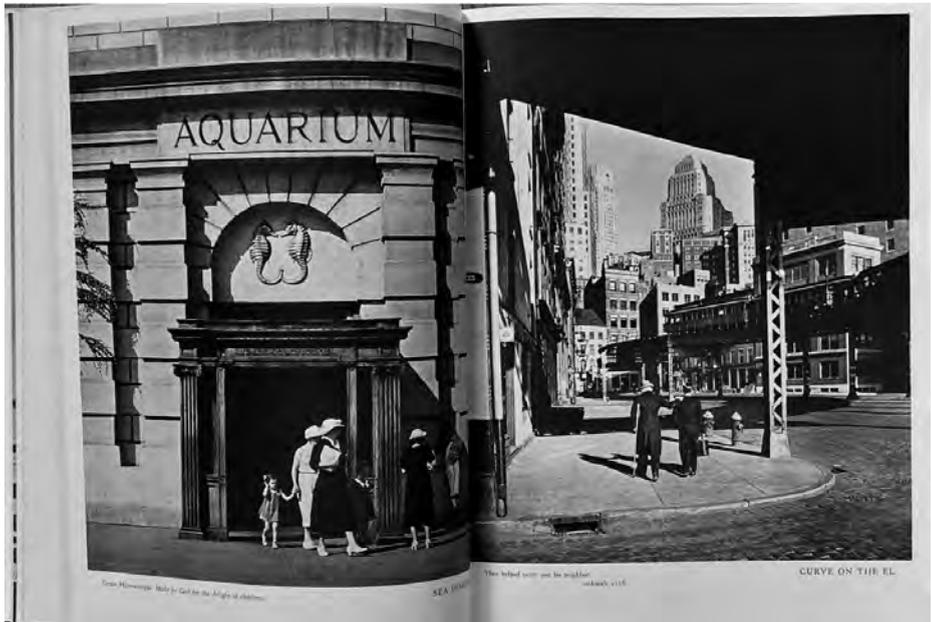


Abb. 4.20: Alexander Alland, *Coenties Slip*, New York, 1939. Doppelseite aus *Portrait of New York* (Alland/Riesenberg 1939, o.S.)



Abb. 4.21: T. Lux Feininger, *View from My Window, Corner of 23rd St. and 2nd Avenue with the EL.*, New York, 1938. Rückseitiger Vermerk von T. Lux Feininger: »the »EL« railroad has since been taken down (1942)« (© The Estate of T. Lux Feininger, Repro: www.Kunst-Archive.net)



Abb. 4.22: Ellen Auerbach, *Ohne Titel (Unter der Hochbahn in New York)*, New York, 1937 (Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inventar-Nr.: KS-Auerbach 15 © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild. Ggf. ist das Einverständnis der Rechteinhaber:innen erforderlich.)

Architekturfotograf Samuel Gottscho eine Aufnahme von einem ähnlichen Standort gefertigt hatte.¹²⁰

Der Coenties Slip gehörte demnach bereits in den frühen 1930er-Jahren zum ikonischen visuellen Repertoire New Yorks. Auch T. Lux Feininger animierte 1938 der kurvenreiche Streckenverlauf zu einer dynamischen schrägen Sicht, die er aus dem Fenster der Wohnung seiner Eltern Julia und Lyonel Feininger an der 235 East 22nd Street fotografierte (Abb. 4.21).¹²¹ Der erhöhte Blick verdeutlicht, wie sich die Hochbahn der 2nd Avenue als metallene Konstruktion im Stadtbild über die Autos hinweg ihren Weg bahnte und förmlich zwischen den Häuserzeilen entsprang. Feininger vermerkte auf der Rückseite des Abzugs, dass der Streckenabschnitt bis 1942 bestand. Mit der Ausweitung des U-Bahn-Netzwerks kam es 1942 zum Abriss der 2nd Avenue El und 1955 der 3rd Avenue El.¹²²

Die Beispiele führen auf, dass aus der Faszination, Experimentierfreude und Repetition signifikanter Punkte der Stadtarchitektur über das Medium der Fotografie ikonische Bildmotive entstanden. Die Aufnahmen emigrierter Fotograf*innen tragen zur Stadtgeschichte bei und machen unsichtbare Spuren visuell lebendig. Auch interessierten sie sich für die Ästhetisierung der Metallkonstruk-

120 Vgl. Samuel Gottscho, *Elevated Railroad Curve at Coenties Slip*, New York, 1933, San Francisco Museum of Art, San Francisco.

121 Zum seriellen Arbeiten und privaten Blick aus dem Fenster, siehe Kapitel 4.3.

122 Vgl. Brooks 1997, S. 37.



Abb. 4.23: Helene Roth, *Sicht auf die Kreuzung Myrtle Avenue und Vanderbilt Avenue*, New York, 2022 (© Helene Roth 2022; Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild. Ggf. ist das Einverständnis der Rechteinhaber:innen erforderlich.)

tionen.¹²³ Dies zeigt sich in einer weiteren Aufnahme, die die Schattenwürfe der Gitterstrukturen der Hochbahnen auf den Straßen New Yorks festhält. Ellen Auerbach fotografierte auf einem ihrer ersten Spaziergänge durch Brooklyn die über ihr verlaufenden Gleise der Hochbahnlinie der Myrtle Avenue (Abb. 4.22).¹²⁴

Mit ihrer Kleinbildkamera richtete sie den Blick nach Westen entlang der Myrtle Avenue von der südöstlichen Ecke der Vanderbilt Avenue aus. Womöglich stand sie auf Höhe der Haltestelle der Vanderbilt Avenue.¹²⁵ Der Fokus lag dabei auf Ausleuchtung der Hell-Dunkel-Kontraste und Wirkungen von Licht und Schatten unter den Hochbahngleisen. Voraussetzung für die Aufnahme musste ein heller, sonnenreicher Tag sein, um die Kontraste zwischen schattenreichen und lichtdurchfluteten Musterungen der Hochbahnlinie fotografieren zu können. Auerbach platzierte sich in der Mitte der Fahrbahn und wartete einen verkehrsrmen Moment ab. Die Myrtle Avenue Line war bis 1969 in Betrieb (der Streckenabschnitt ab der Brooklyn Bridge bis Manhattan bis 1944). Im gegenwärtigen Stadtbild ist somit die Hochbahnlinie an der Myrtle Avenue ebenfalls verschwunden (Abb. 4.23).

123 Vgl. Zitzewitz 2014, S. 59.

124 Ellen und Walter Auerbachs Wohnung in der 211 Clermont Street lag weniger als zehn Gehminuten von der Hochbahnlinie entfernt. Vgl. EAA sowie Ausst. Kat. Köln 2008, S. 61. Zu Feininger vgl. Feininger 1945a, S. 27, sowie AFPC, NYHS. Zu Abbott vgl. Abbott 1997, Lower East Side, Bild 5. Zu Ellen Auerbachs ersten Aufnahmen in New York siehe Kapitel 3.3.

125 Siehe hierzu den Vergleich mit [einem historischen Fahrplan von 1948](#).



Abb. 4.24: T. Lux Feiniger, *Highline. 9th Ave. EL at 110th St., New York, 1937* (© The Estate of T. Lux Feiniger, Repro: www.Kunst-Archive.net)



Abb. 4.25: Postkarte *The Elevated at One Hundred and Tenth Street, New York, 1900* (© Privat Helene Roth)

Eine Kumulation aus technischer Faszination und Bewegungselementen wird in einer weiteren Aufnahme T. Lux Feinigers deutlich. Er fotografierte 1937 vermutlich als Beifahrer während einer Taxifahrt den Blick durch die Windschutzscheibe auf eine Station der Hochbahnlinie (Abb. 4.24).¹²⁶ Die rückseitige Beschriftung der Aufnahme *Highline. 9th EL at 110th St.* ermöglicht die geografische Verortung. Das Foto zeigt die Haltestelle 110th Street Station vom Morningside Park aus in Richtung Süden. Linker Hand erstrecken sich die Bahnsteige und das spitze Dach des Aufzugsturms. Recherchen und der Vergleich mit einer Postkarte der Detroit Photographic Company ergaben, dass die markante Kurve der Hochbahn ein repräsentatives urbanes Motiv war und für Schlagzeilen in den Zeitungen sorgte (Abb. 4.25). Ladenbesitzer*innen unter der Hochbahnstation beklagten

¹²⁶ Vgl. TLFA.

Abb. 4.26: George Grosz, *Im Doppeldeckerbus auf der 5th Avenue, Höhe 48th Street, New York, 1932* (The Estate of George Grosz, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild. Ggf. ist das Einverständnis der Rechteinhaber:innen erforderlich.)



Abb. 4.27: George Grosz, *Passanten 5th Avenue, New York, 1932* (The Estate of George Grosz, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild. Ggf. ist das Einverständnis der Rechteinhaber:innen erforderlich.)



sich aufgrund der hohen Selbstmordrate (1926 waren es 11 Personen) über wirtschaftliche Einbußen, da Passierende die Geschäfte aus Furcht vor fallenden Personen mieden.¹²⁷ Die Kurve bekam daher den Namen »Suicide Curve«.¹²⁸ Feininger integrierte in den Bildausschnitt die äußeren Rahmen der Windschutzscheibe. Er referierte damit auf die moderne motorisierte Stadterkundung in der US-amerikanischen Metropole.¹²⁹

Ergänzend zu Feininger finden sich Aufnahmen, die Bewegung und Geschwindigkeit während des Fahrens als neuen Erfahrungsraum artikulieren. Die universalen Qualitäten der Fotografie erlaubten, dass auch Autodidakt*innen die Kamera im Fahren anwandten, und zwar bereits vor 1933. Exemplarisch ist dies in

127 Vgl. Anonymus 1927, S. 19.

128 Douglas 2004, S. 170.

129 Zur fotografischen Visualisierung der Automobilkultur in den Vereinigten Staaten und New York vgl. Zitzewitz 2014.

den Aufnahmen des Malers George Grosz erkennbar (Abb. 4.26, 4.27).¹³⁰ Vor seiner Emigration 1933 war Grosz bereits 1932 auf Einladung der Art Students League nach New York gereist.¹³¹ Ralph Jentsch rekonstruierte anhand von Kontaktabzügen, Briefen und eigenen Feldforschungen in New York, dass Grosz am 4. Juni 1932, seinem ersten Tag in der Metropole, auf der Tour mit einem Doppeldeckerbus eine Fotoserie aufnahm.¹³² Sie vermittelt, wie sich die Sicht auf die neue Stadt aus einer erhöhten fahrenden Perspektive gestalten konnte.

An der 48th Street begann Grosz in der 5th Avenue gegenüber dem Rockefeller Center seine Tour. Die Route führte die 5th Avenue entlang über die Kreuzung der 42th Street Richtung Downtown, vorbei an der Public Library. An der 34th Street stieg Grosz in der Nähe des Empire State Building aus. Die auf der Fahrt entstandene Serie fertigte er vom offenen Deck des Doppeldeckerbusses und fokussierte das großstädtische Treiben auf den Straßen. Mit einer Kleinbildkamera fotografierte er sowohl in Fahrtrichtung als auch rückwärtsgewandt. Dabei integrierte er in unterschiedlichen Perspektiven die Köpfe der Mitfahrenden in den unteren Bildrändern. In allen Aufnahmen finden sich Elemente der Unschärfe und Verzerrung, die sich einerseits durch die Bewegung des Doppeldeckerbusses, das Fortschreiten der Passierenden und Autos und andererseits durch Grosz' eigene Kamerabewegung ergeben.¹³³ Die schrägen Bildausschnitte verdeutlichen dessen spontane Kamera- praxis. Die Kleinbildkamera eignete sich nicht nur für rasche und spontane Bewegungsabläufe im Gehen, sondern auch, um aus dem fahrenden Automobil die vorüberziehenden Stadtansichten agil zu fotografieren.

In Anlehnung an filmische Sequenzen legte Grosz dabei weniger auf technische Qualität der Bilder Wert. Vielmehr richtete er den Fokus auf den Verkehr mit Menschenmengen in der Metropole. Das Anschneiden von Personen oder Gebäuden verstärkte den Eindruck einer sehr raschen und spontanen Kameraführung. Seine fahrende Erkundung durch die Stadt fand somit direkten Ausdruck in seiner seriellen Reihung. Die Fotografien erinnern an die abgeschnittenen Passierenden von Rudy Burckhardt und auch Lisette Model.¹³⁴ Anders als Model und Burckhardt verfügte Grosz mit der Fortbewegungsgeschwindigkeit des Busses und seinem erhöhten Sitzplatz auf dem Doppeldeckerbus jedoch über klar vorgegebene Parameter und Perspektiven. Während sich im Unterdeck das städtische Geschehen auf gleicher Höhe abspielte, vermitteln die Fotografien vom Oberdeck eine Art

130 Grosz fotografierte 1932 auf der Überfahrt nach New York erstmals autodidaktisch mit einer Kleinbildkamera. Mehr zu dessen Leben und Werk in New York siehe Ausst. Kat. Ahrenshoop 2018, S. 24-26; Ausst. Kat. Hamburg 2012, S. 23-25; Jentsch 2002.

131 Vgl. Jentsch 2002, S. 118.

132 Vgl. ebd., S. 49-55; 88-95. Weitere Fotografien kamen 2016 bei einer Auktion bei Grisebach in die Öffentlichkeit. Vgl. Aukt. Kat. 2016; Los 2047.

133 Zum Aspekt und Motiv der Geschwindigkeit und Fahrzeugmobilität in der Fotografie in New York ab 1945 siehe Zitzewitz 2014, S. 118-120.

134 Siehe in Kapitel 4.1.

voyeuristische Aufsicht des Treibens auf den Straßen.

Parallelen zu Grosz' Fotografien finden sich in filmischen Experimenten der 1920er-Jahre in den Vereinigten Staaten, wie *Speedy* (Ted Wilde, US, 1928) oder *Into the Net* (George B., US, 1924). Kameraeinstellungen aus der Sicht der Fahrgäste ließen die Bewegungen der Stadt physisch und optisch erfahrbar werden. Der rasche perspektivische Wechsel und das dynamische Mitschwenken der Kamera evozierten eine visuelle Überforderung, die der Mobilität moderner Großstädte entsprechen sollte.¹³⁵ Auch László Moholy-Nagy befasste sich 1924 in seinem Text »Dynamik der Großstadt. Skizze zu einem Filmmanuskript« mit der Rhythmisierung typografischer, fotografischer und filmischer Elemente.¹³⁶ Er verfolgte das Ziel, aus verschiedenen Perspektiven und Blickwinkeln einerseits das Sehen zu schulen und andererseits auch den optischen Erfahrungen in den Metropolen gerecht zu werden. Teil seines Konzepts war auch das motorisierte Fahren: »Die Bewegung setzt sich in einem Auto fort, das nach links saust.«¹³⁷ In Typogrammen, Fotografien und Anweisungen betonte er die körperliche Teilhabe mit der Kamera am städtischen Geschehen. Statt eines Filmmanuskripts sind George Grosz' Fotografien vielmehr Zeugnis eines autodidaktischen Fotografierenden, eine Mischung aus Sightseeing und Ausprobieren. Sie geben das Interesse an der Entdeckung der Großstadt wieder.

Die Aufnahmen während der Fahrt mit dem Doppeldeckerbus manifestieren eine alternative Form zur promenadologischen Erkundung in New York. Auch in Porträts griffen emigrierte Fotograf*innen auf den Bus als städtischen Aufnahmeort zurück. 1941 nahm Kurt Severin im Auftrag für die Fotoagentur Black Star eine Fotoserie auf, die den exilierten Stefan Zweig an verschiedenen urbanen Räumen als intellektuellen Schriftsteller zeigt.¹³⁸ Auf dem Deck eines Doppeldeckerbusses



Abb. 4.28: Kurt Severin, *Stefan Zweig*, New York, 1941 (Prochnik 2016, S. 86, © 2024, David Lowenherz)

135 Vgl. Dähne 2014, S. 148-150.

136 Vgl. Moholy-Nagy 1927.

137 Ebd., S. 123.

138 Vgl. BS. 2005.22223, RIC; Prochnik 2016, S. 86. Bisher finden sich wenige Informationen zu Severin. Geboren in Hannover, war er zunächst Schreibmaschinenverkäufer und später als Fotograf für eine Berliner Zeitung in Mittelamerika tätig. Neben Black Star wurde er von der Fotoagentur Three Lions vertreten. Zu beiden Agenturen vgl. Kapitel 6.1.

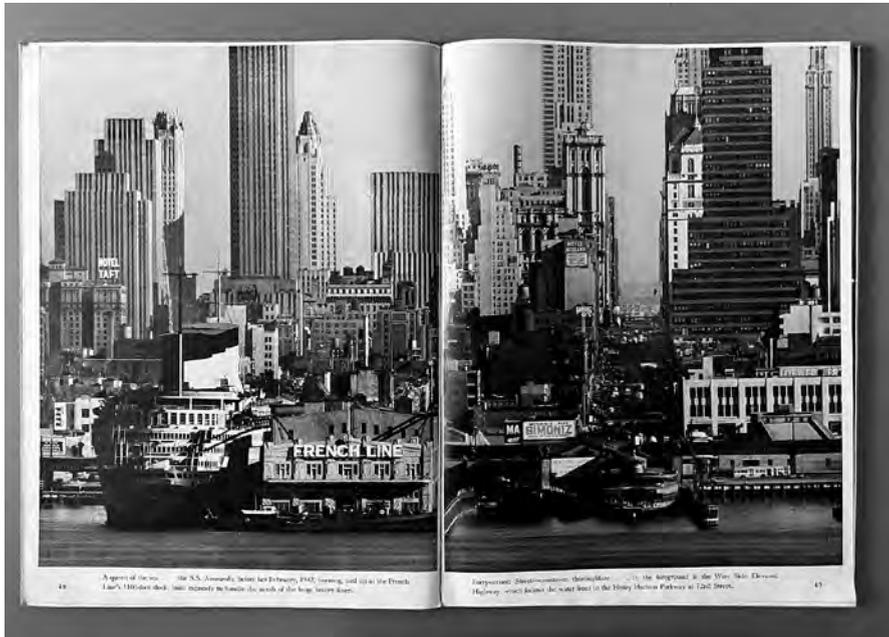


Abb. 4.29: Andreas Feininger, *Blick von New Jersey auf Manhattan*, New Jersey, 1944. Doppelseite aus New York (Feininger 1945a, S. 48-49)

sitzt Zweig in Anzug und Hut mit überkreuzten Beinen (Abb. 4.28). Er hält ein Buch auf seinem Schoß und hat den Blick seitlich nach oben zu den vorüberziehenden Hochhauskulissen gewandt. Severin fotografierte Zweig in Untersicht, um die Höhen der aufstrebenden Bauten zu betonen. Das Setting des Doppeldeckerbusses erzeugt zudem die Wirkung, als ob Zweig durch die großstädtische Avenue schweben würde. Weitere Aufnahmeorte waren etwa zu Hause vor der Schreibmaschine oder auf den Stufen der New York Public Library.

Der Einsatz des Automobils zur Entdeckung und gleichzeitigen Optimierung städtischer Bildmotive spielte für Andreas Feiningers Telefotografien eine bedeutende Rolle. Er fuhr von New York City nach New Jersey, um von dort aus der Entfernung mit dem Teleobjektiv Aufnahmen der Skyline zu kreieren (Abb. 4.29, 4.30).¹³⁹ Nach dem ersten Jahr in New York konnte sich die Familie ein Auto leisten, und während ihr Sohn Tom zur Schule ging, fuhren Wyse und Andreas Feininger zum Fotografieren.¹⁴⁰ »Now I had my own means of transportation,

139 Vgl. AFPC, PR 207, Large Size; Feininger 1945a, Bild 1, 2, 3, 44, 45, 48.

140 Neben der Unterstützung der Karriere ihres Mannes begann Wyse Feininger als Werbefotografin sowie Illustratorin von Kinderbüchern in New York zu arbeiten. Ihre Tätigkeit ist bisher unerforscht.



Feininger's home-built telecamera with 40" lens, above, set up on its free-legged "tripod" for a shot of New York City's skyline looking west-northwest. Groundglass on the front of the camera and anchored to the ground with pop wires is a wide-base to prevent vibrations of the lens board. Below, telephoto shot made on 8x8 film with 40" lens and camera setup above.



LENSES AT WORK
continued

or when an unusually wide angle of view has to be covered for some other reason. Compared to all-round lenses, wide-angle lenses have shorter focal lengths, and slower speeds (from f 8 down to f 2) for ultra wide-angles; only a few wide-angles for a miniature camera are faster) and the relatively fast wide-angle lenses usually show traces of curvature of field, and the inevitable price that has to be paid for the ubiquitous combination of wide angle of view, sharpness of definition, and relatively high speed. Typical systems are the Goetz Design, the Zeiss Ikon, the Angulon, and the extreme wide-angle Coenz Hypergon lenses.

TELEPHOTO LENSES have longer focal lengths than standard lenses, and consequently give images in a narrower angle, usually like telescopes, which is desirable whenever objects are at far away from the camera that all-round lenses would render them too small to be of use. We have to differentiate between "genuine" telephoto lenses and ordinary long-focus lenses; as long as they have identical focal lengths they would give pictures that are identical in every respect. But while an ordinary lens with a focal length of, for example, 50 cm, with a bellows extension of 32 cm when focused on infinity, a telephoto lens with the same focal length of 50 cm would need only a bellows extension of approximately 20 cm when focused on infinity.

This desirable feature is common to all "genuine" telephoto lenses, and it is possible to use lenses of long focal lengths on cameras with rather limited bellows extension, and to reduce the degree of vibration that is always present when camera extensions are extended. At least, the advantage of genuine telephoto lenses over ordinary long-focus lenses has to be paid for with a disadvantage. Compared to ordinary lenses, genuine telephoto lenses have a narrower angle of view—from approximately 25 degrees down to 8 or 9 degrees—so lenses of f 8 or smaller and are usually quite as sharp. Typical representatives are the Zeiss Tele-Tessar, Distotar, Distaron and Grandac, and Hasselblad Tele-Primar lenses.

CONVERGENT LENSES combine two or more to five different focal lengths within one lens unit. The complete lens has all the properties of an all-around lens, but the front and rear elements can be moved independently and have longer focal lengths (that lens speed) than the combination. If these elements are of equal focal length, the lens is called "symmetrical" and offers a choice between two different focal lengths. If front and rear elements have different focal lengths, the lens is called "asymmetrical" and usually has either three or five different focal lengths, since in certain instances the front element used behind the stop gives rise to a different focal length from the second element.

Abb. 4.30: Andreas Feininger, »Andreas Feininger on Lenses at Work in the Making of Good Pictures« in *Popular Photography*, März 1946 (Feininger 1946a, S. 32)

I was independently mobile, and I made full use of it. For weeks, Wyss and I explored the New Jersey views of New York. That was the moment when my 40 in. Grandac supertelephoto lens paid off, for all good views of the skyline were miles away and, taken with a lens of standard focal length, would have been hopelessly ineffective. The most impressive of these views was from a secondary road near Patterson, New Jersey, 14 miles from New York.«¹⁴¹ Im Fotobuch *New York* (1945) vermerkte Feininger im Buchrücken die Standpunkte.¹⁴² Er befand sich an der Uferseite des Hudson River in New Jersey mit Blick auf den östlichen Teil von Manhattan. In seinen autobiografischen Aufzeichnungen und mehreren Fotografartikeln für *Minicam*, *Popular Photography* und *The Complete Photographer* beschreibt er, mit welcher Technik es ihm gelang, die Stadt so aus der Distanz zu

141 AFA, AG 53:13, »Retrospect«, S. 45. Die »Grandac supertelephoto lens« stammte vom Hersteller Dallmayer. Vgl. Feininger 1946a.

142 Vgl. Feininger 1945a, Bild 1, 2, 3, 44, 45, 48 und Buchrücken. Zu Feiningers Fotobuch siehe Kapitel 5.2, 8.2.



Abb. 4.31: Ernest Nash, *Empire State Building, Blick vom East River*, New York, 1940er-Jahre (Ausst. Kat. Frankfurt am Main 2000, S. 70, © Bildarchiv Ernest Nash, Goethe-Universität, Frankfurt am Main)

fotografieren.¹⁴³ Mit den eigens gebauten Teleobjektiven entwickelte er dafür ein außerordentliches Gespür für die Größendimensionen und Perspektiven der Stadt (Abb. 4.30). Die mobile Autofahrt ermöglichte Feininger, Standorte für seine Fotografien ausfindig zu machen, um damit neue Stadtvisualisierungen zu kreieren. Auch vergrößerte er seine Negative und montierte zwei Abzüge zu doppel-seitigen panoramaartigen Aufnahmen zusammen.¹⁴⁴ Mit seinen Telefotografien nahm Feininger Bezug zu zeitgenössischen architektonischen Diskursen.¹⁴⁵ Er lieferte eine visuelle Antwort, wie Vertikalität und Horizontalität der Metropole aufgenommen werden konnten.

Ebenso erwies sich die Fahrt mit der Fähre auf dem Hudson und East River als geeignete fotografische Praxis, um das Aufstreben der Hochhäuser visuell aus der Entfernung aufzunehmen. Vom Schiff aus erreichte Ernest Nash eine andere Sichtweise auf die Skyline als beim Gehen auf den Straßen (Abb. 4.31).¹⁴⁶ Aus der Distanz und in frontaler Perspektive war ihm die optische Gliederung sowie Isolierung des Empire State Building vom East River aus möglich. Er muss sich auf Höhe des Wall Street Pier und der 34th oder 35th East befunden haben. Im Gegensatz zu Grosz benutzte Nash jedoch das öffentliche Verkehrsmittel nicht für Effekte der Geschwindigkeit, sondern für eine bestimmte Perspektive.

143 Vgl. AFA, AG 53:13, »Retrospect«, S. 44-46; Feininger 1943; Feininger 1945b; Feininger 1946a; Feininger 1946b; Feininger 1949c.

144 Vgl. AFPC, PR 207, Large Size.

145 Vgl. Damisch 1997; Douglas 2004; Stern et al. 1987.

146 Vgl. Lahusen 2000, S. 58.

Statt der horizontalen Bewegung thematisieren fotografische, architektonische sowie kulturwissenschaftliche Analysen eher die Vertikalität der Stadt.¹⁴⁷ Mit dem Bau von Fahrstühlen erforderte der Blick von oben auf New York bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts keine körperliche Anstrengung mehr. Bisher finden sich keine Aufnahmen emigrierter Fotograf*innen, die die Fahrt mit dem Aufzug visuell begleiteten. Die Reportage des exilierten Fotografen Werner Wolff führt jedoch auf, wie er im vertikalen Fortbewegungsmittel die Errichtung und Optimierung von Hochhäusern visualisierte. Wolff ist damit im Kontext seiner US-amerikanischen Kolleg*innen wie Lewis Hine und Margaret Bourke-White zu sehen, die in den 1930er-Jahren mit ihren Kameras die Errichtung des Empire State Building und des Rockefeller Center fotografierten und selbst als Fahrgäste in den Aufzügen zu den Aufnahmeorten gelangten.¹⁴⁸

Wolffs Reportage über die Montage der Fernsehantenne auf dem Empire State Building entstand im Auftrag der Fotoagentur Black Star. Sie erschien 1946 zusammen mit seinem Text in *Popular Photography* und *Life* (Abb. 4.32, 4.33).¹⁴⁹ In einem Bootsmannstuhl befestigt, konnte sich Wolff per Flaschenzug mit Hebe-seilen auf und ab bewegen. Neben drei Aufnahmen, die die Sicht auf die Stadt wiedergeben, fokussierte er aus der Höhe vor allem die Arbeitenden aus unterschiedlichen Perspektiven. Die Kontaktabzüge zeigen, dass sich Wolff unter- oder oberhalb von diesen befand und steil seine Kamera auf- und abwärts bewegte (Abb. 4.33).¹⁵⁰ Eine eindrucksvolle Aufnahme gelang Wolff, indem er seine Kamera senkrecht nach unten richtete und damit gleichzeitig einen Arbeiter sowie den Blick auf die Stadt erfasste. Das Fotografieren aus dieser enormen Höhe verlangte eine ruhige Kameraführung. Aufgrund des Winds musste Wolff seine Kamera weit vom Körper entfernt halten. Ebenso arbeitete er mit unterschiedlichen Fotoapparaten.¹⁵¹ Das physische und optische Spektakel in der Höhe über Manhattan wird mit Wolffs Aufnahmen und seiner Reportage »Daredevil at Work« nachvollziehbar (Abb. 4.32). Während Lewis Hine die Errichtung des Empire State Building mit Porträts der Arbeitenden in einen sozialen Kontext setzte, war Wolff an den grafischen, ästhetischen Architekturformen der Metropole interessiert.

147 Vgl. Certeau 1998; Dähne 2014; Damisch 1997; Douglas 2004; Höhne 2017.

148 Bourke-White fotografierte 1931 das Empire State Building und hatte ihr Studio im Chrysler Building. Lewis Hines' Serie *Men at Work* entstand 1932. Vgl. Ausst. Kat. Metz 2013, S. 268-270; Baum 2011, S. 102-106; Jones 2013, S. 271-272. Zur Errichtung des Empire State Building vgl. Douglas 2004, S. 107-117; Stern et al. 1987.

149 Vgl. WWA, 002.2009.0686.001/-011/-027/-028; Wolff 1946 und *Life*, Vol. 20, No. 20, 20. 5. 1946, S. 57. Weitere Literatur zu Wolff vgl. Manco 2012; Ream 2014 und den [Eintrag im METROMOD Archive](#). Eine weitere Fotoserie nahm Wolff 1949 auf Ellis Island auf, siehe dazu in Kapitel 8.1.

150 Vgl. WWA 054.

151 Vgl. WWA 002.2009.0686.033; WWA 054; sowie Wolff 1946.



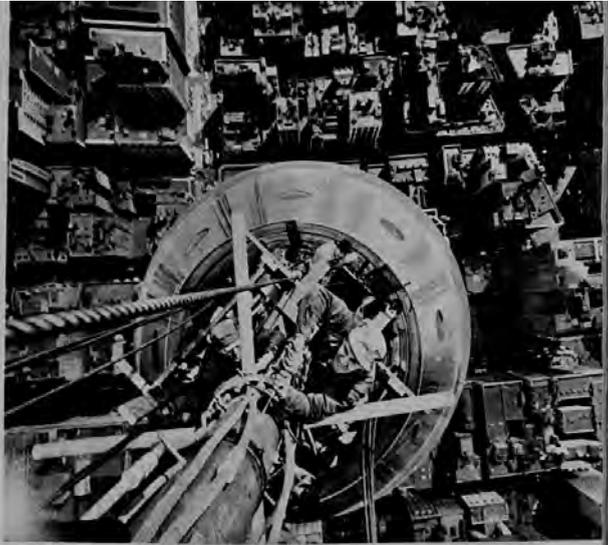
Television antenna is sixty-one feet above building. Wolff was assigned by *Life* to photograph installation of new antenna.



Thirty feet above highest tower of the Empire State Building, photographer Werner Wolff looks down on New York City.



Seated in bannister chair and strapped to framework with safety belt, Wolff holds Speed Graphic at eye level for shot.



Dizzy view from this height shows workmen, top platform of Empire State (only ten feet in diameter), and city below. Strong winds made it hard for Wolff to keep camera steady.

Daredevil at Work

*The height of camera assignments is this
one 30 feet above the Empire State tower*

By WERNER WOLFF

HERE'S how I covered my recent assignment for *Life* to shoot from above, the workers on a new television antenna installed on the Empire State Building tower.

From the uppermost platform of the Empire State Building, which measures about ten feet in diameter, I was hoisted approximately thirty feet above the building. The antenna reaches some sixty-one feet above the tower, but, thank goodness, it was not necessary to go that high to get the pictures I wanted. I was seated in a bosun's chair, and as extra precaution, I strapped a safety belt around my body. The hoist ropes were attached to the seat, and a pulley arrangement was used for the hoisting process. My Speed Graphic was slung around my neck with a rope, since I needed the use of my hands to help steady myself against the antenna as I was pulled upward.

When I reached the desired height, I

attached the safety belt to the antenna, inasmuch as there was a strong wind blowing and I wanted as much steadiness as possible when I took the pictures. I then held my Speed Graphic at arm's length and pointed the camera down. This was necessary because if I had held the camera closer to my body, I would have included my feet in the picture. My 4x5 Graphic was equipped with a 3½-inch wide angle lens so that I could cover as large an area as possible.

I shot one complete film-pack because I expected quite a few pictures to be blurry. (The position still wasn't too steady, even with the safety belt.) Then I had my Rolleiflex hoisted up, taking more pictures with that. The one finally used, however, was made with the first camera.

It all sounds like great fun now, but I'll trade my next assignment up there to any other daredevil.—



Abb. 4.33: Werner Wolff, Kontaktabzug *Ohne Titel* (*Empire State Building*), New York, 1946 (Werner Wolff Archive, WWA 054, The Image Centre. Gift of the Family of Werner Wolff, 2009, © The Family of Werner Wolff)

4.3 Der Blick aus dem Fenster: Serielles Fotografieren aus dem Apartment

Michael de Certeau deutet den Blick von den Hochhäusern auf die Stadt als Antithese zum Gehen durch die Straßen. »Wer dort hinaufsteigt, verlässt die Masse, die jede Identität von Produzenten oder Zuschauern mit sich fortreißt und verwischt. Seine erhöhte Stellung macht ihn zu einem Voyeur.«¹⁵² Die bereits analysierten Aufnahmen von Ellen Auerbach, Hermann Landshoff oder Werner Wolff aus erhöhten Perspektiven zeigen, dass sie die Fotografie als Medium der Orientierung und Artikulation ästhetischer und visueller Größendimensionen der Stadt einsetzten.¹⁵³ Emigrierte Fotograf*innen visualisierten jedoch den Blick auf die Stadt auch abseits öffentlicher Hochhäuser im Privaten. Aufnahmen in den Archiven von Ilse Bing, T. Lux Feininger und Fred Stein offenbarten, dass sie die Sicht aus dem eigenen Apartmentfenster in seriellen Aufnahmen studierten. Anstelle des von Certeau konstatierten Voyeurismus ist der Blick als Ergebnis dauerhaften Wohnens zu verstehen. In Serien experimentierten sie mit ihren alltäglichen Beobachtungen, die je nach Viertel und Wohnort variierten. Der Blick aus dem Apartmentfenster erlaubt Rückschlüsse auf das private Lebensumfeld der Fotograf*innen während ihrer Emigration zu ziehen. Ihre Ansichten sind wichtige Momentaufnahmen und historische Quellen des städtischen Lebens in den 1940er-Jahren.¹⁵⁴

Von 1941 bis 1951 fotografierte Fred Stein aus dem Fenster seiner Wohnung in der 610 West 145th Street (Abb. 4.34).¹⁵⁵ Das Apartment lag in Hamilton Heights im Süden von Washington Heights in der Nähe des Riverside Drive und Hudson River (Abb. 4.35). Ab Ende der 1930er-Jahre etablierte sich Washington Heights neben Yorkville als beliebtes Wohnviertel für deutschsprachige Emigrierte.¹⁵⁶ Aufgrund der Rezession waren größere Wohnungen für Familien zu vergleichsweise

152 Certeau 1988, S. 180.

153 Mehr dazu in Kapitel 3.3. Auch in ihren Tanz- und Modeaufnahmen griffen Auerbach und Landshoff die Perspektiven aus der Höhe auf. Sie fotografierten auf Hochhäusern und setzten gezielt das städtische Erscheinungsbild als Gestaltungsmittel ein. Vgl. Hermann Landshoff, *Modeaufnahme, auf der Dachterrasse von Saks, Fifth Avenue, 1942-1946*; Ellen Auerbach, *Ohne Titel (Renate Schottelius beim Ausdruckstanz auf dem Dach von Ellen Auerbachs Wohnhaus in 338 East, 39. Straße, New York)*, 1953. Auch Palfi fotografierte die Tänzerin Sono Osato über den Hochhäusern von New York. Vgl. Marion Palfi, *Sono Osato, 1944*.

154 Vgl. Dippel 2018, S. 16-19.

155 Die Autorin entdeckte die Serie im Fred Stein Archive. Bisher sind lediglich einzelne Aufnahmen veröffentlicht, jedoch nicht die Serie im Ganzen. Vgl. FSA.

156 Aufgrund der überwiegenden Zahl an Ankommenden aus Hessen, Bayern und dem südlichen Teil Deutschlands erlangte Washington Heights die Bezeichnung »Frankfurt on the Hudson«. Vgl. Ausst. Kat. Berlin 2006, S. 219; Ausst. Virt. New York 2020; Löwenherz 1989; Panchky 2008; Stölken 2013, S. 233-236; WPA Guide 1939, S. 294.



Abb. 4.34: Fred Stein, *Lampost I–XVIII*, New York, 1941-1951 (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY)



Abb. 4.35: Helene Roth, *Blick auf Fred Steins Apartmentfenster in der 610 West 145th Street, New York*, 2022 (© Helene Roth)

niedrigen Preisen erhältlich, die in einem besseren Zustand als die Mietskasernen (Tenements) in der Lower East Side waren. Vor allem die bürgerliche Mittelschicht fand in Washington Heights ein neues Zuhause und schuf sich eine eigene Infrastruktur mit Geschäften, Restaurants, Gemeinden und Institutionen. Auch die Familie Stein bezog eine Wohnung, die über ein eigenes Fotostudio mit Dunkelkammer verfügte.¹⁵⁷ Die 18 Aufnahmen der Serie geben Fred Steins Blick auf die Straße zu unterschiedlichen Tages- und Jahreszeiten wieder: als verkehrsreiche Achse im Stau stehender Autos, im Wintersonnenlicht mit Schnee bedeckt, als Gehweg für Schulklassen oder als Parkplatz für verschiedene Dienstleistungen, wie Kohlelieferungen, Straßenbau, Feuerwehr oder Wartung einer defekten Straßenlaterne.

Im repetitiven Fotografieren aus dem Apartmentfenster erinnert Steins Vorgehen an die Serien *From My Window at the Shelton*, *West* und *From My Window at An American Place*, *Southwest* seines US-amerikanischen Kollegen Alfred Stieglitz. Ab 1931 nahm dieser die Sicht aus dem Fenster von seiner Apartmentsuite aus der 28. Etage des Shelton Hotels auf, die er zusammen mit der Künstlerin Georgia O’Keeffe 1925 bezogen hatte.¹⁵⁸ Im Gegensatz zu Steins Blick aus dessen Wohnung in Washington Heights zeigen Stieglitz’ Aufnahmen die Aussicht einer privilegierten Schicht. Das Hotel galt 1924 mit 34 Stockwerken als das größte der Welt und lag in Midtown Manhattan auf der vornehmen Lexington Avenue.¹⁵⁹ Apartments in den oberen Stockwerken konnten sich lediglich Wohlhabende leisten.¹⁶⁰ Stieglitz’ Aufnahmen enthalten aufgrund der hochgelegenen Wohnung keine Menschen.

Steins Fotografien wiederum nehmen Bezug auf das alltägliche bürgerliche Leben und die Aktivitäten auf der Straße. Dies zeigt bereits die erste Aufnahme der Serie, in der sich Stein selbst verortet (Abb. 4.36). Im dritten Stock des Backsteinmehrfamilienhauses steht er seitlich mit der Kamera aus dem Fenster ge-

157 Vgl. Ausst. Kat. Dresden 2018, S. 14.

158 Vgl. Ausst. Kat. Hamburg 2012, S. 99-100; Baum 2011, S. 100-102; Rabinowitz 2004.

159 Vgl. Stern et al. 1987, S. 206-212.

160 Stieglitz entstammte einer wohlhabenden Familie und konnte sich diese teure Lage in Midtown Manhattan leisten. Vgl. Baum 2011, S. 109. Zu Stieglitz siehe Ausst. Kat. Hamburg 2012; Lindner 2015.



Abb. 4.36: Fred Stein, *Lampost I, with Fred in Window*, New York, 1941–1951 (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY)



Abb. 4.37: Fred Stein, *After the Rain*, Paris, 1936 (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY)

beugt.¹⁶¹ Die Aufnahme, die als Einführung in die Serie zu verstehen ist, zeigt den Blick von der Straße auf das Fenster, aus dem heraus Stein agierte. Hauptprotagonist ist hier jedoch eine separat stehende gusseiserne Laterne, die sich auf allen Fotografien findet und der Serie ihren Namen gibt. Als offenes und hierarchiefrei angelegtes System basiert die Serie auf der Repetition eines Objekts, Themas oder einer bestimmten Technik.¹⁶² Die wiederholende Visualisierung eignete sich besonders für das Studium unterschiedlicher Tages- und Jahreszeiten oder Lichtverhältnisse.¹⁶³ Stein nahm die Laterne über das Jahr hinweg bei Tag und Nacht, bei steil fallendem Sonnenlicht im Sommer und im Winter auf. Er konzipierte seine Serien jedoch nicht nur als Langzeitbeobachtung der meteorologischen Verhältnisse, sondern studierte auch die ästhetischen Gestaltungsprinzipien im urbanen Raum. Die unterschiedlichen Formate der Aufnahmen lassen vermuten, dass Stein verschiedene Kameramodelle verwendete oder Abzüge nachträglich beschnitt.

Die Kontextualisierung der New Yorker Serie innerhalb Steins Schaffen zeigt auf, dass er bereits im ersten Pariser Exil vom Fenster aus fotografiert hatte. Auch

161 Zu vermuten ist, dass Fred Steins Frau, Lilo Stein, oder seine Tochter Marion fotografierten.

162 Zum Thema des seriellen Arbeitens in Kunst und Fotografie vgl. Bippus 2010; Dogramaci 2019a; Dunker 2018; Heinrich 2001, S. 7–15; Sykora 1983, S. 38–40; Zitko 1998.

163 Vgl. Müller-Schareck 2012, S. 21–22; Rasche 2003.



Abb. 4.38: Fred Stein, *House Painters*, Paris, 1937 (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY)



Abb. 4.39: Fred Stein, *Lampost IV*, New York, 1941-1951 (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY)

dort gliederte er seine Aufnahmen in grafische Strukturen und Diagonalen, die sich mit den Gestaltungsprinzipien des Neuen Sehens decken.¹⁶⁴ Dies ist in *Street Crossing* (1935) oder *After the Rain* (1936) erkennbar, wo Stein den Blick auf die Straße in gewagten Perspektiven an- und ausschnitt (Abb. 4.37).¹⁶⁵ Der Regen verläuft in helladrigen Netzen, die Litfaßsäule und Straßenlaterne werfen präzise Schlagschatten. Die beiden Fotografien ähneln nicht nur in der Motivid, sondern auch in der Gestaltung und den harten Hell-Dunkel-Kontrasten der New Yorker Serie. In *House Painters* (1937) fokussierte Stein den Blick frontal auf einen eng gewählten Ausschnitt des gegenüberliegenden Wohnblocks in Paris (Abb. 4.38). Die Fensterreihen gliedern sich parallel unter- und nebeneinander. Die vielfältigen Flächen und Materialien der Hausfassade teilen das Bild förmlich in zwei Hälften. Wie in einer Staffage agieren die drei Maler an den Fensterläden.

Stein interessierte sich also bereits in Paris für alltägliche Arbeitsweisen und grafische urbane Strukturen im Blick aus dem Fenster. Die Fotohistorikerin Ute Eskildsen interpretiert die Straße als Studio der Moderne und als Indikator des

¹⁶⁴ Vgl. Egging 2018, S. 86-88. Stein emigrierte im Oktober 1933 nach Paris. Vgl. Ausst. Kat. Dresden 2018.

¹⁶⁵ Vgl. Ausst. Kat. Dresden 2018, S. 121,128.

Alltagslebens.¹⁶⁶ Der Fotohistoriker Olivier Lugon ergänzt, der erhöhte fotografische Blick auf die Straße sei Inkarnation einer modernen Praxis, die Vertreter*innen des Neuen Sehens während der 1930er-Jahre anwandten.¹⁶⁷ In harten Kontrasten, steilen Perspektiven und grafischen Strukturierungen erforschten sie die Stadt unter neuartigen Blickwinkeln, stellten sich gegen die konventionelle Zentralperspektive und frontalen Sichtachsen.¹⁶⁸ Neben Fred Stein hielten sich zahlreiche weitere emigrierte Fotograf*innen wie Ilse Bing, Andreas Feininger oder André Kertész und französische Kolleg*innen wie Germaine Krull oder Maurice Tabard in Paris auf, die ebenfalls aus dem Fenster auf die Straße fotografierten. Sie avancierten das Neue Sehen zu einer transnationalen Bewegung.¹⁶⁹ In der Sonderausgabe *Photographie 1930* des Pariser Magazins *Arts et Métiers Graphiques* etwa erschien eine Aufnahme von Kertész, die die Sicht auf eine nächtlich beleuchtete Laterne von einem Fenster aus wiedergab.¹⁷⁰

In New York griff Fred Stein im Fotografieren aus dem Apartmentfenster folglich auf bereits erprobte Praktiken und ästhetische Prinzipien zurück, die er wiederum auf die neuen Erscheinungsformen der Metropole übertrug. In diagonal verlaufenden Linien der Bordsteinkante oder dem Anschneiden der Autos wird der Blick mobilisiert und das Gefälle der Straße dynamisiert (Abb. 4.39, 4.41). Auch die spezifischen Lichtverhältnisse oder Spuren im Schnee akzentuierte Stein in scharfen Hell-Dunkel-Kontrasten zu flächigen Strukturen und stellte sie urbanen Elementen wie dem Kopfsteinpflaster oder der Straßenlaterne gegenüber (Abb. 4.40). Stein versuchte, die Aspekte von Mensch, Technik und Stadt in dynamischen Perspektiven zu vereinen.

Im Kontext des Exils ist seine Serie aus dem Fenster, die sich über eine Periode von zehn Jahren erstreckte, zudem Ausdruck einer konstanten Routine. Das sich wiederholende Element der Serie schafft »Vertrautheit und Sicherheit«.¹⁷¹ Während die Zeit der Flucht vor dem Nationalsozialismus unbeständig und zerrüttet war, ist der Beginn der Serie 1941, im Jahr von Steins Ankunft, als Artikulation der Beständigkeit und Sesshaftigkeit zu verstehen, mit der er sich auf eine ihm bekannte moderne Praxis beruft. Seine Aufnahmen betonen zudem sein Interesse an der Beobachtung des alltäglichen unmittelbaren Lebens.¹⁷²

166 Vgl. Eskildsen 2008, S. 10, sowie Ausst. Kat. Essen 2008; Starl 1988, S. 3.

167 Vgl. Lugon 2013, S. 209. Das Centre Pompidou in Metz befasste sich in einer eigenen Ausstellung mit dem Thema der Sicht aus der Höhe in der modernen Kunst und Fotografie. Vgl. Ausst. Kat. Metz 2013.

168 Vgl. Egging 2018, S. 86.

169 Vgl. Ausst. Kat. Düsseldorf 2019; Breuer 2010; Dähne 2013; Dogramaci 2010; Magilow 2012; Sichel 2020.

170 Vgl. *Photographie 1930*, S. 49. Das Magazin präsentierte Stile des Neuen Sehens. Siehe auch in Kapitel 5.2.

171 Heinrich 2011, S. 12.

172 Vgl. Ausst. Kat. Dresden 2018, S. 20; Lugon 2013, S. 209-211.



Abb. 4.40: Fred Stein, *Lampost II, Traffic*, New York, 1941-1951 (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY)



Abb. 4.41: Fred Stein, *Lampost XVII, Traffic*, New York, 1941-1951 (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY)

Während das serielle Fotografieren als Konstante gesehen werden kann, bleibt das Geschehen auf der Straße in Bewegung. Die Jahreszeiten schreiten voran, und die Stadt transformiert sich. So verweisen Details wie das an der Laterne montierte Schild »Triborough Bridge« auf die Richtungsführung der Straße. Die 145th Street führt zur Harlem Lift Bridge, die Manhattan über den Harlem River mit Randalls Island verbindet.¹⁷³ Fred Stein wohnte an einer vielbefahrenen Straße, was die breite Fahrbahn und den sich stauenden Verkehr in den Aufnahmen erklärt (Abb. 4.41). Zudem weckt die Serie bei seinem Sohn Peter Stein Erinnerungen, der seine Kindheit in der 145th Street verbrachte.¹⁷⁴ So errichtete die Stadt 1951 zum nationalen Zivilschutz gegen Atomwaffenanschläge (Federal Civil Defense Administration) an den Laternenpfählen Sirenen, die jeden Tag um die Mittagszeit einen Testlauf (Air Raid Drill) hatten.¹⁷⁵ Fred Stein hielt den Moment der Montage in einer Aufnahme seiner Serie fest (Abb. 4.41).

173 Die Harlem Lift Bridge gehört zu einer Dreiergruppe von Brücken, die bis 2008 zusammen als Triborough Bridge benannt wurden. Vgl. Stern et al. 1987, S. 675-677.

174 Vgl. Stein 2019.

175 Ein Artikel in der *New York Times* und Filme aus dem Historic Films Archive beschreiben diese besonders historische Situation. Die Stadt führte auch Übungen in Luftschutzbunkern durch. Vgl. Moskowitz 2019.



Abb. 4.42: Ilse Bing, Kontaktabzüge *Window I und Window II*, New York, undatiert (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ilse Bing Collection, AG 189:40, © Estate of Ilse Bing)

Auch die Kontaktabzüge einer undatierten und bisher unentdeckten Serie von Ilse Bing geben den Blick aus ihrem Apartmentfenster auf die Stadt wieder.¹⁷⁶ Es handelt sich um zwei durchnummerierte Sets von 44 und 56 Aufnahmen, die die Fotografin aus ihrem Fenster und auf dem Dach des Wohnblocks fertigte. In 24 Aufnahmen experimentierte Bing mit der frontalen Sicht aus einem Sprossenfenster (Abb. 4.42). Fensterbalken, Balkongitter, Schattenwurf der Sprossen sowie die in den Himmel ragenden Antennen der benachbarten Hausdächer definieren in grafischen Strukturen eine streng geometrische zweidimensionale Komposition. Der zur Seite geraffte Vorhang dient als eine Art Rahmung für den sich nach außen öffnenden Blick.

Die Betrachtung der einzelnen Aufnahmen führt auf, dass Bing Standort und Ansichten leicht variierte. In der Öffnung des unteren Fensterbereichs, den sie auf

176 Vgl. IBC, AG 189:40. Die Autorin entdeckte diese während eines Forschungsaufenthalts 2022 am CCP in Arizona.

verschiedenen Ebenen festhielt, erzielte sie eine weitere Unterteilung des Bildes. Womöglich handelte es sich um ein Art Sitzfenster, in dem sich die Fensterbank auf Kniehöhe befand. Demnach musste sich Bing für die Aufnahmen nach unten beugen. Auch veränderte sie den Blickwinkel und integrierte die Feuertreppe mit Balkongitter in den Bildausschnitt. In weiteren Versionen schob sie den Vorhang zurück, um die Sicht aus dem Fenster stärker zu geometrisieren, wobei die unterschiedlichen Höhen der Antennen und Kaminformen verstärkt in den Vordergrund ragen. Die Ansicht ohne Vorhang variierte sie ebenfalls. Dabei platzierte sie sich schräg vor das Fenster, um den Schattenwurf der Nachbarhäuser integrieren zu können. Die Versionen aus dem Fenster verdeutlichen den studienartigen Charakter. Im seriellen Fotografieren erprobte Bing grafische, geometrische Strukturierungen ihres Blicks auf New York, indem sie das Alltägliche in ungewohnte Perspektiven transformierte. In der Visualisierung der unzähligen akkurat nach oben ragenden Antennen manifestierte sie das großstädtische Leben auf engem Raum.

Dies zeigt sich in einer weiteren Serie, die Bing auf dem Flachdach des Hauses aufnahm (Abb. 4.43). Aus unterschiedlichen Richtungen fokussierte sie darin die Staffelung von Antennen, Kaminen, hohen Gebäuden und eines Kirchturms. Im Gegenlicht wirken die Bauwerke wie abstrakt filigrane metallene Skulpturen. In der Serie von 24 Aufnahmen von ein und demselben Standort kreierte Bing eine filmische Sequenz. Dies ist insbesondere in Bildmotiven wie der im Wind flatternden Wäsche, der Richtung der Rauchschwaden der Kamine und vorüberziehenden Wolken erkennbar. Es öffnet sich darin eine temporale Ebene, die der Serie Bewegung verleiht. In der Aneinanderreihung ergibt sich eine Art visuelles Daumenkino. In zwölf weiteren Aufnahmen änderte sie die Blickrichtung auf die geometrischen Metallstrukturen der im Hintergrund aufragenden George Washington Bridge (Abb. 4.44). Die Brücke fügt sich fließend in das urbane Gefüge ein. Fraglich ist, ob die Fotografin vom Dach des Gebäudes am 210 Riverside Drive, wo sie wohnte, die George Washington Bridge sehen konnte, oder ob die Aufnahmen an einer anderen unbekanntenen Adresse entstanden.

Wie schon Fred Stein fotografierte Bing in New York nicht zum ersten Mal aus dem Fenster. Bereits bei ihrem ersten New-York-Aufenthalt 1936 und in der Emigration in Paris 1939 hatte sie Aufnahmen wie *View from the Hotel Algonquin, New York at Night* und *Last Bastille Day – View from my Window* gefertigt, die den großstädtischen Blick aus dem Fenster wiedergeben.¹⁷⁷ Ihr Interesse und ihre Experimentierfreunde an städtischen Visualisierungen folgt somit einer kontinuierlichen Praxis in der Emigration. Das Fotografieren aus dem Fenster ist demnach als eine Art visuelles Tagebuch zu verstehen, das Bings nomadische Stationen im Exil wiedergibt.

Dieser Strategie folgte auch T. Lux Feininger, der in über 40 seriellen Aufnahmen an unterschiedlichen Orten in Europa und New York den fotografischen

177 Vgl. Ausst. Kat. New Orleans 1985, S. 84; Dryansky 2006, S. 149; sowie: Ausst. Kat. Aachen 1996; Ausst. Kat. Paris 1988; Brett 2017; Buchloh 2020.



Abb. 4.43: Ilse Bing, Kontaktabzüge *Window III* und *Window IV*, New York, undatiert (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ilse Bing Collection, AG 189:40 © Estate of Ilse Bing)

Blick aus dem Fenster festhielt.¹⁷⁸ Wie bei Bing und Stein zeigen diese Serien ein konstantes fotografisches Vorgehen. Feininger betitelte seine Fotografien nach den Wohnadressen, wie bereits *View from my Window, Corner of 23rd St. and 2nd Avenue with the EL* (Abb. 4.21). Diese zeigen auf, dass er zwischen 1937 und 1942 innerhalb von New York viermal umzog.¹⁷⁹ Die Betitelungen in deutscher, englischer und französischer Sprache verweisen außerdem auf sein nomadisches,

178 Vgl. 21 Lenthersteig, *Berlin Siemensstadt* (1934/35); *View from my Window*, 1938 *Corner of 23rd St. and 2nd Avenue* (1942); *Apt. 511 East 85th St., View from my Window. Horse Drawn Vegetable Cart* (1937/38); *Apt. 511 East 85th St., View from my Window across the Street* (1937/38); 118 *Perry Street* (1939/40); *Perry Street. Vue de ma fenêtre at 118 Perry St.* (1939/40); *Vue de ma fenêtre, 105 East 24th Street* (1950). Vgl. TLFA. Feininger schildert die Sicht aus den unterschiedlichen Wohnungen auch in seiner Autobiografie. Vgl. Feininger 2006, S. 160, S. 180.

179 Die erste Wohnung lag in Yorkville, die weiteren Adressen im westlichen und östlichen Teil Manhattans. Die Adressen auf dem New Yorker Stadtplan sind in [T. Lux Feiningers Eintrag im METROMOD Archive](#) verortet.



Abb. 4.44: Ilse Bing, Kontaktabzüge *Window V*, New York, undatiert (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ilse Bing Collection, AG 189:40, © Estate of Ilse Bing)

transnationales Leben. Die längste kontinuierliche Serie entstand im Sommer 1946.

In 30 Aufnahmen fotografierte Feininger in *A Window on the East River* vom Apartmentfenster der Wohnung seiner Eltern aus dem elften Stockwerk in der 235 East 22nd Street (Abb. 4.45).¹⁸⁰ Während das Malens beobachtete er aus dem Fenster den Verkehr am East River und entwickelte ein »optisches System zur Herstellung von Teleaufnahmen zum Eigengebrauch«. ¹⁸¹ In experimentellen Versuchen montierte er vor das Objektiv seiner Spiegelreflexkamera ein Zeiss-Fernglas, das eine sechsfache Vergrößerung erzielte. Aufgrund der Erschütterung, die der schwere Verschluss verursachte, befestigte er die Kamera an einer Vorrichtung für die Langzeitbelichtung. Das Ergebnis sind Fotografien im Maß von 60 × 60 mm. Sie erinnern mit der rund belichteten Fläche und den schwarzen Umrandungen an den Blick durch einen Sucher, Türspion oder ein Fernglas. Mithilfe der Vergrößerung entdeckte er im Blick aus dem Fenster einen kleinen Abschnitt der Autostraße entlang des East River, »in einer Lücke zwischen einem hohen Industriebau zur Linken und dem riesigen Speicher einer Gasgesellschaft zur Rechten«. ¹⁸²

Im Archiv des Fotografen finden sich unter dem Titel *East River Window. Late Summer* fünf weitere Aufnahmen aus demselben Jahr, die die Sicht aus dem Fenster ohne die sechsfache Vergrößerung zeigen (Abb. 4.46). Mit bloßem Auge war der kleine Abschnitt der Autostraße nicht erkennbar. Demnach entdeckte Feininger diesen Bereich erst mit dem Blick durch das Teleobjektiv beziehungsweise durch das Fernglas. Das Ende der Serie *A Window on the East River* setzten äußere Faktoren der urbanen Stadttransformation. Feininger berichtet, dass Anfang 1947 die Neubausiedlungen des Peter Cooper und Stuyvesant Village den Blick auf den Fluss versperrten und es nicht mehr möglich war, die Autobahn zu beobachten. ¹⁸³ In einer Vergrößerung aus *East River Window* ist bereits der Abriss erkennbar (Abb. 4.47). Die Errichtung des Peter Cooper und Stuyvesant Village verfolgte er wiederum mit dem Teleobjektiv (Abb. 4.48).

Im Gegensatz zu Fred Steins Aufnahmen ist in Feiningers Serie lediglich durch Automobile und Dampf der Schiffe ein Verweis auf menschliche Präsenz gegeben. Die verbindende serielle Konzeption ist bei Feininger das Experimentieren mit

180 T. Lux. Feininger nummerierte die Aufnahmen durch, wobei Nummer 7 fehlt. Die Serien sind zwar im Lux Feininger Archive online einsehbar, werden jedoch zum ersten Mal analysiert. Vgl. TLFA.

181 Feininger 2016, S. 48, 53, sowie Feininger 1983/2019; AF »T. Lux Feininger«. Er nutzte die Wohnung seiner Eltern in den Sommermonaten häufig zum Malen und Fotografieren. Julia und Lyonel Feininger wohnten währenddessen in ihrem Landhaus in Connecticut.

182 Feininger 1983/2019, o. S.

183 Vgl. Feininger 1983/2019, o. S. Das Wohnbauprojekt wurde 1942 begonnen und gilt als das größte der Nachkriegszeit in New York. Es besteht aus 110 Backsteinapartmenthäusern und erstreckt sich über eine Fläche von 32 Hektar zwischen der 14th und 23rd Street. Vgl. [Offizielle Homepage der Stuyvesant Town](#).



Abb. 4.45: T. Lux Feininger, Serie *East River Window*, New York, Sommer 1946 (Auswahl).
Telefotos (© The Estate of T. Lux Feininger, Repros: www.Kunst-Archive.net)



Abb. 4.46: T. Lux Feininger, *East River Window. Late Summer I-III*, New York, 1946 (© The Estate of T. Lux Feininger, Repros: www.Kunst-Archive.net)



Abb. 4.47: T. Lux Feininger, *East River Window. Demolition of the Industrial Area*, New York, 1946 (© The Estate of T. Lux Feininger, Repro: art-archives.net)



Abb. 4.48: T. Lux Feininger, *East River Window. Construction Peter Cooper and Stuyvesant Villages I*, New York, 1947. Telefoto (© The Estate of T. Lux Feininger, Repro: art-archives.net)

vergrößerten Visualisierungen, die mit bloßem Auge nicht erkennbar gewesen wären.¹⁸⁴ Damit bediente er sich einer künstlerischen Praxis, die schon Vertreter*innen des Neuen Sehens in den 1920er-Jahren artikuliert hatten. Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts hatte der französische Mathematiker Auguste Comte »dem Experiment, d. h. der Beobachtung des Phänomens, wie es durch künstliche, eigens zum Zweck ihrer vollkommeneren Erforschung eingerichtete Umstände mehr oder weniger modifiziert wird«,¹⁸⁵ eine vergleichende und erforschende Funktion zugesprochen. In einer künstlich geschaffenen Situation, wie der Telefotografie, ließ sich ein experimenteller Charakter erreichen.¹⁸⁶

184 Vgl. Heinrich 2001, S. 7-9.

185 Comte 1908, S. 7.

186 Vgl. Armstrong 2003, S. 360.

In den 1920er- und 1930er-Jahren griffen Fotograf*innen diese naturwissenschaftlichen Anwendungen auf. Beim Experimentieren mit unterschiedlichen fotografischen Techniken und Apparaten stand die visuelle Erweiterung des menschlichen Sehens im Vordergrund. László Moholy-Nagy schreibt dazu: »[...] Existenzen, die mit unserem optischen Instrument, dem Auge, nicht wahrnehmbar oder aufnehmbar sind, mit Hilfe des fotografischen Apparates sichtbar zu machen, d.h. der fotografische Apparat kann unser optisches Instrument, das Auge, vervollkommen bzw. ergänzen.«.¹⁸⁷ Er forderte auf, die Kamera unter Einbeziehung der verschiedensten technischen Verfahren in experimentellen Sichtweisen anzuwenden und damit das menschliche Sehen zu ergänzen.

T. Lux Feiningers eigens gebaute Telekamera ist als Sehwerkzeug zu interpretieren, mit der er andere und neue Stadtvisionen kreierte. Er verwies damit nicht nur auf naturwissenschaftliche Verfahren, sondern auf ein stets modernes Verständnis der Fotografie. Interessant erscheint in diesem Kontext, dass schon Ende der 1930er-Jahre sein Bruder Andreas Feininger mit der Telefotografie experimentierte und eigene Vergrößerungsobjektive baute.¹⁸⁸ Im selben Jahr wie T. Lux Feiningers Telefotografie-Experiment erschien in der März-Ausgabe von *Popular Photography* von seinem Bruder Andreas ein Artikel, der die unterschiedlichen Funktionsweisen von Vergrößerungstechniken erläuterte (Abb. 4.30).¹⁸⁹ Warum sich T. Lux für seine Visionen nicht die Kameras seines Bruders auslieh und stattdessen mit einfachen Mitteln seine eigenen Prototypen baute, ist nicht bekannt. Es ist zu vermuten, dass es ihm um das private Beobachten und eigene Experimentieren ging. Andreas Feininger hingegen verfolgte als Berufsfotograf das Ziel, seine Aufnahmen in hochwertiger Qualität zu publizieren.¹⁹⁰

In der Exil- und Fotogeschichte ist das Motiv des fotografischen Blicks aus dem privaten Fenster bisher nur unzureichend erforscht. Das Fenster wird allgemein als Schwellenort zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit definiert, in dem eine Subjektivierung der Wahrnehmungen zu beobachten ist.¹⁹¹ Bereits seit dem 15. Jahrhundert ist das Fenster in den Geisteswissenschaften Reflexionsobjekt über das Bild und Sehprozessen. Der Blick durch das Fenster an der Schnittstelle zwischen Innen- und Außenwelt impliziert etwas Neues.¹⁹² Leon Battista Alberti setzte 1435 in seinem Traktat über die Malerei die Konzeption eines Bildes metaphorisch mit dem Blick durch ein Fenster gleich. Er sah darin den Durchbruch zu einer neuzeitlichen Bildauffassung, in der die Kunstwerke einen Ausschnitt der Wirklichkeit wiedergeben sollten.¹⁹³

187 Moholy-Nagy 1925, S. 26.

188 Vgl. AFA, AG 53:73.

189 Vgl. Feininger 1946a.

190 Zu Andreas Feiningers Telefotografie siehe Kapitel 4.1.

191 Vgl. Dippel 2018, S. 16; Müller-Schareck 2012, S. 39; Rasche 2003; Selbmann 2001, S. 72-120. Zur Schwellenfunktion des Fensters siehe Ausst. Kat. Bern 1983.

192 Vgl. Dippel 2018; Müller-Schareck 2012; Rasche 2003; Selbmann 2001, S. 16-21.

193 Vgl. Alberti 1435/2010, S. 93, sowie Snyder 2015, S. 23-50.

Im Kontext des Exils nimmt die Wohnung die Funktion eines privaten Rückzugsorts und individuellen Heims in der Fremde ein. Anders als beim Aufsuchen eines öffentlichen Ortes, wie einer Dachterrasse oder eines Hochhauses, artikuliert der Blick aus dem eigenen Fenster Aspekte wie das Alltägliche, das Ankommen und die zeitliche Repetition. Weitere Hinweise zur Bedeutung des Fensters in der Emigration finden sich in literaturwissenschaftlichen Analysen wie der über den Exilroman *Ein Fenster am East River*. Diesen verfasste die deutsch-französische Autorin Hertha Strauch unter dem Pseudonym Adrienne Thomas zwischen 1943 und 1944 während des Exils in ihrer Wohnung in der 26th Street.¹⁹⁴ Sie lebte lediglich wenige Straßen von T. Lux Feininger entfernt. Der Blick aus dem Fenster der Protagonistin Anna Martinek ist die Rahmenerzählung, mit der der Roman beginnt und endet. »Zu Hause, in ihren eigenen vier Wänden, spürte sie keine Einsamkeit. [...] Und wenn sie einen Blick zum Fenster hinaus tat, so vergaß sie jedesmal alles, was sie drückte, vergaß sich selbst ganz und gar; denn vor ihr ausgebreitet lag diese grandiose Gebirgswelt aus Menschenhand, lagen die Wolkenkratzer von New York.«¹⁹⁵ Die letzte Szene des Romans vermittelt mit der Sicht der Protagonistin auf den East River eine »positive Botschaft, die aus der Überwindung jeden Leidens besteht, mit der Absicht, immer nach vorne zu schauen«.¹⁹⁶ Der Blick aus dem Fenster auf die Stadt mit East River nimmt hierbei ebenfalls die Funktion einer Konstante ein, die positiv konnotiert ist. Er initiiert eine Beteiligung am urbanen großstädtischen Leben.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass bereits erste fotografische Aufnahmen, wie diejenigen von Joseph Nicéphore Niépce und Louis Daguerre, den Blick aus dem Fenster wiedergeben und ein Interesse am alltäglichen Leben auf der Straße artikulieren.¹⁹⁷ Das Fenster im Exil weist demnach eine Tradition repetitiver Studien auf. Burcu Dogramaci betont außerdem, dass die Prozess der Emigration statt in Einzelbildern in Fotoserien Ausdruck finden.¹⁹⁸ Sie versteht den Fotoapparat als Pendant zu Skizzen- oder Tagebüchern, um das unmittelbare Exil und dessen Eindrücke festzuhalten. Die Serien von Stein, Bing und Feininger geben demzufolge das eigene alltägliche Lebensumfeld als Konstante im Exil wieder. Im sich wiederholenden Blick aus dem Fenster experimentierten sie mit fotografischen Techniken und Ästhetiken.¹⁹⁹ Auch verweisen die

194 *Ein Fenster am East River* (1946) verbindet autobiografische Eindrücke mit der fiktionalen Erzählung der tschechischen Emigrantin Anna Martinek. Vgl. Thomas 1946. Der Roman, der lange vergriffen und in Vergessenheit geraten war, erschien 2022 neu im Südverlag. Vertiefende Analysen stehen bisher aus. Zu Thomas siehe Rohlf 2002; Rohlf 2005; Sogos 2019; Spalek/Strelka 1989, S. 911; Winkler 1989, S. 1381.

195 Thomas 1946, S. 5.

196 Sogos 2019, S. 201-211.

197 Vgl. Gade 2012, S. 214.

198 Vgl. Dogramaci 2019a. Dogramaci konstatiert die Methode und Ästhetik des seriellen Arbeitens im Exil als ein Forschungsdesiderat, das es in weiteren Analysen zu untersuchen gelte.

199 Von Ellen Auerbach existieren ab den 1950er-Jahren ebenfalls mehrere Aufnahmen aus ihrem Fenster in Yorkville in der 321 East 85th Street. Vgl. EAA und Kapitel 8.2.

Betitelung und Kontextinformationen auf ihre Wohnsituation. Die Serien sind »Fenster-Alltagswelten«,²⁰⁰ die eine Art Selbstporträt der neuen Stadt in der Emigration wiedergeben. Im Studium des unmittelbaren Lebens und der Artikulation neuartiger Perspektiven stehen sie in der Tradition von Fensterbildern der Moderne und des Neuen Sehens sowie den fotografischen Entwicklungen in New York.²⁰¹ Im seriellen Fotografieren erlangen die Aufnahmen den Authentizitätscharakter einer Alltagsstudie.

Im Gehen, Fahren oder Studieren aus dem Fenster kreierten emigrierte Fotograf*innen heterogene Ansichten. Sie geben diverse Blickperspektiven auf die Stadt wieder, die auf der Straße, von erhöhten Standpunkten und mit unterschiedlichen Bewegungsformen entstanden. Fotograf*innen wandten darin Praktiken an, die sie bereits vor der Emigration erprobt hatten. Gleichzeitig bewegte sie die Stadt zu neuen künstlerischen Strategien. In einer konzeptuell topografisch angelegten Serie ging Ernest Nash durch die Metropole. Er übertrug seine archäologischen Erkundungen von Rom auf New York. Mit eigener kartografischer Strategie erkundete hingegen Andreas Feininger den urbanen Raum. Seine Kontaktabzüge mit Adressangaben geben seinen Gang durch New York wieder. Für ihn diente Mapping und Fotografieren der Selbstverortung und Stadtvisualisierung. Für Marion Palfi war das Gehen dagegen eine soziokulturelle Methode, um damit auf die Lebensbedingungen von Kindern in New York hinzuweisen. Im Blick nach unten auf den Fußweg der vorüberziehenden Beine von Passierenden entstanden bei Rudy Burckhardt fotografische Serien. In einem ähnlichen Vorgehen konzipierte Lisette Model ihre Serie *Running Legs*. Burckhardt ist außerdem eine*r der wenigen emigrierten Fotograf*innen, der*die Fahrgäste in der Subway fotografierte. Im Bewegungsfluss der Subway entwickelte er eine eigene Praxis mit Fokus auf die gesellschaftlichen Aktivitäten. Während der Fahrt, jedoch oberirdisch und mit einem Doppeldeckerbus, diente die Kamera wie bei George Grosz als autodidaktisches Medium, um Sightseeing und Experiment zu verbinden. Der Einsatz des Automobils zur Entdeckung städtischer Bildmotive spielte für Andreas Feiningers Telefotografien eine Rolle. Von New Jersey kreierte er aus der Entfernung mit dem Teleobjektiv Aufnahmen der Skyline. Auch vom Schiff aus nahmen Fotograf*innen wie Ernst Nash neue Blickrichtungen ein. Andreas Feininger, Fred Stein, Mario von Bucovich, Alexander Alland, Ellen Auerbach sowie T. Lux Feininger erprobten aus der Perspektive von Fußgänger*innen die Visualisierung der Hochbahnen. Sie folgten bekannten Bildmotiven des Coenties Slip, die sie in eigenen Aufnahmen experimentell weiterentwickelten.

200 Bollerey 2006, S. 46.

201 Vgl. ebd., S. 40-48. Siehe dazu die gemalten Fensterbilder von Fernand Léger, Jacob Steinhardt, Oskar Schlemmer sowie Gustave Caillebotte. In der Artikulation einer privaten Sichtweise finden sich Übereinstimmungen zu den Fensterserien der Impressionisten. Vgl. Ausst. Kat. Metz 2013; Beenken 1930/2006, S. 152-153.

Andere Funktionsweisen erfüllte hingegen das Fotografieren aus dem privaten Fenster. Im Kontext des Exils nimmt die Wohnung die Funktion eines privaten Rückzugsorts und individuellen Heims in der Fremde ein. Statt im Einzelbild waren diese Aufnahmen zu Serien konzipiert und dienten als konstante Routine, die Fred Stein, Ilse Bing und T. Lux Feininger in unterschiedlichen künstlerischen Vorgehensweisen erstellten. Feininger baute sich dazu einen optischen Vergrößerungsapparat, um Verkehr und Stadttransformation aus der Ferne genauer beobachten zu können. Auch Ilse Bings Fensterserien sind Ausdruck einer Experimentierfreude an urbanen Visualisierungen, die sie bereits in Paris angewandt hatte. Dies trifft ebenso auf Fred Steins Serien zu. In seinem Blick aus dem Fenster in Washington Heights zeigt sich der Alltag und das Ankommen im Exil.

Doch nicht nur in diesen heterogenen fotografischen Praktiken ordneten sich Emigrierte selbst in die neuen Kontexte ein. Im New Yorker Exil entstanden auch Fotobücher, die genau diese Vorgehen aufgriffen, anwandten und weiterentwickelten. Diese Aufnahmen fertigten exilierte Fotograf*innen vor allem im Gehen durch die Stadt; anschließend ergänzten sie sie mit einem textlichen Teil und kreiarten so ein spezifisches Narrativ über und von New York. Darin verfolgten sie das Ziel, eine ganzheitliche Sicht der Metropole im Fotobuch zu verankern oder New York anhand eines bestimmten Straßenzugs, Viertels oder Milieus zu erzählen.

5. Erblätterte Fotografien: Das Medium des Fotobuchs und Fotoalbums im New Yorker Exil

Um Fotobuchpublikationen im New Yorker Exil der 1930er- und 1940er-Jahre zu verstehen, ist eine zeit- und kunstgeschichtliche Kontextualisierung notwendig. Bereits in den 1920er-Jahren hatte sich in Deutschland das Fotobuch als autonomes künstlerisches Medium etabliert.¹ Zum einen ermöglichten neue, preisgünstigere Druck- und Reproduktionsmethoden eine höhere, massenhafte Zirkulation fotografischer Bilder in Magazinen und Büchern. Zum anderen stieg auch das öffentliche und künstlerische Interesse an konzeptuell gestalteten Publikationen.² In Gegensatz zu Deutschland war dies in Frankreich zu Beginn der 1920er-Jahre noch gering gewesen.³ Einen Wendepunkt bildeten Buchhandlungen wie Fischbacher in Paris, die in den 1930er-Jahren deutschsprachige Fotobücher vertrieben.⁴ In diesem Zusammenhang ist der Bild- und Wissenstransfer deutschsprachiger emigrierter Fotograf*innen in der französischen Metropole durchaus bedeutend. Mit der Rezeption sowie eigenen Veröffentlichung von Fotobüchern trugen sie zur Verbreitung des Mediums im Pariser Exil bei.⁵

Diese Entwicklung ist auch in den 1930er- und 1940er-Jahren in New York zu beobachten. Während nach Kim Sichel erst in den 1950er-Jahren eine Schwerpunktverlagerung der Fotobuchpublikation von Paris in die Vereinigten Staaten eingetreten sei, zeigen die in der Emigration in den 1930er- und 1940er-Jahren entstandenen Medien bereits einen früheren Beginn auf.⁶ Ab den 1930er-Jahren waren deutschsprachige Fotograf*innen maßgeblich an der Etablierung des Fotobuchs in der US-amerikanischen Metropole beteiligt. Dort produzierten sie neue künstlerische und fotografische Visionen in Buchform, weshalb Fotobücher als visuelle transnationale Zirkulationsobjekte zu verstehen sind.

Die im Exil entstandenen Fotobücher sind zunächst im Kontext der ökonomischen, kulturhistorischen sowie politischen Faktoren zu analysieren. Welche Funktionen nahmen deutschsprachige Exilverlage wie J.J. Augustin, Pantheon

1 Vgl. Ausst. Kat. Berlin 2005; Eskildsen 2004; Heiting/Jaeger 2012; Köhn 2012; Magilow 2012; McBride 2016; Stetler 2015; Stoll 2018.

2 Vgl. Dogramaci 2014, S. 9; Siegel 2019, S. 71.

3 Vgl. Ausst. Kat. Hamburg 2011; Bouqueret 1997; Sichel 2020.

4 Vgl. Bouqueret 1997, S. 146.

5 Die emigrierte Tierfotografin Ylla veröffentlichte in Paris ihre ersten drei Fotobücher *Chats* (Editions OET 1935), *Chiens* (Editions OET 1936) und *Petits et Grands* (Art et Métiers Graphiques 1938). Vgl. YA; YAPD. Fred Stein und Josef Breitenbach planten Fotobücher; Stein realisierte seine Pläne jedoch erst in New York, Breitenbach gab sie dort wieder auf. Vgl. Ausst. Kat. Hamburg 2011; FSA; JBA, AG 90:24.

6 Sichel nennt die Fotobücher *Life Is Good and Good for You in New York* von Willam Klein (1956) und *The Americans* von Robert Frank (1958). Vgl. Sichel 2020, S. 166-168.

Books und Schocken Books in New York ein? Ausgehend von diesen ökonomischen und netzwerkbasierten Untersuchungen liegt der Fokus auf Fotobüchern emigrierter Fotograf*innen, die die Metropole, einen bestimmten Straßenzug oder ein spezifisches Milieu in New York zum Thema wählten.⁷ Denn um die neue Stadt in ihrer ganzen Komplexität zu erfassen, waren mehrere Bilder notwendig. Wie sind die Fotobücher *New York* (1932) von Ann Tizia Leitich und *Manhattan Magic* von Mario von Bucovich in Bezug auf die in Deutschland und New York entstandenen Großstadtbücher und transkulturellen Beziehungen der 1920er- und 1930er-Jahre zu deuten? In der Analyse der Fotobücher *5th Avenue* von Fred Stein (1947), *Chinatown U. S. A.* (1946) von Elizabeth Coleman und *Suffer Little Children* (1952) von Marion Palfi gilt es zu überprüfen, welche Narrative und Visualisierungsstrategien diese als soziokulturelle Milieustudien verwendeten.

Der Zeitraum der Betrachtung umfasst auch Werke vor 1933 und nach 1950. Diese Vor- und Zurückschau ist bewusst gewählt, um spezifische Narrationen und Merkmale von Exilfotobüchern über New York herauszuarbeiten. Fotobücher definieren sich über eine serielle Komposition von Einzelbildern mit textlichen Elementen eines oder mehrerer Kunstschaffender.⁸ In der Festlegung auf ein bestimmtes Thema wird eine spezifische visuelle, grafische Erzählstrategie entwickelt. Im Prozess des Blätterns der Buchseiten entstehen zudem haptische, visuelle Abläufe. Kreierten emigrierte Fotograf*innen über die Anordnung der Aufnahmen, des Texts und der grafischen Gestaltung ein bestimmtes Bild und Narrativ von New York? Welches Verhältnis nahmen sie zur Stadt, zum Medium des Buches und zu den Rezipierenden ein?

Parallel zu Fotobüchern erstellten Fotograf*innen in der Emigration auch Fotoalben mit Stadtaufnahmen von New York, die in Gegensatz zu Fotobüchern meist für den privaten Gebrauch entstanden. Wie gestalteten sie Fotoalben in Eigenregie oder intermedialen Kooperationen? Welche Funktion erfüllen diese im Kontext der fotografischen Karrieren und im Vergleich zu anderen medialen Formen wie Scrapbooks? Die aufgeführten Beispiele in diesem Kapitel verdeutlichen die Heterogenität und Bandbreite von publizierten Fotobüchern, Fotoalben sowie Scrapbooks im New Yorker Exil. Sie erweitern den aktuellen Diskurs über diese Medien.⁹

7 Einen ersten thematischen Anhaltspunkt liefert die Publikation *New York in Photobooks* anlässlich der Ausstellung *Nueva York en Fotolibros 2016 im Centro José Guerrero*, Granada. Vgl. Ausst. Kat. Granada 2016.

8 Vgl. Ausst. Kat. Göteborg 2004; Badger 2013; Badger 2020; Colberg 2017; Di Bello et al. 2012; Dunker 2018; Dogramaci 2016; McCausland 1942; Parr/Badger 2004, S. 6-10; Roth 2001; Sichel 2020; Siegel 2019; Siegel 2021; Sweetman 1987.

9 Zu aktuellen Diskursen vgl. Dogramaci 2021; Krüger 2022; Lockemann 2022; Riemer 2022; Schürmann/Siegel 2021; Siegel 2022; Stiegler/Yacavone 2021.

5.1 Konzipieren und Zirkulieren: Exilverlage als Motor für Fotobuchpublikationen

Besonders im Exil und bei damit verbundenen Ortswechsellern bedeutet die Suche nach einem geeigneten Verlag für ein Fotobuchprojekt eine doppelte Herausforderung. Eine wichtige Rolle spielten Exilverlage, die deutschsprachige Emigrierte in New York in den 1930er- und 1940er-Jahren gegründet hatten und die als Netzwerke fungierten.¹⁰ Bisher war nicht bekannt, dass die Exilverlage J. J. Augustin, Pantheon Books und Schocken Books Fotobücher emigrierter Fotograf*innen in New York verlegten. Charakteristisch ist, dass keines dieser Häuser ausschließlich auf Kunst- und Fotoliteratur, sondern auf unterschiedliche Bereiche wie Belletristik, Judaica oder Kulturwissenschaft spezialisiert war. Es gilt daher zu klären, was diese Verlage auszeichnete und ob sie die Fotobuchpublikation im Exil förderten.

1936 eröffnete der deutsche Verlag J. J. Augustin eine US-amerikanische Niederlassung am New Yorker Union Square.¹¹ Seit 1632 existierte die gleichnamige Druckerei mit Verlagsabteilung im schleswig-holsteinischen Glückstadt und war auf Zeichensysteme internationaler Sprachen spezialisiert.¹² Der Sohn Johannes Jakob Augustin (Hans oder auch J. J. genannt) des deutschen Geschäftsinhabers Heinrich Wilhelm Augustin emigrierte vermutlich aus politischen Gründen Mitte der 1930er-Jahre in die Vereinigten Staaten und leitete den Verlag in New York.¹³ Das US-amerikanische Verlagsprogramm spezialisierte sich vor allem auf kunst- und kulturwissenschaftliche Fachbücher, von denen zahlreiche in Zusammenarbeit mit Emigrierten entstanden.¹⁴ Die Unterstützung von Künstler*innen und Intellektuellen hatte bereits 1935 in Deutschland begonnen, als der Verlag Jimmy Ernst, dem Sohn des Malers Max Ernst, und dessen Mutter, der jüdischen Kunsthistorikerin Louise Straus, auf der Flucht Unterkunft gewährte. Trotz massiver Anfeindungen bot er dem damals 15-Jährigen eine Stelle als Schriftsetzlehrling an. Nach der Emigration 1938 arbeitete Jimmy Ernst erneut für ein Jahr bei J. J. Augustin in New York.¹⁵

10 Vgl. Fischer 2021, S. 279-281. Zu gegründeten Exilverlagen in New York siehe u. a. Abel/Graham 2009; Ausst. Kat. New York 2009; Krohn et al. 2004.

11 Vgl. Nissen 1982; Oseau 1950 sowie den [Eintrag im METROMOD Archive](#).

12 Bis 1938 erschienen ca. 3.800 Publikationen in über 100 internationalen Schriftsätze. Mehr zur Druckerei in Glückstadt bei Nissen 1982, S. 29-48; Oseau 1950.

13 Vgl. Bau/Dieckhoff 2010, S. 6, 31, 69-70.

14 Das Verlagsprogramm umfasste auch Themen wie Musik, Folklore und Anthropologie. 1938 erschienen etwa drei Bücher über indigene Völker in Arizona: *Hopi Kachinas*; *Navajo Myths and Ceremonies of the Blessing Chant*; *Ceremonial Costumes of the Pueblo Indians*. Vgl. Cosulich 1938. Anthropologische Forschungsarbeiten waren u. a. 1935 *Kwakiutl Tales* und 1945 *Race and Democratic Society* von Franz Boas und 1936 *Navajo Shepherd & Weaver* von der Anthropologin und Boas-Schülerin Gladys H. Reichard.

15 Vgl. Ernst 1991, S. 212-215; Kuspit 2000, S. 22, S. 125. In New York begann Ernst auch seine Karriere als Maler und gründete mit Elenore Lust die Norlyst Gallery. Vgl. Kapitel 7.1. Zu Ernst bei

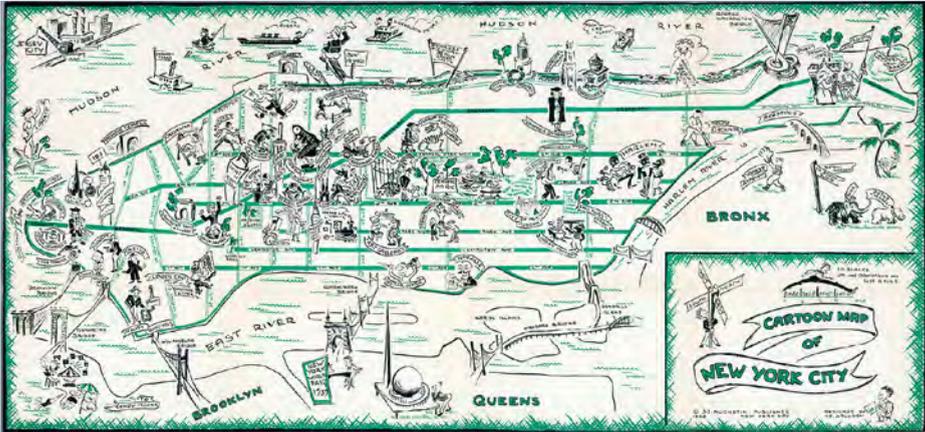


Abb. 5.1: Henry E. Salloch, »Cartoon Map of New York City« in *Cartoon Guide of New York City* von Nils Hogner und Guy Scott (New York: J.J. Augustin), 1938 (Cornell University – PJ Mode Collection of Persuasive Cartography, © Cornell University Library)

Ab Ende der 1930er-Jahre veröffentlichte J. J. Augustin Kunst- und Fotobücher von Emigrierten. Mit *Woodcuts of New York* des Grafikers Alexander Mueller und der von Henry E. Salloch illustrierten »Cartoon Map of New York City« in *Cartoon Guide of New York City* erschienen 1938 zwei thematische Publikationen über die Metropole.¹⁶ Muellers Holzschnitte zeigen seine alltäglichen Eindrücke von New York. Sallochs *Cartoon Map* war Teil einer von J. J. Augustin initiierten Reihe von Stadt- und Staatenführern, wie *Florida* (1938), *Arizona* (1939), *California* (1939), *New Mexico* (1939) und *Ohio* (1939).¹⁷ Salloch belebte seine Karte mit unterhaltsamen Cartoons, die Sehenswürdigkeiten und Viertel anhand bestimmter Personen(-gruppen) in New York stereotypisieren (Abb. 5.1). Heute sind die Karikaturen, wie von Harlem und Chinatown, teilweise als diskriminierend einzustufen. Im Kontext der 1930er-Jahre und der Austragung der Weltausstellung 1939 in New York diente Sallochs Karte vermutlich als touristische Visualisierung der Metropole. Dies zeigt auch die humorvolle Darstellung der Streckenangaben.

J. J. Augustin vgl. Ausst. Kat. Hannover 1999; Bau/Dieckhoff 2010; Ernst 1991; Kuspit 2000 sowie die Rezension des Films *Zwiebelfische* in: *Journal für Druckgeschichte*, Vol. 16, No. 3, 2010, S. 34.

¹⁶ Mueller war vor seiner Emigration Professor an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Vgl. Fischer 2021, S. 727. Salloch studierte an der Muthesius Kunsthochschule in Kiel, war Kunstlehrer in Berlin und emigrierte 1937 in die Vereinigten Staaten. Er war mit der emigrierten Germanistin Erika Salloch verheiratet, die am Washington College in Chestertown (Maryland) lehrte. Das Leben aller drei Personen ist bisher ein Forschungsdesiderat.

¹⁷ Vgl. die digitale Sammlung der Cornell University Library, David Rumsey Map Collection, und Onlineausstellung *Latitude: Persuasive Cartography. Maps of the Collection of PJ Mode*.

Doch nicht nur mit Karten hielt der Exilverlag eine relevante kulturelle und künstlerische Position inne. Rezensionen im Magazin *Popular Photography* belegen, dass J. J. Augustin zwischen 1944 und 1947 acht Fotobücher und ein Lehrbuch unter Beteiligung emigrierter Fotograf*innen veröffentlichte, fünf davon allein 1944.¹⁸ Der Modefotograf George Hoyningen-Huene publizierte 1944 mit *Hellas* und *Ägypten* zwei Fotobände, die sein kulturelles und ästhetisches Interesse an der Antike zeigen. Die Fotografien waren mithilfe des befreundeten Kollegen Horst P. Horst von Paris nach New York gelangt, da Hoyningen-Huenes Emigration 1935 zunächst als Arbeitsaufenthalt geplant war.¹⁹ Auch Horst veröffentlichte 1944 mit *Photographs of a Decade* eine Auswahl seiner Mode- und Porträtaufnahmen bei J. J. Augustin.²⁰ Hoyningen-Huene nahm im gleichen Jahr außerdem für *Return to Life through Contrology*, ein praktisches Lehrbuch über die neue Fitnessmethode des Emigranten Joseph Pilates, die Abbildungen auf.²¹ Bei J. J. Augustin erschien 1944 schließlich auch das Fotobuch *Roman Towns* von Ernest Nash, dessen erste Auflage von 2.000 Exemplaren bereits im Januar 1947 ausverkauft war (Abb. 4.2).²² Da in Rom zahlreiche antike Bauwerke im Zweiten Weltkrieg zerstört wurden, stießen die Fotografien aus den 1930er-Jahren auf steigendes Interesse. So hieß es in der Buchankündigung des Verlags: »The book will be of lasting value as the War has doubtlessly destroyed many of these ancient ruins and will be a reminder of Roman culture traditions to those who were fortunate enough to have visited and enjoyed the classical soil of Italy.«²³ Sicherlich wirkte sich auch die schon im Erscheinungsjahr verfasste positive Rezension des emigrierten, mit Nash befreundeten Architekturhistorikers Paul Zucker förderlich auf die Verkaufszahlen aus: »This new publication contains the work of a gifted photographer who proves clearly that he has gone through the visual experiences of the last twenty years. Fortunately, Ernest Nash did not succumb to the fashionable snobbism of taking each picture from the perspective of a prostrate frog [...].«²⁴ Zwischen 1945 und 1947 erschienen bei J. J. Augustin weitere

18 Vgl. Bernsohn 1944; Downes 1945 und *Popular Photography*: Vol. 14, No. 3, 1944, S. 72; Vol. 15, No. 2, 1944, S. 88; Vol. 16, No. 2, 1945, S. 95; Vol. 16, No. 6, 1945, S. 94; Vol. 18, No. 2, 1946, S. 140; Vol. 20, No. 1, 1947, S. 182; Vol. 20, No. 3, 1947, S. 180.

19 Vgl. Bernsohn 1944 und *Popular Photography*, Vol. 14, No. 3, 1944, S. 72. Zu Hoyningen-Huenes Werk in New York Ausst. Kat. Bonn 1997; Ausst. Kat. Hamburg 2012; Ausst. Kat. München 2013.

20 Siehe Ankündigungen in *Popular Photography*, Vol. 16, No. 2, 1945, S. 95. Zu Horsts Werk in New York Ausst. Kat. Bonn 1997; Ausst. Kat. Hamburg 2012; Ausst. Kat. München 2013.

21 Vgl. Pilates 1944. Zusammen mit seiner Frau Clara Pilates eröffnete dieser 1927 in der 939 8th Avenue sein erstes Fitnessstudio. Vgl. Rincke 2015 und [Station 5 im METROMOD Walk](#).

22 Vgl. AF »Ernest Nash«; Nash 1944, sowie die Rezension in *Popular Photography*, Vol. 15, No. 2, 1944, S. 88. Mehr zu Nash und *Roman Towns* in Kapitel 3.2 und 4.1.

23 Verlagsankündigung J. J. Augustin, AF »Ernest Nash«.

24 Zucker 1944, S. 52.

Fotobücher von Horst und Hoyningen-Huene sowie des emigrierten Fotografen Ernest Rathenau.²⁵

1947 veröffentlichte ebenso Fred Stein sein erstes Fotobuch *5th Avenue* im Exilverlag Pantheon Books. Das deutschsprachige Emigrantenpaar Helen und Kurt Wolff gründete mit finanzieller Hilfe von Freunden im Februar 1942 Pantheon Books in ihrer Wohnung am Washington Square 41.²⁶ Wolff hatte bereits mit dem Kurt Wolff Verlag in Leipzig (1913-1949) und dem Kunstbuchverlag Pantheon Casa Editrice in Florenz (1923) jahrzehntelang verlegerische Erfahrungen gesammelt. Neben Ausgaben zeitgenössischer deutsch- und französischsprachiger Autor*innen, in Originalsprache oder englischer Übersetzung, die Kooperationen mit den emigrierten Verlegern Jaques Schiffrin und Wolfgang Sauerländer waren, knüpfte er in New York an seine frühere Tätigkeit als Kunstbuchverleger an.²⁷ Es entstanden hier vor allem Bücher europäischer Kunst- und Kulturschaffender.²⁸ Zudem ermöglichte Wolff emigrierten Illustrator*innen und Autor*innen die Veröffentlichung ihrer Werke, wie die Erzählung *Francisco und Elisabeth* (1942) von Iwan Heilbutt (mit Zeichnungen des deutsch-italienischen Malers Raffaello Busoni) oder die Illustrationen zu Märchen der Gebrüder Grimm von Josef Scharl (1944).²⁹ Auch der 1939 emigrierte österreichische Fotograf Robert Haas arbeitete ab 1941 mit seiner in New York gegründeten Privatdruckerei Ram Press mit Pantheon zusammen.³⁰

Mit Foto- und Kinderbüchern baute Pantheon in der Nachkriegszeit sein Verlagsprogramm im Bereich Geografie, Kunst- und Stadtgeschichte weiter aus und arbeitete auch hier besonders mit emigrierten Fotograf*innen wie Tim Gidal und Fred Stein zusammen. Erst in den 1950er-Jahren gelang es dem emigrierten

25 Vgl. *Mexican Heritage* (1947), *Balbeek Palmyra* (1947) von Hoyningen-Huene und *Patterns from Nature* (1947) von Horst. Vgl. *Popular Photography*, Vol. 20, No. 1, 1947, S. 182; Vol. 20, No. 3, 1947, S. 180. 1945 gab Horst mit Rathenau das Fotobuch *Oriental. People from India, Malaya, Bali, China* heraus. Rathenau hatte in Berlin den Euphorion Verlag gegründet, den er in New York unter dem Namen Ernest Rathenau Verlag weiterführte.

26 Kurt, Helen und ihr Sohn Christian Wolff erreichten im März 1941 New York. Curt von Faber du Faur, Kyrill Schabert, Robert Weinberg, George Merck und Gerhard Neisser waren finanziell mitbeteiligt. Vgl. Ausst. Kat. New York 2009, S. 52-59; Fischer 2021, S. 448-457. Zu Pantheon in New York vgl. Detjen 2011; Edelman 2009a; Wolff 2021 und [Eintrag im METROMOD Archive](#).

27 Schiffrin führte ab 1939 in New York den in Paris gegründeten Verlag Jacques Schiffrin & Co weiter. Vgl. Fischer 2021, S. 450; Reichman 2019; Wolff 2021, S. 104-107.

28 Vgl. Fischer 2021, S. 455.

29 Vgl. ebd., S. 271, 278, 287. *Francisco und Elisabeth* ist die Geschichte einer Freundschaft zwischen der siebenjährigen Elizabeth und dem Flüchtlingsjungen Francisco, der mit seiner Mutter dem spanischen Bürgerkrieg entflohen und nach New York emigrierte. Vgl. Philipps 2001, S. 100.

30 Ram Press in der 48 West 25th Street druckte u. a. auch für Museen. Haas war mit der emigrierten Fotografin Trude Fleischmann aus Wien befreundet. Vgl. Ausst. Kat. Wien 1997, S. 128-130; Ausst. Kat. Wien 2006; Fischer 2021. Mehr zu Fleischmann und Haas in Kapitel 6.4.

Foto- und Kunsthepaar Sonia und Tim Gidal ihre Kinder- und Jugendbuchreihe *My Village in ...* bei Pantheon zu verlegen.³¹ Die Idee dafür hatten sie bereits in ihrem Exil in Palästina entwickelt und dort 1935 *Children in Eretz Israel* veröffentlicht. Nach der Ankunft in New York 1948 publizierten sie 1951 im jüdischen Exilverlag Behrman House die englischsprachige Übersetzung *A Children's Village in Israel*.³² Die weitere Zusammenarbeit scheiterte aus unbekanntem Gründen. Zwischen 1956 und 1970 erschienen schließlich mit Pantheon Press 25 Bände, die mit Titeln wie *My Village in Austria* oder *My Village in India* Dörfer aus aller Welt vorstellten.

Alle Bände haben den gleichen Aufbau. Das vordere Vorsatzblatt zeigt einen detaillierten Plan des Dorfes, in dem das Kind der Geschichte lebt. Dann folgt ein von Sonia Gidal verfasster Text über das Leben in diesem Dorf. Tim Gidal fertigte dazu Fotografien, die auf Reisen in über 23 Länder entstanden. Die Reihe spiegelt das nomadische Leben des Paares, das in verschiedenen Ländern im Exil lebte.³³ *My Village in ...* etablierte sich als längste Serie, die es für Kinder und Jugendliche in den Vereinigten Staaten gab. Sie sollte einen erzieherischen Zweck erfüllen und das transkulturelle Miteinander intensivieren.³⁴ Clara Mayer, die Vizepräsidentin der New School for Social Research, an der Gidal in den 1950er-Jahren unterrichtete, betonte den pädagogischen Wert für das jüngere Publikum: »The ›My Village‹ series gives the younger child a familiarity and a sense of being at home with his contemporaries of other countries. It should replace the effort ›to understand foreigners‹ with a sense of being a part of a terribly interesting world.«³⁵

Bereits 1947 hatte Pantheon mit *5th Avenue* das erste Fotobuch des emigrierten Fotografen Fred Stein veröffentlicht (Abb. 5.21-5.23, 5.25, 5.27, 5.29).³⁶ Da es im gleichen Jahr als französische Ausgabe im Amsterdamer Exilverlag Querido des emigrierten Verlegers Fritz H. Landshoff erschien, strebte Stein einen internationalen Vertrieb an.³⁷ Vermutlich war der Kontakt zu Kurt Wolff über Fritz H. Landshoff entstanden, den Stein bereits 1944/45 in seine Porträtserie emigrierter

31 Vgl. CMP, NS. 2. 1. 01:4; Walsh 1959. Eine ausführliche Analyse der Reihe *My Village in ...* steht bislang aus. Zu Sonia und Tim Gidal siehe [Sonia and Tim Gidal Papers, de Grummond Children's Literature Collection, University of Southern Mississippi Libraries](#). Zu Tim Gidal vgl. Ausst. Kat. München 2010; Gervais 2017; Schaber 2002; CMP; den [Eintrag im METROMOD Archive](#) und in Kapitel 7.2.

32 Zum Exilverlag Behrman House, den die jüdischen Emigrierten David Behrman und Vicki Weber 1921 in New York gegründet hatten, vgl. Krasner 2014.

33 Unter dem Titel *Mein Dorf in ...* erschienen zehn deutschsprachige Fassungen der Buchreihe ab 1961 bis 1968 im Verlag Orell Füssli in Zürich.

34 Vgl. Auer 2001, S. 118.

35 CMP, NS. 2. 1. 01:4.

36 Eine ausführliche Analyse von *5th Avenue* in Kapitel 5.3.

37 Vgl. FSA. Fritz H. Landshoff war der Großonkel Hermann Landshoffs und gründete 1933 zusammen mit dem Verleger Emanuel Querido den Exilverlag Querido in Amsterdam.



Abb. 5.2: Fred Stein, *Fritz H. Landshoff*, 1944/45. Fotografien im Ordner »Portraits« (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY)

Autor*innen und Intellektueller aufgenommen hatte (Abb. 5.2).³⁸ Ein Porträt von Kurt Wolff folgte 1959 (Abb. 5.3). Der Fotograf fertigte von ihnen mehrere Aufnahmen an und sortierte diese alphabetisch in Ordner (Abb. 5.2).³⁹ Diese archivarische Praxis deutet an, dass er die Aufnahmen für Veröffentlichungen vorsah und dafür auch Ausschnitte verwendete. Exilverlage wie L. B. Fischer, ein weiterer Verlag Fritz H. Landshoffs, und auch Schocken Books reproduzierten zahlreiche seiner Aufnahmen als Autor*innenporträts.⁴⁰ Fred Steins Fotobuch und Porträts machen deutlich, wie eng Exilverlage untereinander und mit emigrierten Fotograf*innen kooperierten.

38 Stein nahm weitere emigrierte Intellektuelle auf, wie Hannah Arendt, Albert Einstein und Annette Kolb. Vgl. Ausst. Kat. Berlin 2013; Ausst. Kat. Dresden 2018; Ziehe 2013; Ziehe 2018; Zlobinski 2020.

39 Die Autorin fand diese im Fred Stein Archive im September 2019. Vgl. FSA.

40 1941 gründete Landshoff mit Gottfried Bermann-Fischer in New York die L.[andshoff] B.[ermann-] Fischer Publishing Corp. Vgl. Ausst. Kat. New York 2009; Edelman 2009b; Fischer 2021; Grote 2021 und den [Eintrag im METROMOD Archive](#).

Mit Spezialisierung auf Judaica und hebräische Themen gründete schließlich 1945 der emigrierte Verleger und Kaufmann Salman Schocken in der Madison Avenue 342 in New York den Verlag Schocken Books.⁴¹ Die Nähe zur Grand Central Station sowie zu Hauptsitzen anderer Verlagen, Zeitschriften und Fotoagenturen favorisierte die Lage in Midtown Manhattan. Wie auch Kurt Wolff hatte Schocken bereits 1931 mit der Gründung des Schocken Verlags in Berlin und ab 1934 während seiner Emigration in Tel Aviv Erfahrungen im Verlagswesen gesammelt.⁴² Mit seiner in Berlin von 1933 bis 1939 herausgebrachten »Bücherei des Schocken Verlags«, die Werke jüdischer Schriftsteller*innen umfasste und heute zum jüdischen Kulturgut zählt, hatte er sich Renommee verschafft. Zahlreiche Emigrierte nahmen diese Reihe mit ins Exil nach New York.⁴³ Als Geschäftsmann und Verleger war er bestrebt, seine Reputation fortzuführen und der US-amerikanischen und exilierten Bevölkerung in New York bedeutende jüdische Romane in englischen Übersetzungen anzubieten.

Auch Kunst-, Kultur- und Fotobücher jüdischer Autor*innen waren Teil des Verlagsprogramms. Zu den ersten von Schocken veröffentlichten Büchern zählten 1946 *Burning Lights* von Bella Chagall über den emigrierten Maler Marc Chagall und 1947 *Rembrandt. Thirty-Two Drawings for the Bible*.⁴⁴ 1946 erschienen die Fotobücher *A Palestine Picture Book* von Jakob Rosner, der als Exilant in Tel Aviv lebte, und *Polish Jews. A Pictorial Record* des nach New York emigrierten Fotografen Roman Vishniac.⁴⁵ Es ist davon auszugehen, dass Schocken Jakob Rosner



Abb. 5.3: Fred Stein, Kurt Wolff, New York, 1959 (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY)

41 Zu Salman Schocken vgl. Ausst. Kat. New York 2009, S. 52-59; Edelman 2009b, S. 201-203; Fischer 2021, S. 567-574; Mahrer 2021, S. 391-416, und den [Eintrag im METROMOD Archive](#).

42 Schockens Reise von Tel Aviv nach New York 1940 entwickelte sich zu einem permanenten Ortswechsel, womöglich aus politisch-religiösen Gründen. In Berlin führte Lambert Schneider den Verlag bis zur Schließung 1938 weiter, in Tel Aviv sein Sohn Gershom (Gustav). Vgl. Edelman 2009b, S. 202; Mahrer 2021, S. 374.

43 Das LBI besitzt eine stetig wachsende Sammlung. Vgl. Mahrer 2021, S. 398; Evers 2014. Ein [Teilnachlass von Salman Schocken befindet sich ebenfalls im LBI](#) und im [Schocken Archive Jerusalem](#).

44 1950 erschien auch von Adolf Reifenberg *Ancient Hebrew Arts*. Vgl. Mahrer 2021, S. 449-454.

45 Vgl. Mahrer 2021, S. 449, und Buchrezension in *Popular Photography*, Vol. 21, No. 6, 1947, S. 265. Der in München geborene Fotograf Jakob Rosner emigrierte 1936 nach Palästina und lebte bis



Abb. 5.4: Lotte Jacobi, *Salman Schocken*, New York, 1940 (Lotte Jacobi Collection, University of New Hampshire, © Estate Lotte Jacobi, New Hampshire)

im gemeinsamen Exil in Palästina kennengelernt hatte, dessen Werk er nun in New York vervielfältigte. Vishniacs Publikation *Polish Jews* beinhaltet Fotografien, die bereits in den 1930er-Jahren im Auftrag des Jewish Joint Distribution Committee (JDC) in Osteuropa entstanden waren. Da das Fotografieren im öffentlichen Raum verboten war, gab sich Vishniac als Handelsvertreter aus und nahm mit versteckter Kamera das alltägliche Leben der jüdischen Gemeinden auf. Mit diesem umfassendsten visuellen Dokument der Judenverfolgung vor dem Holocaust veröffentlichte Vishniac erstmals seine Fotografien.⁴⁶

Schocken Books bot somit jüdischen Emigrierten die Gelegenheit, Fotobände und Bücher über jüdische Kultur und Geschichte in deutscher und englischer Sprache zu veröffentlichen. Der Verlag arbeitete für Autor*innenporträts häufig mit emigrierten Fotograf*innen wie Lotte Jacobi zusammen.⁴⁷ In einem Brief gab Schocken ihr auf Deutsch genaue An-

weisungen für die Porträts von Franz Kafka. Es handelte sich wohl um Jacobis eigene Aufnahmen sowie um anderweitige Fotografien, von denen sie bessere Abzüge erstellen sollte. Zu vermuten ist, dass sie für Schocken zahlreiche weitere Aufträge entgegennahm. Auch porträtierte sie Salman Schocken 1940, im Jahr seiner Ankunft in New York (Abb. 5.4). Damit ist der Meinung der Historikern Stefanie Mahrer zu widersprechen, Schocken Books New York sei mit englischen Übersetzungen klassischer jüdischer Texte lediglich als Hommage an den Berliner Schocken Verlag einzuschätzen, der sich durch kein aktuelles Programm ausgezeichnet habe.⁴⁸

zu seinem Tod 1950 in Tel Aviv. Sein Nachlass liegt im [Israel Museum](#). Vgl. Ausst. Kat. Jerusalem 2013; Ausst. Kat. München 2010.

- 46 Bereits 1938 gab es eine Ausstellung im New Yorker JDC-Hauptsitz. 1944 und 1945 folgten zwei weitere Präsentationen im YIVO Institute for Jewish Research in New York. Vgl. Ausst. Kat. New York 2013 und [Online-Präsentation »Jewish Life in Eastern Europe, 1935-1938«](#) am ICP. Mehr zu Vishniac in Kapitel 3.2.
- 47 Vgl. JCP, »Correspondence, Schocken, 1948-1978«, MC58b21f10. Auch arbeitete Schocken mit jüdischen Intellektuellen wie Hannah Arendt oder Nahum Glazer zusammen. Vgl. Mahrer 2021, S. 396-398.
- 48 Mahrer listet die Kunst- und Fotobücher zwar im Anhang auf, geht jedoch im Buch nicht weiter darauf ein. Vgl. Mahrer 2021, S. 416, 449-454.

Die Analyse der bei J.J. Augustin, Pantheon Books und Schocken Books erschienenen Fotobücher zeigt, dass sich deren Bildmaterial aus retrospektiven sowie zeitgenössischen Fotografien zusammensetzte. In New York gelang es emigrierten Fotograf*innen wie Ernest Nash, George Hoyningen-Huene, Horst P. Horst, Tim Gidal und Roman Vishniac, Werke, die bereits in Europa und auf vorherigen Exilstationen entstanden waren, in Buchform zu publizieren. Fred Stein wiederum veröffentlichte mit *5th Avenue* (1947) Fotografien aus seinem New Yorker Exil. Dennoch dauerte es nach seiner Ankunft 1941 mehrere Jahre, bis qualitativ hochwertiges Fotomaterial entstanden war und ein Verlag für die Publikation gefunden werden konnte.⁴⁹

Damit unterscheidet sich Stein von anderen emigrierten Fotograf*innen wie Mario von Bucovich, der bereits zwei Jahre nach seiner Emigration im Eigenverlag *Manhattan Magic* herausbrachte (Abb. 5.13-5.18).⁵⁰ Zwei Jahre nach seiner Ankunft in New York erschien auch das Fotobuch *Banana Circus* (1940) des emigrierten Fotografen und Bildhauers Henry Rox im US-amerikanischen Verlag G. P. Putnam's Sons.⁵¹ Auch gelang der Tierfotografin Ylla, die 1941 nach New York emigrierte, 1944 die Publikation von *They All Saw It* im US-amerikanischen Verlag Harper & Brothers.⁵² Beide Publikationen waren keine reinen Kunstpublikationen, sondern sprachen als Kinderbücher auch eine größere Zielgruppe an.⁵³

Die gescheiterten Projekte Fred Steins und Josef Breitenbachs belegen hingegen, dass Fotobücher in den 1930er- und 1940er-Jahren von den ökonomischen und thematischen Schwerpunkten der Verlage und des Buchmarkts in Europa wie in den Vereinigten Staaten abhängig waren.⁵⁴ Dies verschärfte sich insbesondere während des Zweiten Weltkriegs.⁵⁵ Breitenbach arbeitete während seiner ersten Exilstation in Paris an dem Skript »Fotografieren in der Stadt«, das als Lehrbuch für Stadt- und Landschaftsfotografie mit Aufnahmen der französischen Metropole im britischen Exilverlag focal press erscheinen sollte. Obwohl er mehrmals von März 1939 bis Juni 1939 von Paris nach London gereist war, scheiterten die Verhandlungen mit dem Verleger Andor Kraszna-Krausz an finanziellen und inhaltlichen Differenzen.⁵⁶ Breitenbach nahm das Manuskript offensichtlich in

49 Dies gilt auch für die Fotobücher von Marion Palfi (*Suffer Little Children*, 1952), Andreas Feininger (*New York*, 1945) und Elizabeth McColeman (*Chinatown U. S. A.*, 1946), vgl. Kapitel 5.3.

50 Zu Bucovichs Fotobuch *Manhattan Magic* vgl. Kapitel 5.2.

51 Rox 1935 publizierte bereits in seinem Londoner Exil das Kinderbuch *Tommy Apple and His Adventures in Banana-Land*. Siehe dazu den Eintrag im METROMOD Archive.

52 Mehr dazu in Kapitel 3.2 und 6.4.

53 Vgl. Rezension in *Popular Photography*, Vol. 15, No. 2, 1944, S. 88; Phillips 2001, S. 83, 277-281.

54 Vgl. Ausst. Kat. Dresden 2018, S. 9.

55 Vgl. Fischer 2021, S. 5.

56 Vgl. JBA, AG, 90:4; AG 90:24. Der ungarische Emigrant und Verleger Andor Kraszna-Krausz hatte sich mit focal press auf Fotobücher und -ratgeber spezialisiert. Vgl. Eintrag im METROMOD Archive von Burcu Dogramaci; Dogramaci 2021a; Dogramaci 2021b. Zum Thema der Fotoratgeberliteratur siehe Kapitel 7.3.

seinem Gepäck mit in die Emigration, da er es mit seiner New Yorker Adresse beschriftete.⁵⁷ Doch auch in der Metropole gelang ihm die Realisierung nicht. Fred Stein führte im Januar 1944 mit dem US-amerikanischen Verlag Alfred A. Knopf Verhandlungen zu seinem Fotobuchprojekt »The Last Time I Snapped Paris«, die jedoch ebenfalls scheiterten.⁵⁸

Es ist anzunehmen, dass in beiden Fällen der zeitgeschichtliche politische Kontext und das geringe Interesse an Paris-Aufnahmen Gründe für die Absagen waren. Denn erst nach Ende des Zweiten Weltkriegs 1945 erreichte Stein die Veröffentlichung von 42 seiner in Paris entstandenen Aufnahmen im Taschenkalender *Avenue des Champs Élysee* der Organisation American Relief for France.⁵⁹ Im selben Jahr gelang auch dem emigrierten Fotografen André Kertész die Publikation seines Paris-Fotobuchs *Day of Paris* bei J. J. Augustin.⁶⁰ 1947 folgte der emigrierte Fotograf Fritz Henle mit *Paris*, das im US-amerikanischen Verlag Ziff Davis erschien.⁶¹ Wie bei Stein waren deren Aufnahmen bereits in den 1930er-Jahren entstanden und zeigen die Stadt vor ihrer Zerstörung durch schweres Bombardement. Henle, der bereits seit 1936 als Emigrant in New York lebte, war im Juli 1938 im Auftrag des *Life* Magazin nach Paris gereist, das jedoch seine Aufnahmen nicht veröffentlichte. Erst am 20. August 1944 erschienen nach Befreiung der Stadt vier Motive im *New York Times* Magazin.⁶² Kertész wiederum hatte vor seiner Emigration in Paris gelebt.⁶³

Cover und Design beider Bücher gestaltete der emigrierte Art Director Alexey Brodovitch. Dieser veröffentlichte 1945 bei J. J. Augustin auch sein eigenes Fotobuch *Ballet*.⁶⁴ Zwischen 1935 und 1937 hatte er Ballettkompanien auf ihren Welttourneen in New York fotografiert. Brodovitch griff die Tanzbewegung in den Aufnahmen und der Gestaltung des Buches auf. Der Text in *Ballet* stammte wiederum von dem US-amerikanischen Dichter und Tanzkritiker Edwin Denby, der

57 Vgl. JBA, AG 90:24.

58 Vgl. Brief von Alfred Knopf an Stein vom 20. 1. 1944. Vgl. »Correspondence F–L«, FSA.

59 Neben Stein beinhaltete der Kalender, der in den Vereinigten Staaten gedruckt wurde, Aufnahmen von Hans Zellner, André de Dienes und Fernand Fonssagrives. Vgl. AF »Fred Stein«; »Correspondence A–F«, FSA sowie Ausst. Kat. Hamburg 2011, S. 168–169.

60 Vgl. Ausst. Kat. Hamburg 2011, S. 178–181; sowie die Rezension in *Popular Photography*, Vol. 16, No. 6, 1945, S. 48–49.

61 Vgl. ebd., S. 192–195; sowie die Ankündigung in *The New Yorker*, 19. 4. 1947, S. 144–145, und *Popular Photography*, Vol. 20, No. 7, 1947, S. 142; Vol. 20, No. 11, 1947, S. 142; Vol. 21, No. 4, 1948, S. 174.

62 Vgl. Anonymus 1947. Zu Henle siehe Ausst. Kat. Austin 2009 und [Eintrag im METROMOD Archive](#).

63 Vgl. Ausst. Kat. Göteborg 2004, S. 138–139; Ausst. Kat. Paris 2010 S. 228; Roth 2001, S. 114. [Das Fotobuch erzielt heute auf Auktionen und in Antiquariaten hochpreisige Gebote.](#)

64 Vgl. Brodovitch 1945; Downes 1945; *Popular Photography*, Vol. 18, No. 2, 1946, S. 140. Mehr zu Brodovitch in Ausst. Kat. New York 2021; Grundberg 1989; Purcell 2002 sowie den [Eintrag im METROMOD Archive](#) und in Kapitel 7.2.

mit dem emigrierten Fotografen Rudy Burckhardt zusammenwohnte und womöglich Brodovitch bereits seit seiner Ballettkarriere in Berlin kannte.⁶⁵ Die Zusammenarbeit von Brodovitch, J. J. Augustin, Ziff Davis und Edwin Denby veranschaulicht die Relevanz bestehender Netzwerke für die Publikation von Fotobüchern. Henle hatte bereits 1945 seine 64-teilige Bildfolge *Mexico* bei Ziff Davis publiziert und zwischen 1945 und 1950 mit Brodovitch für *Harper's Bazaar* fotografische Aufträge ausgeführt.⁶⁶ Als Art Director des renommierten Modemagazins, Fotograf und auch Lehrer an der New School for Social Research war Brodovitch in der Metropole bestens vernetzt. Zudem arbeitete er mit zahlreichen emigrierten Fotograf*innen zusammen, von denen er bereits einige seit seiner ersten Exilstation in Paris kannte.⁶⁷

Auch der emigrierte Fotograf Rolf Tietgens war schon vor seiner Ankunft in New York mit dem Verleger J. J. Augustin befreundet gewesen. Dennoch gelang es ihm nicht, über diesen Kontakt in New York ein Fotobuchprojekt zu realisieren. Tietgens hatte vor seiner Emigration 1935 im Berliner Der Graue Verlag sein Fotobuch *Die Regentrommel. Gedichte und Fotografien über die zerstörerischen Auswirkungen moderner Zivilisation auf das Leben der »Native Americans«* veröffentlicht.⁶⁸ Mithilfe seines Freundes, des Malers Eduard Bargeehr, gelang ihm außerdem fünf Monate nach seiner Ankunft in New York 1939 im deutschen Ellermann Verlag die Veröffentlichung sein zweites Fotobuch *Der Hafen*.⁶⁹ Tietgens berichtet am 11. Januar 1939 in seinem ersten Brief aus New York an den Schweizer Dirigenten, Musikwissenschaftler und Mäzen Paul Sacher über die geglückte Publikation von *Der Hafen*.⁷⁰ In weiteren Briefkorrespondenzen mit Sacher und Bargeehr erwähnt er Pläne für Fotobuchprojekte in New York, die jedoch alle nicht zustande kamen. So informiert er Sacher am 11. März 1939 über ein neues »Indianerbuch, das in N. Y. verlegt wird. [...] Außerdem habe ich einen festen Auftrag, ein Buch mit 150 Fotos von der Jugend Amerikas zu machen, »Americans of Tomorrow«, das fällt ja sehr in mein Gebiet und ich bin bereits an der Arbeit hier in N. Y.«⁷¹

65 Mehr zu Denby und Burckhardt in Kapitel 5.4 und 8.3.

66 Vgl. Ankündigung in *Popular Photography* Vol. 16, No. 6, 1945, S. 94. Auch Feininger hatte 1945 sein erstes Fotobuch, *New York*, bei Ziff Davis veröffentlicht. Mehr dazu in Kapitel 4.1 und 5.3.

67 Vgl. die Ausstellung *Alexey Brodovitch. Der erste Art Director* 2021 im Museum für Gestaltung Zürich.

68 *Die Regentrommel* wurde 1936 auf die »schwarze Liste« gesetzt. Vgl. Ausst. Kat. Hamburg 2013, S. 343-361; Köhn 2011, S. 31-36, 53-58.

69 Tietgens war mit Bargeehr seit 1934 in Hamburg befreundet. Vgl. Köhn 2011, S. 18-28; Rosenkranz/Lorenz 2005.

70 Vgl. PSS, Mappe 1. Tietgens kannte Sacher seit 1937 und stand mit ihm und dessen Ehefrau, der Bildhauerin Maja Sacher (geb. Stehlin, Witwe des Pharmakonzernbesitzers Emanuel Hoffmann-La Roche), bis zu seinem Tod in Kontakt. Das geerbte Vermögen erlaubte es dem Ehepaar, eine Kunstsammlung aufzubauen und auch Tietgens finanziell zu unterstützen. Vgl. Köhn 2011, S. 44-46.

71 PSS, Mappe 1. Auch das 1939/1940 konzipierte Buchprojekt »We Upon This Haunthed Earth« erlebte keine Veröffentlichung. Vgl. Köhn 2011, S. 66.



Abb. 5.5: Doppelseite aus *Times Square U. S. A.* von Rolf Tietgens (New York: Keith de Lellis), 1992 (Tietgens 1992, o. S.)

In einem Brief von März 1948 an Herbert List beklagt sich Tietgens über die Schwierigkeiten der Fotobuchpublikation und die mangelnde künstlerische Qualität der Bücher J. J. Augustins: »Amerika ist ein kunstfeindliches Land [...]. Sehr wenige Leute machen Photobücher, und dann nur sehr vulgäre, mit geschminkten Weibern von Mexico und Hawaii [bezogen wohl auf Fotoprojekte Fritz Henles]. Hast Du die Bücher gesehen, die Augustin von Huene und Horst gemacht hat? [...] Ich habe für J. J. an verschiedenen seiner Photobücher mitgearbeitet, im Entwurf, Anordnung etc. Aber alles muß so sein, wie es J. J. will, und somit habe ich die Lust daran verloren, denn ich liebe keine blau gedruckte Akropolis und ägyptische Ruinen in braun-gelbem Ton.«⁷² Und 1950 heißt es in einem Brief an Bargheer: »Wie gern ich wieder Photobücher machen würde.«⁷³ Erst 1992 erschien postum über den Galeristen Keith de Lellis Tietgens Fotobuch *Times Square U. S. A.* (Abb. 5.5). Die 1952 entstandene Serie war zwar 1954 in der Juli-Ausgabe des Magazins *Coronet* in einer 15-seitigen Reportage veröffentlicht worden (Abb. 5.6), eine Publikation in Buchform gelang Tietgens zu Lebzeiten jedoch nicht.⁷⁴ Wie

72 Brief an List am 10. 3. 1948, HLE. Über Tietgens' Mitarbeit bei J. J. Augustin sind keine Informationen zu finden. Tietgens sah sich allerdings mit Patricia Highsmith das Fotobuch *Hellas* an. Vgl. Highsmith 2021, S. 347. Mehr zu Highsmith und Tietgens in Kapitel 8.4.

73 Zitat abgedruckt in: Köhn 2011, S. 75. Es handelt sich hierbei um einen Brief vom 9. 1. 1950. Leider wurde der Autorin kein Zutritt in das Eduard Bargeehr Archiv gewährt.

74 Vgl. Tietgens 1954; Köhn 2011, S. 76-78. Köhn erwähnt nicht, dass das Fotobuch erst 1992 erschien. Zu *Times Square U. S. A.* stehen vertiefende Analysen aus. Es ist außerdem auf dem Buchmarkt vergriffen.



Abb. 5.6: Rolf Tietgens, »Times Square U. S. A.« in *Coronet*, Vol. 36, No. 3, 1954 (Tietgens 1954, S. 48-50)

bei Fred Stein und Josef Breitenbach werden auch bei *Times Square U. S. A.* die Hürden der Fotobuchpublikation im Exil deutlich.

Umso mehr sind die in New York realisierten Fotobücher als relevante berufliche und ökonomische Medien zu verstehen.⁷⁵ Unabhängig von Aufträgen, Ausstellungen und Kunstmarkt bot sich emigrierten Fotograf*innen darin die Möglichkeit, ihr Werk zu veröffentlichen und zugleich als Autor*innen aufzutreten. Sie erreichten dadurch eine größere Leserschaft, der sie ihre Fotografien präsentieren konnten.⁷⁶ Damit sind Fotobücher im Kontext der Emigration besonders als Medien künstlerischer Selbstdarstellung und -vermarktung von Bedeutung. Da die politische und finanzielle Lage während des Zweiten Weltkriegs die Realisierung solcher Projekte stark erschwerte, erwiesen sich die bereits vor der Emigration bestehenden Kontakte und Netzwerke als hilfreich. Die Publikation von Fotobüchern im Exil zeichnet sich demnach durch einen transnationalen Wissens- und Kulturtransfer aus. Fotobücher im Exil sind ein wichtiger Beitrag zur globalen Geschichte des Fotobuchs und im Speziellen hinsichtlich Europa und den Vereinigten Staaten.

75 Vgl. Badger 2020, S. 58; Grebe 2015, S. 171; Parr/Badger 2004, S. 9-11; Seeber et al. 2015, S. 10-13.

76 Zur Duplikations- und Reproduktionsfunktion von Fotobüchern vgl. Eskildsen 2004.

5.2 Die Stadt als Buch: Fotobücher von und über New York

Ann Tizia Leitichs Fotobuch *New York* belegt in unterschiedlichen Aspekten diese transnationalen und interdisziplinären Verflechtungen. Als Kombination von Essaysammlung und Bildband veröffentlichte es die emigrierte österreichische Journalistin 1932 im deutschen Verlag Velhagen & Klasing.⁷⁷ Vermutlich hielt sich Leitich zum Zeitpunkt der Publikation noch in New York auf, bevor sie 1933 zur Remigration nach Wien gezwungen wurde.⁷⁸ Das in deutscher Sprache verfasste Werk richtete sich an ein europäisches (deutsch-österreichisches) Publikum. Die Journalistin war dem Leserkreis nicht unbekannt, berichtete sie doch regelmäßig in Essays und Feuilletons der *Velhagen & Klasings Monatshefte* über die US-amerikanische und insbesondere New Yorker Kultur.⁷⁹

Auch die drei im Bildband publizierten Essays »New York als Vision«, »Das New York des Luxus« und »Das New York der Arbeit« beschreiben die Metropole der 1930er-Jahre.⁸⁰ Der mit 69 Fotografien anschließende Bildteil, dessen Zusammenstellung und Betitelung vermutlich Leitich konzipiert hatte, zeigt typische Sehenswürdigkeiten, Gebäude und alltägliche Straßenszenen. Die Aufnahmen stammen von verschiedenen deutschsprachigen und US-amerikanischen Fotograf*innen. Während die Essays Ansichten Leitichs wiedergeben, bilden die Fotografien getrennt voneinander eine visuelle Erzählung über New York, denn der Bildteil beginnt mit einer neuen Paginierung. Zudem sind die Aufnahmen auf Glanzpapier gedruckt und heben sich vom vorderen schriftlichen Abschnitt auf dünnerem rauem Papier ab.⁸¹

Die erste Fotografie zeigt einen Arbeiter, der auf gleicher Höhe wie die Spitze des Chrysler Building auf einem Gerüst des Empire State Building über den Dächern der Metropole schwebt (Abb. 5.7).⁸² Sein blinzelnder, halb von der Sonne angestrahlter und zur Seite gewandter Blick ist eine Einladung an die Betrachtenden, mit ihm auf den nächsten Seiten in die Großstadt einzutauchen. Die Abbildung ist auf der rechten Einzelseite im oberen Bereich platziert, während unterhalb der

77 Leitich emigrierte 1921 in die Vereinigten Staaten, wo sie ab 1923 als Auslandskorrespondentin für die Wiener Zeitung *Neue Freie Presse* in New York arbeitete. Vgl. McFarland 2015; McFarland 2019; Unterberger 2015 und [Eintrag im METROMOD Archive](#).

78 Leitich 1925 erlangte die US-amerikanische Staatsbürgerschaft, die 1933 aus bisher unbekanntem Gründen nicht verlängert wurde. Vgl. McFarland 2019, S. 171-178.

79 1930 reiste Leitich als Journalistin auf der Jungfernfahrt der »Europa« mit und veröffentlichte einen Bericht der Überfahrt in *Velhagen & Klasings Monatshefte*. Siehe in Kapitel 2.2. Sie schrieb außerdem für die Zeitungen *Popular*, *Deutsche Allgemeine Zeitung*, *Der Tag* und *Berliner Lokalanzeiger*. Vgl. Leitich 1930; McFarland 2015, McFarland 2019, Wright 2004.

80 Vgl. Leitich 1932, S. 3-10.

81 Bereits *Velhagen & Klasings Monatshefte* verwendeten für Kunst- und Fotoreproduktionen Glanzpapier.

82 Vgl. Leitich 1932, S. 1.

Fotonachweis und in größerer Schriftart der Titel »Blick vom Luftschiffsmast des Empire State-Gebäudes auf New York« zu lesen ist. Die nächste Doppelseite besteht aus zwei querformatigen Fotografien. Links ist eine Luftaufnahme mit Namen der Inselgruppen und Flusszuläufe zu erkennen, die wie eine Illustration aus einem Atlas der ersten Orientierung dient. Ihr gegenüber ist eine Fotografie der Freiheitsstatue platziert.

Im gleichen Format, jedoch aus anderen Perspektiven und zu anderen Tageszeiten fokussieren die Aufnahmen der nächsten Seiten die Skyline, den Hafen und die bekanntesten Straßen New Yorks mit Fifth Avenue und Broadway. Auf Seite 14 leiten zwei Hochformate einen neuen Themenbereich ein, den Blick auf den städtischen und architektonischen Mikrokosmos (Abb. 5.8). Auf einer weiteren Doppelseite mit vier querformatigen Aufnahmen ruhen sich Menschen auf öffentlichen Plätzen aus oder sind zum Warten in der Großstadt gezwungen (Abb. 5.9). Im Hochformat folgen Aufnahmen von Gebäuden und Straßenzügen, bis der nächste Wechsel ins Querformat zum Theaterbezirk am Broadway führt (Abb. 5.10). Eine weitere Doppelseite lädt auf einem modern eingerichteten Dachgarten zum Panoramablick über den East River ein.⁸³ Ab Seite 52 beginnt ein neuer Themenbereich mit Ansichten verschiedener Stadtviertel (Abb. 5.11).⁸⁴ Mit Besteigen der Fähre und einer Luftaufnahme des überfüllten Strands auf Coney Island endet der Bildteil (Abb. 5.12).

In der Kombination von bekannten Motiven, alltäglichen Straßenszenen und unterschiedlichen Perspektiven zielt der Bildteil auf eine allumfassende Wiedergabe der Metropole. Auch die Anordnung der Aufnahmen zu Bildpaaren und thematischen Gruppierungen lässt die Fotografien zueinander in Beziehung treten. Die Fotohistorikerin Patrizia Di Bello spricht hierbei von »image interaction«.⁸⁵ Diese visuelle Erzählung wird durch den stetigen Wechsel von Hoch- und Querformaten rhythmisiert. Das Variieren fordert zum Drehen des Buches auf und aktiviert das Leseverhalten.⁸⁶ Beim Blättern und Wenden der Seiten nehmen die Rezipierenden unterschiedliche Perspektiven und Blickrichtungen auf die Stadt ein. Das Buchformat von 18 × 25,5 cm unterstützt die flexible Handhabung. Nach der Fototheoretikerin Bettina Lockemann unterliegen solche Parameter nicht nur individuellen, sondern konzipierten Verhaltensmustern.⁸⁷

83 Vgl. Leitich 1932, S. 38-39. Die Fotos stammen vom US-amerikanischen Fotografen Richard Averill Smith, der auf Hotels, Restaurants und Privathäuser spezialisiert war. Vgl. Alpern 1992; [Archive of the Waldorf Astoria New York](#) und [Richard A. Smith Photograph Collection, NYHS](#).

84 Die für den Bildteil in Harlem verwendeten »N-Wörter« sind rassistische Beschreibungen, wie sie in den 1930er-Jahren gebräuchlich waren. Vgl. Leitich 1932, S. 60-61.

85 Di Bello et al. 2012, S. 1.

86 Susanne Brosch und Bettina Lockemann fokussieren in ihren Fotobuchforschungen die Partizipation und performativen zeitlichen Dimensionen. Vgl. Brosch 2020; Lockemann 2021.

87 Vgl. Lockemann 2021, S. 8.

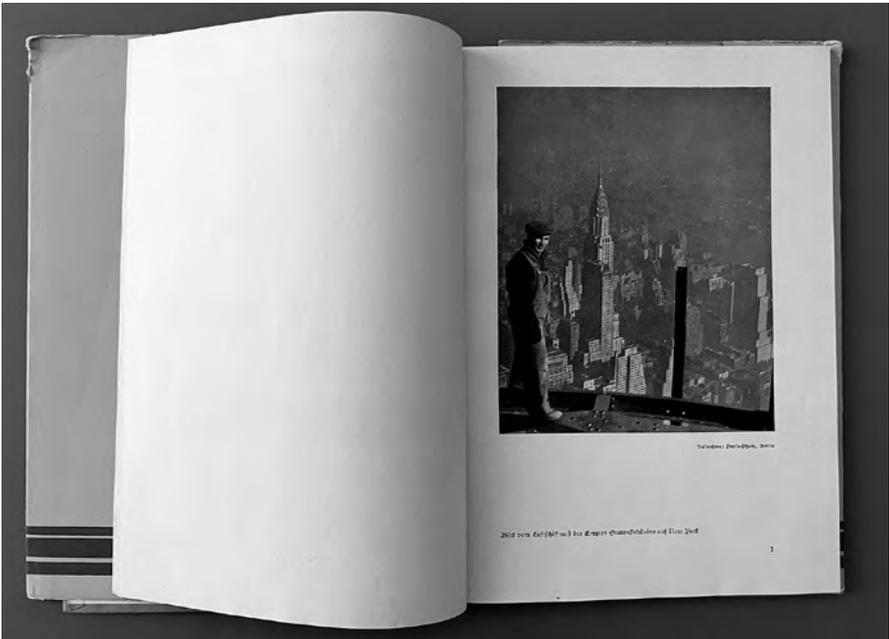


Abb. 5.7: Presse-Photo (Berlin), *Blick vom Luftschiffsmast des Empire State-Gebäudes auf New York*. Doppelseite aus *New York* (Leitich 1932, Bildteil, S. 1, © Privat Helene Roth)

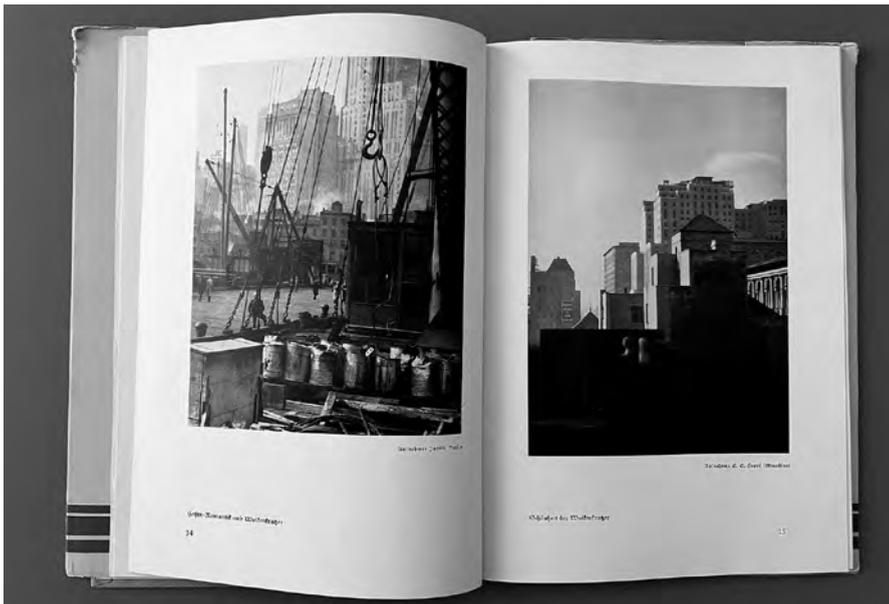


Abb. 5.8: Jacobi (Berlin), *Hafen-Romantik und Wolkenkratzer*/E.O. Hoppé (Mauritius), *Schönheit der Wolkenkratzer*. Doppelseite aus *New York* (Leitich 1932, Bildteil, S. 14-15, © Privat Helene Roth)

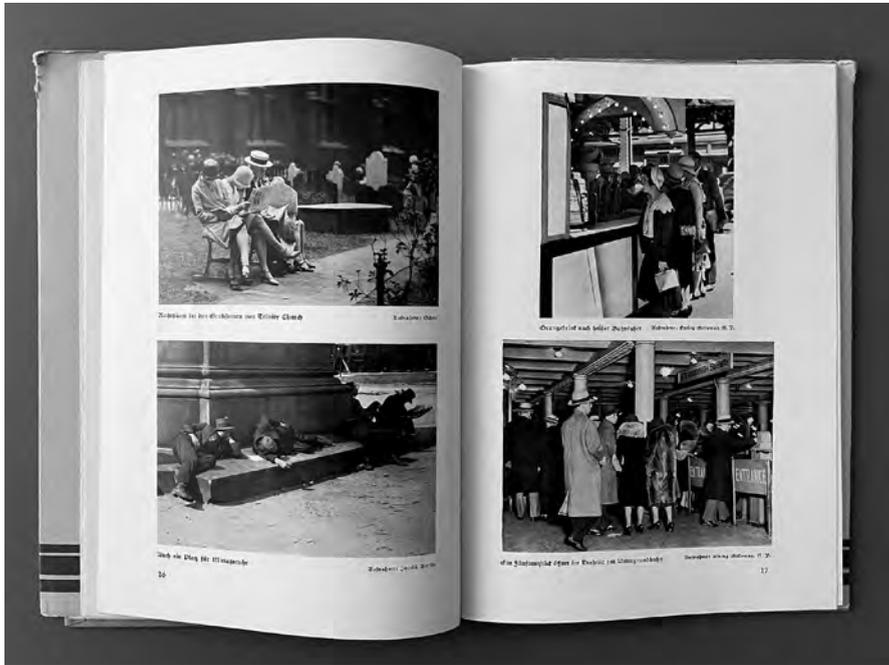


Abb. 5.9: Scherl, *Ruhepause bei den Grabsteinen der Trinity Church/Jacobi* (Berlin), *Auch ein Platz für Mittagsruhe*/Ewing Galloway (N.Y.), *Orangedrink nach heißer Bahnfahrt*/Ewing Galloway (N.Y.), *Ein Fünfcentstück öffnet die Drehtür zur Untergrundbahn*. Doppelseite aus *New York* (Leitch 1932, Bildteil, S. 16-17, © Privat Helene Roth)

Dies trifft auch für Leitichs Buch zu. Die Fotografien der zweiten, dritten und letzten Seite mit Ansichten vom Wasser bilden eine Art Rahmenerzählung. Sie symbolisieren die Anfahrt nach und die Abfahrt von Manhattan. Zusätzlich ergibt sich innerhalb des Bildteils eine von Süd nach Nord verlaufende Erzählung, die einer stereotypen Visualisierung der Metropole folgt. Die knapp feuilletonistisch verfassten Betitelungen, die wohl von Leitich selbst stammen, verstärken dies. Abgesehen von wenigen neutralen Informationen wirken diese verallgemeinernd und typisierend, wie »Spaghetti-Joe«, »Die fünfte Avenue, die Straße der Kaufhäuser« oder »Park Avenue, die Straße der Millionäre«.⁸⁸ Zudem beschreibt Leitich die Metropole in Superlativen wie »höchsten«, »teuersten«, »größten [...] der Welt« und positiven Begriffen wie »Hafen-Romantik«, »Schönheit«, »Nachtstimmung« oder »malerisch«.⁸⁹ So ist es nicht verwunderlich, dass das Cover mit dem Empire State Building das damals höchste Gebäude der Welt zeigt. Wie der Historiker Robert McFarland ausführt, ergeben sich auf der Bild- und Textebene

⁸⁸ Leitich 1932, S. 33-35, 52-52.

⁸⁹ Ebd., S. 14-15, 23, 31, 41, 48, 51.

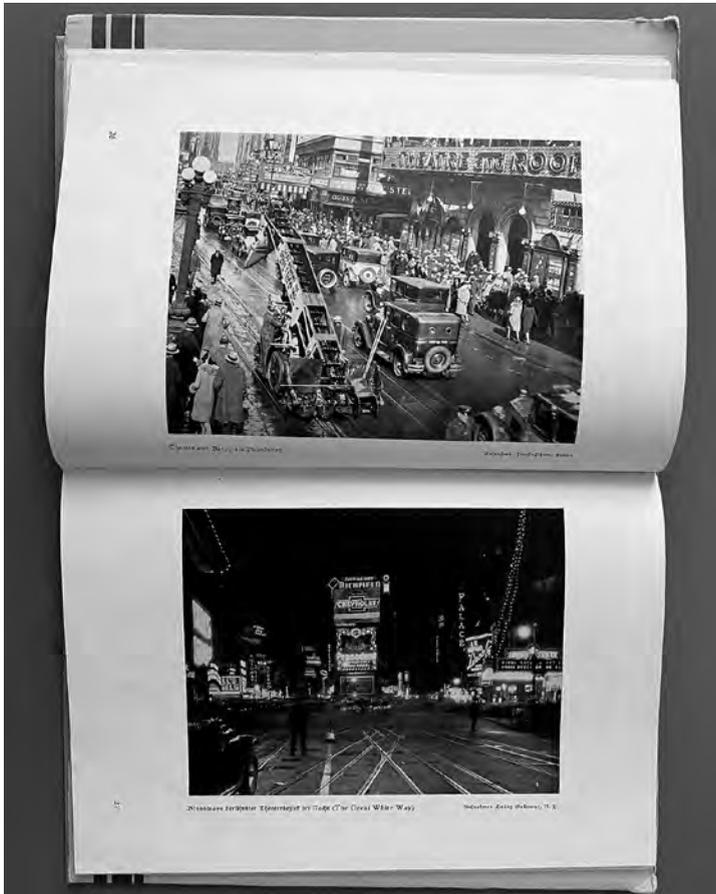


Abb. 5.10: Presse-Photo (Berlin), *Theater und Kino am Broadway*/Ewing Galloway (N.Y.), *Broadways berühmter Theaterbezirk bei Nacht*. Doppelseite aus *New York* (Leitich 1932, Bildteil, S. 26-27, © Privat Helene Roth)

zudem Dichotomien zwischen traditionellen historischen und modernen Stadtarchitektur, wie in der Aufnahme der gotischen Trinity Church und dem 1931 errichteten Irving Trust Building mit dem Titel »Alte und neue Türme« oder den Aufnahmen *Hafen-Romantik* und *Wolkenkratzer* (Abb. 5.8).⁹⁰

Ann Tizian Leitichs Projekt *New York* folgt einem bestimmten Narrationsmuster, das im transnationalen Kontext der Amerika-Begeisterung der 1920er- und 1930er-Jahre zu verstehen ist. Unter dem Begriff des »Amerikanismus« avancierten nach dem Ersten Weltkrieg und verstärkt ab 1924 mit dem Dawes-Plan die Großstädte der Vereinigten Staaten nicht nur zu ökonomischen Vorbildern, son-

⁹⁰ Vgl. Leitich 1932, S. 21, 24; McFarland 2019, S. 178.



Abb. 5.11: R. Raffius (N.Y.), *Bretzelfrau in Alt-New York*/R. Raffius (N.Y.), »Spaghetti-Joe«/R. Raffius (N.Y.), *Bataillon der Schuhputzer*/Paul Groß (Mauritius), *Kleine chinesische Amerikaner*. Doppelseite aus *New York* (Leitich 1932, Bildteil, S. 52-53, © Privat Helene Roth)

dern auch zu Prototypen städtebaulicher und künstlerischer Entwicklungen.⁹¹ Ab 1924 erschienen zahlreiche Bücher und Reiseberichte, die Faszination und Dichotomie der Vereinigten Staaten thematisieren. Die Fotobücher *Amerika. Bilderbuch eines Architekten* (1926) von Erich Mendelsohn oder *Das romantische Amerika* (1927) von Erich O. Hoppé sowie Paul Morands *New York: Le jour et la nuit* (1930) vermittelten »denjenigen, die die Idee Amerika liebten, aber das Land nie mit eigenen Augen sehen können, eine optische Anschauung«.⁹² Leitichs Fotobuch richtete sich dezidiert an ein reiseinteressiertes deutschsprachiges Publikum. Sie integrierte im Bildteil demnach nicht nur Aufnahmen von Emil Otto Hoppé, sondern auch anderer deutschsprachiger Agenturen, Verlage und Fotograf*innen, wie Mauritius (Berlin), Presse-Photo (Berlin), Hamburg-Amerika-Linie, Scherl Verlag, Robert Sennecke und Ruth Jacobi.⁹³ *New York* ist die einzige Publikation,

91 Vgl. Holzer 2014, S. 265; Krüger 2022, S. 109; Molderings 1991.

92 Molderings 1991, S. 87-88. Vgl. Hoppé 1927; Mendelsohn 1926/1991; Morand 1930.

93 Ernest Mayer hatte Mauritius 1920 in Berlin gegründet und leitete nach seiner Emigration ab 1935 zusammen mit Kurt Safranski und Kurt Kornfeld die New Yorker Fotoagentur Black Star. Zu Mauritius siehe Kornfeld 2020; Oels/Schneider 2014; Vowinckel 2016; Weise 2018. Zu Black Star in Kapitel 6.1.



Abb. 5.12: International News Photos (New York), *Coney Island, das Strandbad der 600.000*. Letzte Seite aus *New York* (Leitich 1932, Bildteil, S. 64, © Privat Helene Roth)

die Jacobis Fotografien reproduzierte und sie damit auf gleichwertige Ebene zu international renommierten Kolleg*innen hob. Im Bildteil finden sich insgesamt vier Aufnahmen mit den Signaturen »Jacobi, Berlin« (Abb. 5.8, 5.9). Diese waren bei Ruth Jacobis erstem Aufenthalt in New York in den späten 1920er-Jahren entstanden.⁹⁴ Die Fotografen Ewing Galloway, R. Raffius und Richard Averill Smith sowie die Agenturen Publishers Photo Service und Keystone repräsentieren im Buch US-amerikanische Vertreter (Abb. 5.9-5.12).

94 Vgl. Ausst. Kat. Berlin 1997a; Ausst. Kat. Berlin 2008.

Leitch hatte in ihrem Bildband folglich eine Auswahl deutschsprachiger und US-amerikanischer Fotograf*innen und Fotoagenturen zusammengestellt. Als emigrierte Journalistin und durch ihre zahlreichen Reisen verfügte sie über ein transatlantisches Netzwerk.⁹⁵ Zudem orientierte sie sich an bereits erprobten Konzepten von »Metropolen-Fotobüchern«⁹⁶ der 1920er- und 1930er-Jahre im deutschsprachigen Raum. Diese zeichneten sich durch die Integration mehrerer Fotograf*innen und die visuelle Gesamtschau einer Großstadt aus. Ab 1928 verfolgte die Buchreihe »Das Gesicht der Städte« des Albertus Verlags mit den Fotobüchern *Paris* und *Berlin* solch ein Prinzip.⁹⁷ *Berlin* zählte im 20. Jahrhundert zu den meistverkauften Fotobüchern über die Hauptstadt.⁹⁸ Auch *Paris* fand eine rege Rezeption und erschien parallel als französische Ausgabe im Verlag Henri Jonquières sowie zwei Jahre später bei Random House in New York.⁹⁹

Die meisten Aufnahmen der beiden Bildbände hatte der Fotograf Mario von Bucovich gefertigt.¹⁰⁰ Ab 1931 lebte dieser in Paris, Spanien und London und emigrierte 1936 nach New York. Im gleichen Jahr veröffentlichte er das Fotobuch *Washington, D. C.* und führte somit in Eigenregie das Prinzip der Metropolen-Bücher weiter.¹⁰¹ 1937 erschien mit *Manhattan Magic. A Collection of Eighty-Five Photographs* ein weiterer Band.¹⁰² Das Fotobuch beginnt mit einem englischsprachigen Vorwort Bucovichs, das dieser im Juni 1937 auf dem Atlantik an Bord der »Queen Mary« verfasst hatte. In der Einleitung artikuliert er seine Faszination von New York: »It's not only the greatest city in the world, but also the only modern one built from entirely new conceptions. Besides being an expression of a new architectural art and a new theory of city planning, it is a reflection of new beliefs and a new philosophy of life.«¹⁰³ Dieses moderne Stadtbild repräsentieren

95 Sie reiste 1926, 1930 und 1932 von New York nach Europa. Vgl. McFarland 2019, S. 171-178; »New York Passenger and Crew List, 1925, 1930, 1932«.

96 Köhn 2014, S. 8.

97 Jeder Band wurde mit einem Vorwort eingeleitet. Für Berlin verfasste es der deutsche Schriftsteller Alfred Döblin, für Paris der französische Autor Paul Morand. Dem Bildteil waren ein Stadtplan und motivalphabetisches Verzeichnis vorangestellt. Vgl. Ausst. Kat. Berlin 2005; Ausst. Kat. Hamburg 2011, S. 80-81; Hake 2007, S. 64-66; Jäger 2012, S. 202-207.

98 Vgl. Jäger 2012, S. 202-207; Wiegand 2011, S. 312.

99 Vgl. Rezension *The New Yorker*, 29.11.1930, S. 91.

100 Im Paris-Band stammen 23 Aufnahmen von Germaine Krull. Vgl. Ausst. Kat. Paris 2015b, S. 113.

101 Vgl. Bucovich 1936. Seine Biografie und sein diasporisches Leben sind bis heute nicht vollständig erschlossen. Eine erste Analyse bei Berkowitz/Heidt 2017; Köhn 2014 und [Eintrag im METROMOD Archive](#).

102 Vgl. Ausst. Kat. Granada 2016, S. 32-35. Zwölf der 85 Schwarz-Weiß-Aufnahmen stammen von dem 1870 in Böhmen geborenen Fotografen Josef Ruzicka, dessen Familie in die Vereinigten Staaten emigrierte. Vgl. Köhn 2014, S. 38. Über den Fotografen finden sich bisher nur wenige Informationen.

103 Bucovich 1937, S. 1.

für Bucovich vor allem die neu errichteten Hochhäuser. Wie Leitich glorifizierte er mit Attributen wie »greatest«, »only modern«, »new«, »tremendous force«, »new and daring dream« oder »perfect technical skill« die städtebaulichen Errungenschaften der Metropole. Bereits der Titel *Manhattan Magic* mystifiziert die Stadt beziehungsweise deren zentrales Viertel Manhattan.

Während sich Bucovich in der Einleitung noch auf dem Atlantik aufhält, symbolisiert wie bei Leitich die erste Aufnahme »Off Manhattan« (»Nach Manhattan«) Ankunft und Tagesbeginn. Sie zeigt eine Wasseransicht mit vorgelagerten Holzpfählern und vorüberziehendem Dampfer im Nebel am Horizont (Abb. 5.13).¹⁰⁴ Im zweiten Bild erstreckt sich der Blick auf die Skyline Lower Manhattans quer über eine Doppelseite (Abb. 5.14).¹⁰⁵ Der Bildunterschrift zufolge stand Bucovich bei Sonnenaufgang auf der Dachterrasse des Standish Arms Hotels in Brooklyn Heights. Das Anlegen des Schiffs folgt auf der dritten Doppelseite. Noch stärker als Leitich bedient sich Bucovich in der Konzeption seines Fotobuchs zweier narrativer und visueller Erzählebenen. Der Beginn des Bandes folgt dem zyklischen Tagesablauf und setzt dabei mit der Annäherung vom Wasser aus ein.¹⁰⁶

In unterschiedlichen Parametern wie Perspektive, Betitelung und spezifischer Anordnung entfaltet sich in den weiteren Fotografien die in der Einleitung artikuliert Mystifikation. Zahlreiche Aufnahmen, die von erhöhten Positionen und aus der Distanz entstanden, verdeutlichen den Fokus auf die Architekturen der Metropole.¹⁰⁷ Neben historischen Daten, der geografischen Blickrichtung und Bezeichnung der Gebäude integrierte Bucovich in seine Bildunterschriften den genauen Standpunkt, wie »Looking from the 17th floor of the Irving Tower at No. 1 Wall Street. In the center is the Singer Building, forty-five stories high, and in 1910 the highest tower in Manhattan«.¹⁰⁸ Mit Superlativen wie »höchste«, »älteste« oder »erste« typisierte er ähnlich wie Leitich die Gebäude. *Manhattan Magic* demonstriert den architektonischen Wettlauf der Modernisierung und Horizontalisierung der Metropole.

Bucovich betonte diese Superlative auch mit stilistischen und technischen Mitteln. So schnitt er die Turmspitzen zweier Kirchen ab und fokussierte gleichzeitig den Detailreichtum des Dekors (Abb. 5.15). In steil nach oben gerichteter Perspektive fotografierte er das in den Himmel ragende Waldorf Astoria Hotel.¹⁰⁹ Auch Licht- und Schattenquelle setzte er gezielt ein, wie das magisch einfallende Licht in der Eingangshalle der Pennsylvania Station (Abb. 5.16) oder den Schatten von

104 Vgl. ebd. 1937, S. 8-9.

105 Vgl. ebd., S. 10-11.

106 Damit steht das Fotobuch auch in der Tradition europäischer und US-amerikanischer New-York-Romane, deren erste Szenen in gleicher Weise beginnen. Vgl. Ausst. Kat. Lille 2018, S. 18, sowie in Kapitel 3.3.

107 Es ist nicht dokumentiert, wie Bucovich den Zugang zu höheren Etagen und Dachterrassen erhielt.

108 Bucovich 1937, S. 30.

109 Vgl. ebd., S. 65.



Abb. 5.13: Mario von Bucovich, *Off Manhattan*, 1937. Doppelseite aus *Manhattan Magic* (Bucovich 1937, S. 8-9, © Privat Helene Roth)

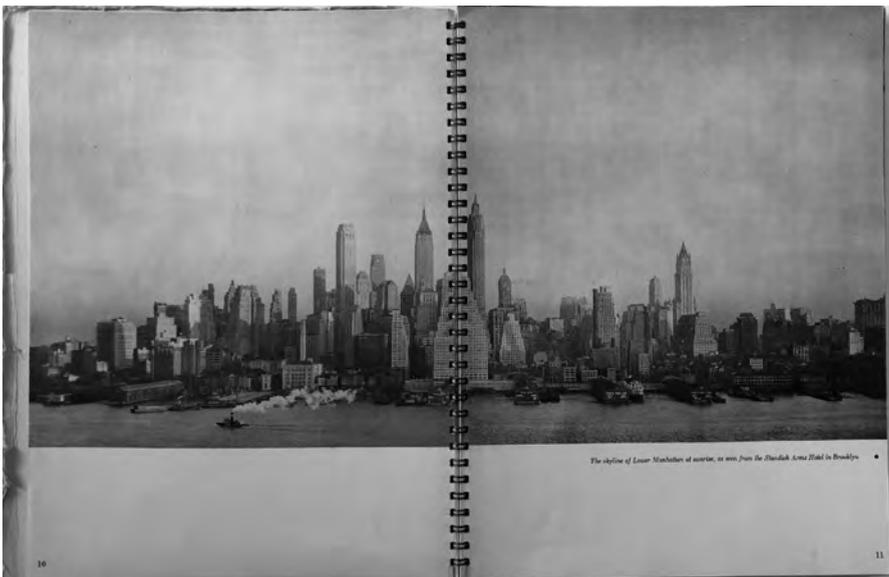


Abb. 5.14: Mario von Bucovich, *The Skyline of Lower Manhattan*, 1937. Doppelseite aus *Manhattan Magic* (Bucovich 1937, S. 10-11, © Privat Helene Roth)



St. Patrick's Cathedral, on 5th Avenue between 80th Street and 87th Street. One of the most beautiful churches in the United States



Basilica of Assisi, on 17th Street between 6th Avenue and 7th Avenue. A small garden in the rear of the church is consecrated to the memory of Italy.

Abb. 5.15: Mario von Bucovich, *St. Patrick's Cathedral/Saint Francis of Assisi*, 1937. Doppelseite aus *Manhattan Magic* (Bucovich 1937, S. 60-61, © Privat Helene Roth)



Entrance to Pennsylvania Station. The Pennsylvania Terminal is the largest station of its kind in the world. Every day 100,000 persons leave this station to travel about the American continent.



The South Front (left side) of New York Central Building, on the right in 47th Street, with New York Central Building in the background.

Abb. 5.16: Mario von Bucovich, *Pennsylvania Station/Grand Central Building*, 1937. Doppelseite aus *Manhattan Magic* (Bucovich 1937, S. 46-47, © Privat Helene Roth)

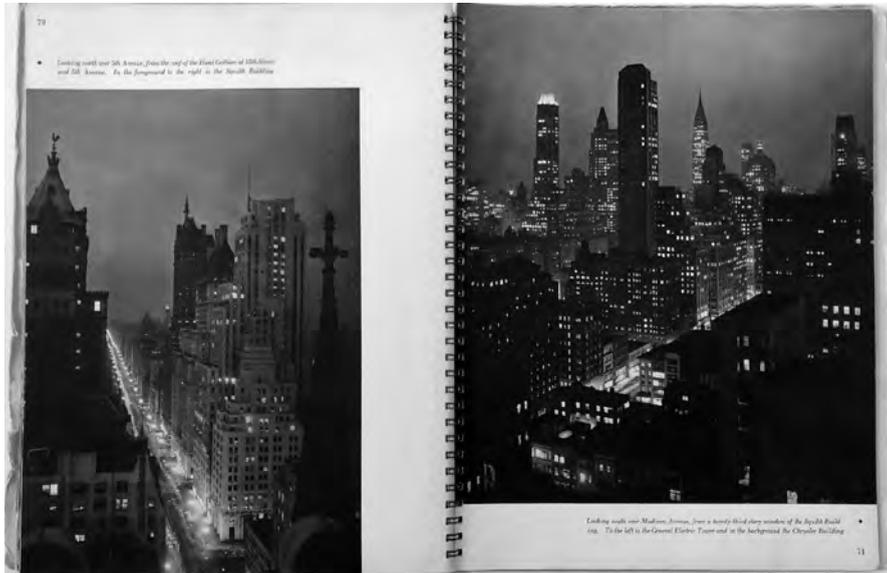


Abb. 5.17: Mario von Bucovich, *On the Roof of the Hotel Gotham/Over the Madison Avenue*, 1937. Doppelseite aus *Manhattan Magic* (Bucovich 1937, S. 70-71 © Privat Helene Roth)

Säulen und Hochhäusern im Stadtbild.¹¹⁰ Ästhetisierende Hell-Dunkel-Kontraste sind in den Schwarz-Weiß-Aufnahmen des Coenties Slip (Abb. 4.19), dem Woolworth Building oder dem Lichtermeer der erleuchteten Stadt bei Nacht (Abb. 5.17) erkennbar.¹¹¹ Bereits im früheren Fotobuch *Berlin* hatte er diese Stilmittel zur Hervorhebung der städtischen Architekturen eingesetzt, die er als »cities of works of art«¹¹² bezeichnete. In *Manhattan Magic* unterstreicht der Druck in Fotogravuren die präzise, sachliche Darstellung der Gebäude.¹¹³ Wenig verwunderlich ist auch, dass Menschen lediglich als anonyme kleine Staffage agieren, worin sich *Manhattan Magic* deutlich von Ann Tizian Leitichs vielfältigen soziokulturellen Stadtvisionen unterscheidet.

Die Verortung aller Aufnahmen von *Manhattan Magic* auf einem Stadtplan führt auf, dass das Fotobuch keiner stringenten geografischen Route von Süd nach Nord folgt. Vielmehr konzipierte Bucovich jeweils zwei Fotografien auf einer Doppelseite zu Bildpaaren nach thematischen, geografischen oder stilistischen Parametern. So sind beispielsweise Kirchen, die Bahnhöfe Pennsylvania Station und Grand Central Station oder die grafischen Gitterlinien der Brooklyn Bridge

110 Vgl. ebd., S. 32, S. 46.

111 Vgl. ebd., S. 16, S. 33, S. 70.

112 Ebd., S. 2.

113 Zur Fotogravur, die zu den Edeldruckverfahren gehört, vgl. Schuldes/Sprag 1981; Stulik/Kaplan 2013.

auf einer Doppelseite platziert (Abb. 5.15, 5.16).¹¹⁴ Die Anordnung zu Bildpaaren bestimmt nach Mareike Stoll die Wahrnehmung der Fotografien, denn sie treten auf der Doppelseite in eine visuelle Interaktion.¹¹⁵ Sie fordern die Betrachtenden zum vergleichenden Sehen auf. Bucovich folgte mit *Manhattan Magic* einer komplexen visuellen Narrationsstruktur. Darin griff er auf seine Erfahrungen als Fotograf und Herausgeber sowie die vertrauten Sehgewohnheiten der 1920er- und 1930er-Jahre zurück. Denn bereits Fotobücher und Illustrierte wie die Monatszeitschrift *Uhu* verwendeten damals Bildpaare als Ausdruck einer modernen visuellen Sprache.¹¹⁶

Auch beim Design des Buches orientierte sich Bucovich an erprobten modernen Gestaltungsformen. Mit dem Format (23 × 30 cm), Metallspiralbindung und Kartonumschlag erinnert *Manhattan Magic* an ein Notizheft oder einen Kalender.¹¹⁷ Im Gegensatz zum gebundenen Buch mit Hardcover evoziert Spiralbindung einen freieren, unkonventionelleren Zugriff. Als Ausdruck einer modernen und fortschrittlichen Gestaltung griffen auch andere Fotobücher und Magazine in den 1930er-Jahren zu dieser preiswerten und zugleich stabilen Bindeart, wie die Sonderhefte *Photographie* (1930) und Brassais Fotobuch *Paris de nuit* (1932) des Pariser Verlags Art et Métiers Graphiques.¹¹⁸ Die Spiralbindung ermöglicht ein flaches Aufschlagen des Buches, das dadurch, nach den Fotohistorikerinnen Ute Eskildsen und Kim Sichel, einen objekthaften, zusammenhängenden Charakter erhält. Zugleich entstehe die Illusion, die Fotografien aus einer losen Verbindung reißen zu können.¹¹⁹ Anders als bei Brassai sind die Aufnahmen bei Bucovich jedoch nicht ausschließlich blattfüllend gelayoutet, sondern variieren in unterschiedlichen Hochformaten. In einer minimalistischen Anordnung ist jede Fotografie entweder zum oberen oder unteren Seitenrand ausgerichtet und schließt an mindestens zwei Rändern bündig ab. Die Bildunterschriften in dezenter Kursive sind an unterschiedlichen Positionen platziert.

Da Bucovich *Manhattan Magic* im Eigenverlag M. B. Publishing Company vertrieb, ermöglichte ihm die Spiralbindung zudem eine schnelle, kosteneffiziente Art der Vervielfältigung.¹²⁰ Dies spiegelt auch der relativ geringe Preis von zwei Dollar im Vergleich zu anderen Fotobüchern, wie Fred Steins *5th Avenue* (4 Dollar), *Chinatown U. S. A.* von Elizabeth Coleman (3,50 Dollar) oder den Bildbänden von J. J. Augustin mit 6 bis 10 Dollar.¹²¹ Der Fotohistoriker Eckhardt Köhn resümiert,

114 Vgl. Bucovich 1937, S. 28, 46, 60.

115 Vgl. Stoll 2018, S. 55-59.

116 Vgl. ebd., S. 64-75. Weiterführendes u. a. bei Jennings 2000, S. 25-56; Magilow 2012, S. 34-62.

117 Auch Bucovichs Band Washington, D. C. war in Spiralbindung.

118 Vgl. Bouqueret 1997, S. 153; *Photographie* 1930. Eine wissenschaftliche Analyse der ästhetischen und grafischen Bedeutung der Spiralbindung in den 1930er- und 1940er-Jahren fehlt bislang.

119 Vgl. Eskildsen 2004, S. 18-19; Sichel 2020, S. 53.

120 Vgl. Eskildsen 2004, S. 27; Koetzle 2011, S. 80-81.

121 Vgl. Buchankündigung in: *Camera. A Practical Magazine for Photographers*, Vol. 55, 1937, S. 409.

Manhattan Magic und *Washington, D. C.* zielten in der Gesamtkonzeption auf ein touristisches Publikum, für das die Metropolen als visuelle Reisen in Buchform erfahrbar werden sollten.¹²² Bucovich plante ursprünglich beide Fotobücher in einer fortlaufenden Reihe mit weiteren US-amerikanischen Städten zu publizieren und bezog sich damit auf die erwähnte Buchreihe »Das Gesicht der Städte«.¹²³

Als der Fotograf 1935 nach New York emigrierte, kannte er die Metropole schon, da er von 1909 bis 1910 mit seiner ersten Ehefrau Marie Bucovich dort gelebt hatte.¹²⁴ Als er 25 Jahre später zurückkehrte, fand er jedoch ein völlig verändertes Stadtbild vor, mit neu errichteten Gebäuden wie dem Woolworth Building (1931), 40 Wall Street (1930), Chrysler Building (1930), Empire State Building (1931) und dem im Bau befindlichen Rockefeller Center (1932-1940).¹²⁵ Dem »new building«,¹²⁶ wie er das Rockefeller Center nannte, widmete Bucovich die einzige seitenfüllende Doppelseite im Buch (Abb. 5.18). Mit *Manhattan Magic* startete er somit den Versuch, sämtliche historischen und modernen Gebäude New Yorks in einer Gesamtschau wiederzugeben. Die Konzeption in Bildpaaren, die eine taxonomische und wahrnehmungsspezifische Klassifikation beinhaltet, erinnert an die künstlerischen Praktiken des deutschsprachigen Fotografen Gerrit Engel in seinem Fotobuch *Manhattan New York* (2016).¹²⁷

Über zehn Jahre fotografierte Engel Gebäude in New York, die in seinem Fotobuch einer chronologischen, typologischen Ordnung folgen und auf einem Stadtplan verortet sind. Zahlreiche Gebäude (bis Bildtafel 90) finden sich bereits in *Manhattan Magic*. Bucovich wie auch Engel verwenden folglich ein Ordnungsprinzip, um die überwältigende architektonische Vielfalt der Metropole visuell zu vermitteln. Ihre Fotobücher analysieren die historischen Kontinuitäten und modernen Neubauten. Demnach ist *Manhattan Magic* dem Typus der »architectura manhattanensis«¹²⁸ zuzuordnen. Für Bucovich war das Fotobuch in seinem New Yorker Exil nicht nur wirtschaftliches Publikationsmedium, sondern diente auch einer ganzheitlichen Präsentation des Stadtbilds. Wie Leitich lieferte er einen Beitrag zur Amerika-Begeisterung und den großstädtischen Fotobüchern der 1930er-Jahre.

Ab Mitte der 1930er-Jahre erfuhr diese allumfassende und stereotype Sicht jedoch zunehmend Kritik. So lauten die ersten Zeilen der Ankündigung zu Leitichs

122 Vgl. Köhn 2014, S. 38. Womöglich führte Bucovich aufgrund seines weiteren Emigrationsverlaufs nach Mexico seine Buchreihe nicht weiter fort.

123 Vgl. ebd.

124 Vgl. ebd., S. 12-13. Bucovich arbeitete als Ingenieur bei der Otis Elevator Company. Er reiste am 17.11.1909 von Triest nach New York. Vgl. [Passagierrecherche auf Ellis Island](#).

125 Vgl. historische Daten und Beschreibungen der Hochhäuser bei Stern et al. 1987 und im WPA *Guide* 1939.

126 Bucovich 1937, S. 1.

127 Vgl. Engel 2006 sowie [Projektbesprechung und Fotografien auf der Homepage von Gerrit Engel](#).

128 Ebd., S. 1.



Abb. 5.18: Mario von Bucovich, *Rockefeller Center*, 1937. Doppelseite aus *Manhattan Magic* (Bucovich 1937, S. 56-57, © Privat Helene Roth)

Band im Monatsheft von Velhagen & Klasing im Juli 1932: »New York, das Weltstadtwunder, mit dem wir uns auseinandersetzen müssen, ganz gleich, ob wir es bestaunen oder verabscheuen.«¹²⁹ Die Rezension im November ist sogar noch deutlicher: »Es ist sehr langweilig, nichts als Hochhäuser zu sehen. Vor einigen Jahren haben wir darüber gestaunt. Jetzt denken wir anders [...]. Vielleicht haben Sie unter Ihren Freunden jemand, der noch so altmodisch ist, vom amerikanischen Tempo zu schwärmen. Dann zeigen Sie ihm die malerisch aufgemachten Häuser in Greenwich Village, die Brezelfrau oder Trödeladen, und wenn er noch nicht weiß, was Sie meinen, so lassen Sie ihn lesen, was Ann Tizia Leitich schreibt: Als das höchste Gebäude der Welt – Empire State – feierlich eröffnet werden sollte, war der Architekt schon nach Europa ausgerückt. Vielleicht spazierte er durch einen stillen Winkel in Franken.«¹³⁰

Weitere Beispiele emigrierter und US-amerikanischer Fotograf*innen führen auf, dass ab Ende der 1930er-Jahre Fotobücher und Reiseführer über New York einer anderen Narration folgten, kulminierend im Jahr 1939 mit Austragung der Weltausstellung in New York.¹³¹ Neben Berenice Abbotts Fotoserie *Changing New*

129 Schnabel 1932a, S. 462.

130 Ebd., S. 292.

131 Vgl. Ausst. Kat. Göteborg 2004; Ausst. Kat. Granada 2016; Roth 2001.

York erschien der WPA *Guide to New York* mit dem Begleitband *New York Panorama und Portrait of New York* des aus Russland über Istanbul emigrierten Fotografen Alexander Alland (Abb. 4.20).¹³² Die Aufnahmen in *New York Panorama* stammen von angestellten Fotograf*innen des Federal Writer's Project (FWP), einem Unterprojekt der Work Progress Administration (WPA), für das auch Alexander Alland arbeitete.¹³³ *Portrait of New York* entstand in Zusammenarbeit mit dem US-amerikanischen Autor Felix Riesenberg Junior.¹³⁴ Der britische Architekt und Theoretiker Harold Faulkner lobte die differenzierte Sicht auf soziokulturelle wie alltägliche Themen im Fotobuch abseits der Sehenswürdigkeiten, die vielen Reiseführern und Fotobüchern fehlen würden.¹³⁵ Auch *Changing New York* wurde vom Federal Art's Project (FAP), einer weiteren Untersektion der WPA, gefördert und weist eine intermediale, textlich und visuell fortschrittliche Gestaltung auf.¹³⁶ Nach ihrer Rückkehr 1929 von Paris startete Abbott das groß angelegte Projekt und fotografierte die Transformation des Stadtbilds. Die Kunstkritikerin und politische Journalistin Elizabeth McCausland verfasste zu ihren 97 Aufnahmen die Kommentare, die oftmals gesellschaftliche Kritik übten.¹³⁷

Der soziokulturelle, visuell kritische Ansatz setzt sich in Fotobüchern über New York nach dem Zweiten Weltkrieg weiter fort und wurde auch von Fotograf*innen in der Emigration verstärkt aufgegriffen. Doch zunächst war ab 1941 mit Eintritt der Vereinigten Staaten in den Zweiten Weltkrieg die Fotobuchpublikation nur noch beschränkt möglich.¹³⁸ Umso mehr ist 1945 das erste in der Emigration erschienene Fotobuch *New York* von Andreas Feininger im Verlag Ziff Davis zu würdigen (Abb. 4.29, 8.10).¹³⁹ *New York* ergänzt mit Teleaufnahmen und Panoramen die ganzheitliche Sicht früherer Fotobücher.¹⁴⁰ Im Großformat von 27 × 37 cm arrangierte Feininger je zwei Aufnahmen nach ästhetischen und grafischen Auswahlkriterien auf einer Doppelseite, folgte also ähnlich wie Bucovich der Konzeption in Bildpaaren. Im Gegensatz zu den vorherigen Publikationen steht jedoch die künstlerische und kartografische Strategie bei Feininger im Vordergrund.¹⁴¹

132 Vgl. Alland 1939; FWP *New York Panorama* 1938; WPA *Guide* 1939. Alle drei Bücher wurden im *New York History Magazine* rezensiert. Vgl. Bailey 1939; Thomas 1939. Mehr zu Alland in Kapitel 7.1.

133 Vgl. Ausst. Kat. Tucson 1995, S. 18.

134 Felix Riesenberg Junior, Bauingenieur, Marineoffizier und Polarforscher, schrieb zahlreiche Bücher mit nautischen Themen. Eine ausführliche Analyse von *Portrait of New York* im [Beitrag auf dem METROMOD Blog](#).

135 Vgl. Faulkner 1939, S. 492.

136 Vgl. Abbott 1997; Ausst. Kat. Göteborg 2004, S. 130-131; Ausst. Kat. Granada 2016, S. 40-47.

137 Vgl. Maude-Roxby/Seibold 2018.

138 Vgl. AFA, AG 53:13, »Retrospect«, S. 45; Bouqueret 1997, S. 149; Fischer 2021, S. 293.

139 Vgl. AFA, AG 53:13, »Retrospect«, S. 45.

140 Vgl. Feininger 1945a. John Erskine schrieb das Vorwort zu *New York*.

141 Alle Aufnahmen sind im hinteren Vorsatz auf einem Stadtplan mit dem genauen Kamerastandpunkt markiert. Zu Feiningers kartografischem Vorgehen vgl. Kapitel 4.1.



Abb. 5.19: Fred Stein, *Dernier né/Atlas et Saint Patrick*, undatiert. Doppelseite aus *New-York* (Paris: Nathan Press), 1949 (Wronecki 1949, Nr. 73, 74, © Fred Stein Archive, Stanfordville, NY)



Abb. 5.20: Fred Stein, *Fifth Avenue*, undatiert. Doppelseite aus *New-York* (Wronecki 1949, Nr. 76, © Fred Stein Archive, Stanfordville, NY)

Als frühestes europäisches Beispiel der Nachkriegszeit ist 1949 das Fotobuch *New-York* des französischen Verlags Nathan Press zu nennen.¹⁴² Als erster Band der neu konzipierten Serie »Marvels of France and of the World« griff es das stereotype Narrationsmuster der 1930er-Jahre auf. Nach Vorbild eines Reiseführers folgen 127 Abbildungen einem zyklischen Aufbau. Das Fotobuch, das in erster Linie den publizistischen Markt nach dem Zweiten Weltkrieg beleben sollte, weist jedoch auch transnationale Verbindungen auf. Denn der emigrierte Fotograf Fred Stein beteiligte sich neben anderen namhaften Kollegen wie Henri Cartier-Bresson mit fünf Aufnahmen daran (Abb. 5.19, 5.20).¹⁴³

5.3 Von Süd nach Nord und Ost nach West: Fotonarrative Straßen- und Milieustudien im Fotobuch

Fred Steins Fotografien waren dem französischen und US-amerikanischen Publikum 1949 nicht unbekannt. Bereits 1945 waren seine Paris-Aufnahmen im Kalender *Avenue des Champs-Élysées* und 1947 in seinem ersten Fotobuch *5th Avenue* erschienen.¹⁴⁴ Damit muss Michael Koetzles Behauptung widersprochen werden, die 1945 publizierten Aufnahmen im Wochenkalender seien Steins einzige Veröffentlichung zu Lebzeiten gewesen.¹⁴⁵

Anders als Leitich und Bucovich verfolgte Stein die visuelle und narrative Konzeption New Yorks anhand der 5th Avenue. Im südlichen Straßenverlauf dominieren bedeutende Gebäude und Hotels, wie das Empire State Building, das Rockefeller Center, die St. Patricks Cathedral oder das Waldorf Astoria Hotel. Während dieser Teil im medialen Bildgedächtnis fest verankert ist, positioniert sich der ab dem Central Park bis Harlem verlaufende nördliche Abschnitt dazu gegenständig.¹⁴⁶ Die 5th Avenue ist somit topografisch, ökonomisch und soziokulturell von Dichotomien geprägt, anhand deren jedoch die Vielfalt der Metropole exemplarisch sichtbar wird. Mit 140 Querstraßen und einer Länge von elf Kilometern, wie es Lawrence Grant White im Vorwort schildert, eröffnet sich in einem zwei-stündigen Fußmarsch eine eigene urbane Welt.¹⁴⁷

142 Vgl. Ausst. Kat. Granada 2016, S. 56-57; Wronecki 1949. Das Vorwort verfasste der Filmregisseur Daniel Wronecki.

143 Vgl. Wronecki 1949, Bildnr. 46, 68, 73, 74, 76. 64 Aufnahmen stammen von Henri Cartier-Bresson, zwölf von J. J. Languepin und 19 weitere von Daniel Wronecki.

144 Vgl. AF »Fred Stein« und [Eintrag im METROMOD Archive](#).

145 Vgl. Ausst. Kat. Hamburg 2011, S. 167-169. Ein weiteres Fotobuch erschien 1961 unter dem Titel *Deutsche Porträts*. Vgl. Zlobinski 2020.

146 Bereits Leitich betitelte eine Seite mit »Die fünfte Avenue, die Straße der Kaufhäuser«. Vgl. Leitich 1932, S. 35.

147 Vgl. Stein 1947, o. S.

Bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hatte sich die bildliche Repräsentation New Yorks fast ausschließlich über Aufnahmen von Wall Street, Broadway und 5th Avenue vollzogen.¹⁴⁸ Schon Fotobücher wie *Both Sides of Broadway* (1910) oder *Fifth Avenue, New York, from Start to Finish* (1911) fokussierten sich auf diese Straßen mit dem Ziel der Visualisierung des gesamten Straßenverlaufs von Süd nach Nord durch Manhattan bis nach Harlem.¹⁴⁹ Auch Fred Steins Fotobuch *5th Avenue* thematisiert mit seiner ersten und letzten Aufnahme Anfang und Ende der Hauptstraße (Abb. 5.21, 5.22): Sie zeigen den südlichen Beginn am Washington Square und das nördliche Ende an der 142nd Street am Harlem River. Der inhaltliche und konzeptuelle Aufbau war somit keine neuartige Zusammenstellung. Und vielleicht kam Stein diese Idee bereits durch seine Beteiligung am Kalender *Avenue des Champs-Élysées*.¹⁵⁰

Abgesehen von vier Fotografien nahm Stein die 100 Abbildungen für sein Fotobuch (18,00 × 24,80 cm) mit einer Rolleiflex-Kamera auf. Sie erscheinen statt des typischen quadratischen Formats jedoch in unterschiedlichen rechteckigen Größen und sind am oberen Buchrand bündig beschnitten (Abb. 5.21-5.23, 5.25, 5.27). Die unteren Bildränder dagegen variieren ohne ein durchgängiges Layoutschema. Unter den Aufnahmen ist im weißen Leerraum auf gleicher Position die fortlaufende Bildnummerierung und Beschriftung in serifenloser Typografie platziert. All dies lässt vermuten, dass Stein wohl keine Erfahrungen mit der Gestaltung eines Fotobuchs besaß und auch keine Beratung erhielt. Der Eindruck eines visuellen Gangs durch die 5th Avenue wird über andere Parameter erreicht.

In unterschiedlicher Perspektive und Stil changieren die Fotografien zwischen Fern- und Nahsicht. Stein richtete seine Kamera auf weitläufige Straßenabschnitte, Details von Gebäuden und Schaufenstern, Einzelpersonen und Menschengruppen sowie grafische Zeichensysteme, wodurch sich ein vielfältiges Bild vermittelt. Wie die Kunsthistorikerin Anja Schürmann ausführt, konstituieren fünf unterschiedliche Perspektiv-Verschrankungen die Wahrnehmungsvorgänge in Fotobüchern: »P1: die Perspektive des Fotografierenden auf das Objekt, P2: die Perspektive des Rezipierenden auf das Objekt im Bild, P3: die Perspektive des Rezipierenden auf die Fotografie, P4: die Perspektive des Rezipierenden auf die Buchdoppelseite, P5: die Perspektive des Rezipierenden auf den Buchkörper.«¹⁵¹ Die Blickrichtungen, die Fred Stein mit seiner Kamera einnahm, wären demnach unter P1 zu kategorisieren, die Wahrnehmung des vielfältigen Blicks unter P2, das unterschiedliche Layout hingegen unter P4 und P5 einzuordnen.

Im Fred Stein Archive sind unter den alphabetisch und thematisch sortierten Fotografien auch zahlreiche Aufnahmen zu finden, die der Fotograf ins Fotobuch

148 Vgl. Humblet 2016, S. 75.

149 Vgl. Wist 1992.

150 Auch erschien 1947 die Filmkomödie *It happened on 5th Avenue* unter Regie von Roy Del Ruth.

151 Schürmann 2021, S. 13.

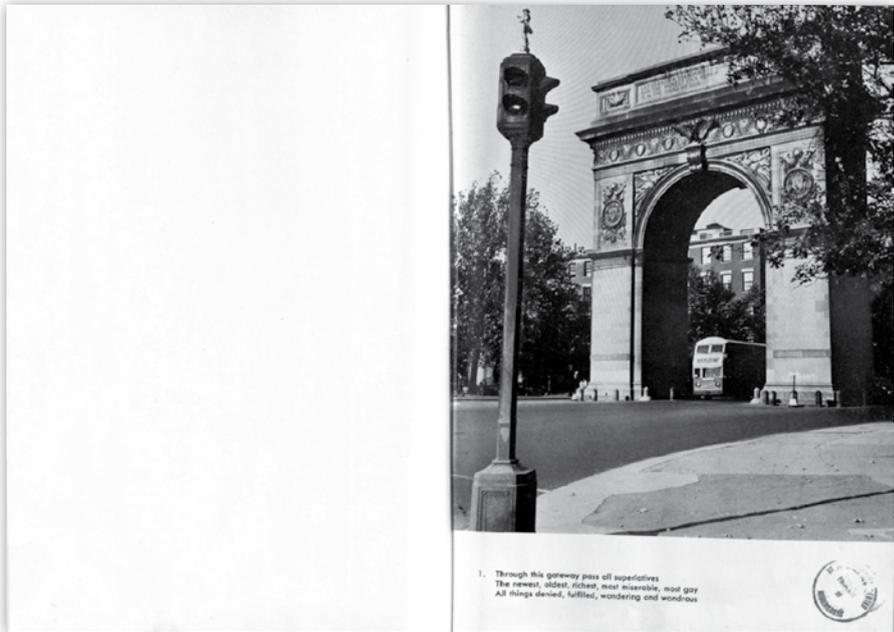


Abb. 5.21: Fred Stein, *Washington Arch*. Erste Fotografie in *5th Avenue* (New York: Pantheon Press), 1947 (Stein 1947, Nr. 1, © Fred Stein Archive, Stanfordville, NY)

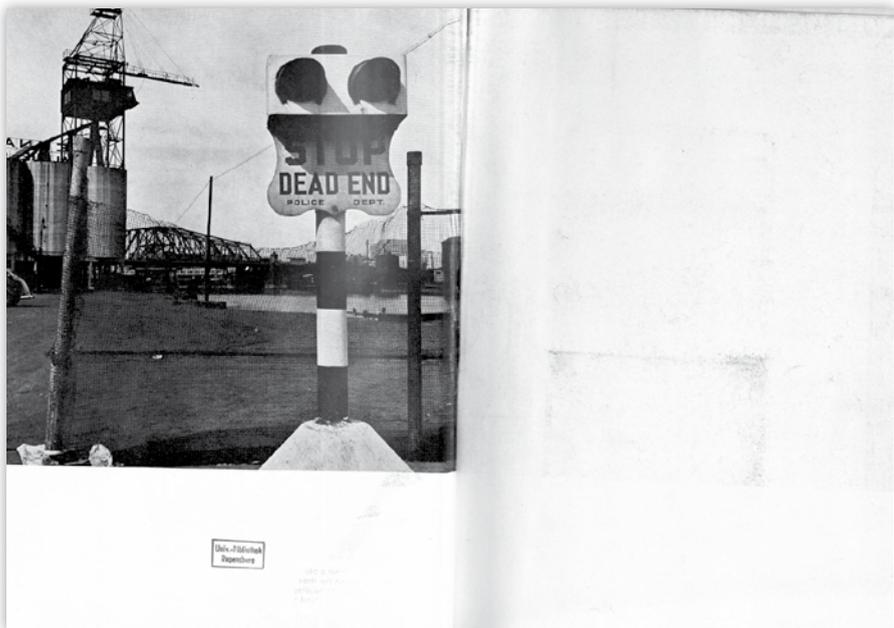


Abb. 5.22: Fred Stein, *At 142nd Street*. Letzte Fotografie in *5th Avenue* (Stein 1947, Nr. 100, © Fred Stein Archive, Stanfordville, NY)

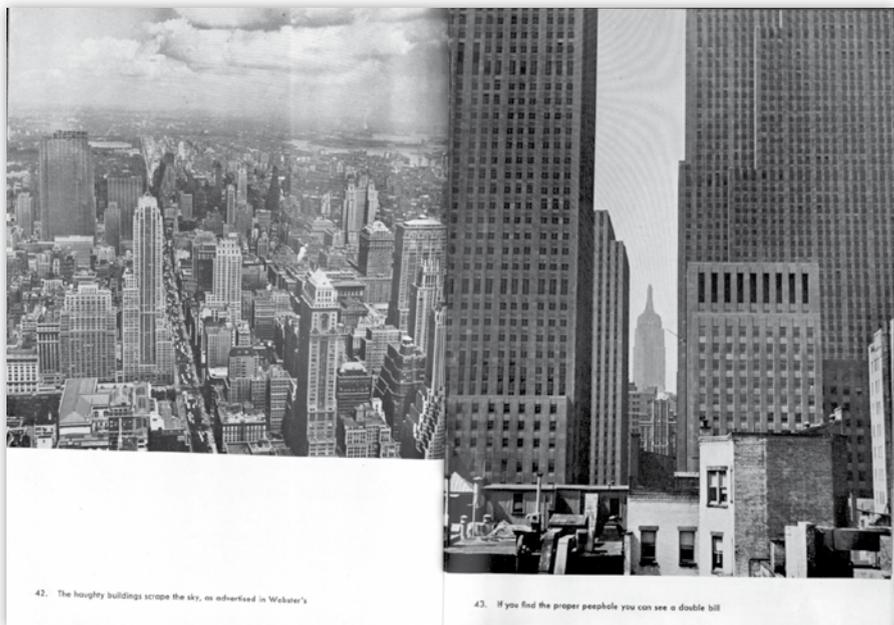


Abb. 5.23: Fred Stein, *View toward the North from the Empire State Building/Rockefeller Center with Empire State Building*. Doppelseite in *5th Avenue* (Stein 1947, Nr. 42, 43, © Fred Stein Archive, Stanfordville, NY)

integrierte.¹⁵² Ein Vergleich legt offen, dass er nicht alle Aufnahmen direkt auf der 5th Avenue erstellte, wie »Animals« (entspricht im Fotobuch Bild 67), »Central Park« (Bild 64), »Easter Parade« (Bild 48, 49), »Harlem, Easter Parade« (Bild 92), »Parades« (Bild 36), »People in the Street« (Bild 15), »Traffic« (Bild 58) und »Harlem, 110th Up« (Abb. 5.24, 5.25). Die Fotografie »Jewish« etwa verdeutlicht, wie Stein Bild 86 im Fotobuch beschnitt (Abb. 5.26, 5.27). In seiner Sammlung finden sich jedoch auch Aufnahmen, die direkt auf der 5th Avenue entstanden, wie »Harlem, 5th Avenue« (Bild 85, 88, 90,), »Views from 505 Fifth Avenue« (Bild 22, 23) oder »Rockefeller Center« (Abb. 5.28, 5.29).¹⁵³ Zudem sind Abbildungen mit Straßenschildern (Bild 44, 89, 91) oder bekannten Kaufhäusern der 5th Avenue zuzuordnen. Fred Steins Fotobuch *5th Avenue* präsentiert sich als Zusammenstellung seines fotografischen Repertoires. Es umfasst Aufnahmen, die direkt auf dem Straßenzug entstanden oder angrenzende geografische Bereiche wiedergeben. Bildauswahl und Konzeption folgen einem von ihm entworfenen Erzählmuster. Demgemäß müssten Schürmanns Perspektiv-Verschränkungen um eine

152 Vgl. FSA, Ordner »Reportages«.

153 Die Fotografie des Rockefeller Center findet sich auch in Wronneckis Fotobuch *New York*. Vgl. Abb. 5.19.



Abb. 5.24: Fred Stein, Seite mit Fotoabzügen zum Thema »Harlem. 110th Street Up« aus dem Ordner »Reportage« (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY)



Abb. 5.25: Fred Stein, At 125th Street/At 113th Street. Doppelseite aus 5th Avenue (Stein 1947, Nr. 92, 93, © Fred Stein Archive, Stanfordville, NY)



Abb. 5.26: Fred Stein, Seite mit Fotoabzügen zum Thema »Jewish« aus dem Ordner »Reportage« (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY)



Abb. 5.27: Fred Stein, *On a Stone Bench on the Avenue/In a Spanish Section of Harlem*. Doppelseite aus *5th Avenue* (Stein 1947, Nr. 86, 87, © Fred Stein Archive, Stanfordville, NY)

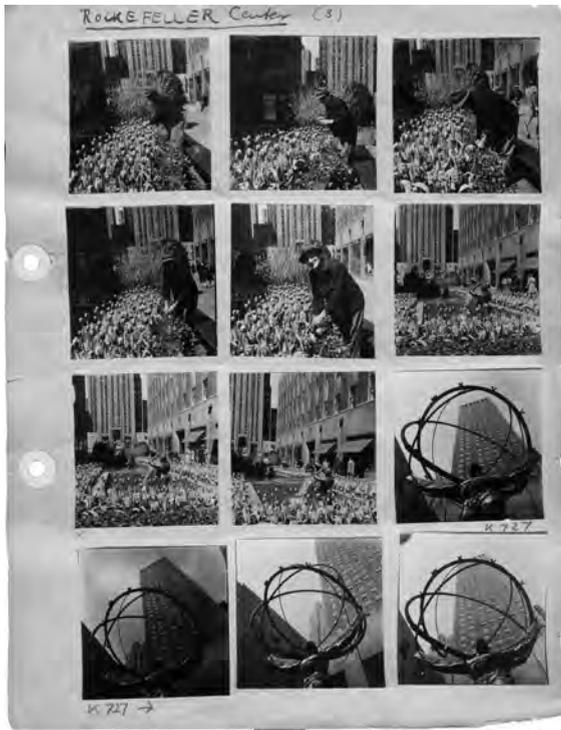


Abb. 5.28: Fred Stein, Seite mit Fotoabzügen zum Thema »Rockefeller Center« aus dem Ordner »Reportage« (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY)



Abb. 5.29: Fred Stein, *Rockefeller Center / St. Patrick's Cathedral*. Doppelseite aus *5th Avenue* (Stein 1947, Nr. 40, 41, © Fred Stein Archive, Stanfordville, NY)

Unterkategorie von Variante 1 erweitert werden: P1a: »die Perspektive des Fotografierenden auf Konzeption, Auswahl und Layout seiner Aufnahmen im Fotobuch«.

Ähnlich wie Bucovich arbeitete auch Stein mit einer doppelseitigen Anordnung von Bildpaaren. Sie ergänzen sich thematisch oder vermitteln in mehreren Aufnahmen eine visuelle Annäherung an ein bestimmtes Objekt, wie in der Abfolge eines Gebäudes aus der Ferne, eines Schaufensters und der Nahaufnahme einer Auslage.¹⁵⁴ Neben der Rahmenerzählung von Süd nach Nord lassen sich also weitere Erzählstränge beobachten. Auch die Anordnung der Fotografien und Bildunterschriften sowie die Einleitung kreieren unterschiedliche Narrative. Den Bildtext verfasste die Journalistin Andy Logan vom Magazin *New Yorker*. Ihre knappen, an die Fotografien angelehnten Beschreibungen bilden eine eigene Erzählung. Sie betonen die alltäglichen Begebenheiten sowie die Vielfalt und Gegensätzlichkeit der Straße. Die Fotografien sind außerdem im Inhaltsverzeichnis mit historischen und geografischen Angaben versehen.

Mit geschultem Blick beobachtete Stein das Geschehen auf den Straßen oder hielt es in spontanen Momentaufnahmen fest, mit denen er Bezug zum alltäglichen, oft skurrilen und humorvollen Leben suchte.¹⁵⁵ Dabei trat er in seinen Einzel- und Gruppenaufnahmen, die generationsübergreifend eine multiethnischen Gesellschaft wiedergeben, den fotografierten Personen mit Respekt gegenüber. Er ergänzte die konsumorientierten Bildmotive der 5th Avenue um vielfältige soziokulturelle Begegnungen. Trotz des uneinheitlichen Layouts war es ihm gelungen, mit *5th Avenue* »eine eigenständige Welt im Buch entstehen zu lassen«.¹⁵⁶ Wie auch bei Leitich involviert Steins individueller Blick auf die Hauptstraße durch das Wenden der Buchseiten die Partizipation der Rezipierenden. Die im Blättern einsetzende Bewegung ist damit die visuelle Übersetzung seines Gangs durch die berühmte New Yorker Straße.

Auch der aus Deutschland emigrierte Fotograf Fritz Henle thematisiert in seiner Reportage über die 52nd Street das ganze Spektrum eines Straßenzugs.¹⁵⁷ Seine Fotoserie erschien im *Life* Magazin als Reaktion auf den von Walter Wanger 1937 produzierten Film *52nd Street* (Abb. 5.30). Der Artikel kritisiert den Film, der lediglich jenen Straßenabschnitt mit exklusiven Restaurants und Nachtclubs zwischen 5th und 6th Avenue wiedergebe. In seiner Reportage fokussiert Henle dagegen in 40 Bildern ein heterogenes Geschehen. Denn die etwa drei Kilometer lange Straße reicht vom East River über Manhattan bis zum Hudson River und durchquert verschiedene Viertel und Stadtteile.¹⁵⁸ Ähnlich wie Fred Stein be-

154 Vgl. Stein 1947, Nr. 96-99.

155 Vgl. Ziehe 2013; Ziehe 2018.

156 Parr/Badger 2004, S. 7.

157 Vgl. Anonymus 1937b. Eine ausführliche Analyse der Reportage im geplanten Aufsatz der Autorin mit Anna Sophia Messner, vgl. Messner/Roth 2023.

158 Vgl. ebd., S. 64.



Abb. 5.30: Fotografien von Fritz Henle in der Reportage »Memo to: Walter Wanger, Subject: 52nd Street« in *Life*, Vol. 3, No. 22, 29.11.1937 (Anonymus 1937, S. 64-67, © Fritz Henle Estate)

mühte sich auch Henle, den komplexen Charakter der Straße mit seiner Rolleflex-Kamera festzuhalten, ohne dabei die Würde seiner Protagonist*innen zu verletzen. Für Porträts wie Bild 20 oder 22 begab er sich in die Hocke, um in Untersicht die porträtierte Person in den Vordergrund zu stellen (Abb. 5.30).¹⁵⁹

5th Avenue und »52nd Street« repräsentieren für Henle wie auch Stein die ganze kulturelle und ethnische Vielfalt der Metropole. »It is in some way a book on the whole of New York, seen in one street«,¹⁶⁰ schrieb Stein 1946 in einer Buchankündigung für das Magazin *Popular Photography*. Als deutsche Emigranten waren beide Fotografen Teil der verschiedenen soziokulturellen Räume, die sie mit ihren Kameras aktiv gestalteten. So lassen sich 5th Avenue und »52nd Street« als Milieustudien lesen, in denen sie über einen bestimmten Straßenzug die Metropole visualisierten. Die aus der Soziologie stammende Methode dient der Analyse soziokultureller Mechanismen urbaner Mikroräume.¹⁶¹ Daneben behandeln

159 Einige der Fotografien befinden sich in der [Online-Sammlung am CCP](#), wie Bild 22.

160 Brief Steins an Jacqueline Judge von *Popular Photography*, 17.12.1946, »Correspondence P-Sch«, FSA.

161 Vgl. Geiling 2006, S. 336-338. Ein Vertreter dieser Methode war Pierre Bourdieu. In seinem 1965 veröffentlichten Buch *Un art moyen* (dt. Fassung *Eine illegitime Kunst*, 1981) übertrug er seine Thesen auf die sozialen Alltagspraktiken der Fotografie. Vgl. Bourdieu 1981, S. 20; Geimer 2009, S. 72-79; Schultheis/Egger 2021.

filmische Milieustudien, oft in Besetzung von Laiendarsteller*innen, Leben und soziale Bedingungen eines bestimmten Stadtteils oder einer Subkultur.¹⁶² Auch die Fotobücher *Chinatown U.S.A.* (1946) und *Suffer Little Children* (1952) der emigrierten Fotografinnen Elizabeth Coleman und Marion Palfi erforschen ein bestimmtes Viertel oder eine soziokulturelle Gruppe in New York.

1946 publizierte die in München geborene Fotografin Elizabeth Coleman das Fotobuch *Chinatown U.S.A.* im Verlag John Day Company.¹⁶³ Es beginnt mit einem historischen Überblick über die Emigration der chinesischen Bevölkerung in die Vereinigten Staaten und deren Lebens- und Arbeitsbedingungen in New York und San Francisco.¹⁶⁴ Den Texten schließt sich der fotografische Teil an, dessen erste Doppelseite die Sicht aus einem Schaufenster mit asiatischen Vasen, Skulpturen und Blüten auf eine Hausfassade mit Feuertreppe wiedergibt (Abb. 5.31). Das den Buchfalz übergreifende Layout teilt das Bild in zwei ungleiche Hälften mit jeweils ähnlichen Schaufensterauslagen. Die Dominanz des Bildteils auf der rechten Seite folgt der Leserichtung und animiert zum Umblättern.¹⁶⁵ Alle weiteren Aufnahmen sind jeweils auf einer Doppelseite zu Bildpaaren montiert (Abb. 5.32-5.34). Obwohl diese in Größe und Anordnungen stark variieren, erscheinen sie im Layout einheitlich und stimmig.

Im Weiterblättern erschließt sich sukzessive der von der Fotografin konzipierte fotografische Überblick über das Alltagsleben chinesisch-US-amerikanischer Gemeinschaften in New York und San Francisco. Viele der Aufnahmen zeigen Familien- und Kinderbildnisse, die Coleman im Privaten, auf den Straßen in Chinatown, in chinesischen und US-amerikanischen Schulen und Kindergärten, bei der Ausübung verschiedener Berufe sowie kultureller und religiöser Praktiken fertigte (Abb. 5.32). Mit direkten Blickkontakt näherte sie sich dabei den Porträtierten.

Obwohl ihre Fotografien Konflikte ausklammern, beschreibt Coleman im Text die Schwierigkeiten der chinesisch-US-amerikanischen Bevölkerung. »However, it has not been entirely a question of free choice for the parents of these children to send them to Chinese Schools. [...] Until recent years even college and university graduates of Chinese descent could not obtain jobs outside of Chinatown. [...] Working knowledge of Chinese reading and writing and of Chinese customs is essential for a job of any importance in one of the Chinese-American firms, especially in import and export houses. Chinese-Americans without sufficient Chinese background have found themselves tragically stranded between two cultures, only partially accepted by the one and unable to participate completely in

162 So der Kriminalfilm *Dead End* (1937) von Sam Goldwyn, der seine Jugend in der Lower East Side aufgreift. Vgl. Decker 2003, S. 352.

163 Das Leben und Werk von Coleman ist lediglich fragmentarisch erforscht. Zu den bisher gefundenen Informationen siehe Philips 2001, S. 52-53 und [Eintrag im METROMOD Archive](#).

164 Vgl. Coleman 1946, S. 9-31.

165 Vgl. Lockemann 2021, S. 8.



Abb. 5.31: Erste Seite aus *Chinatown U. S. A.* von Elizabeth Coleman (New York: The John Day Company), 1946 (Coleman 1946, o.S.)

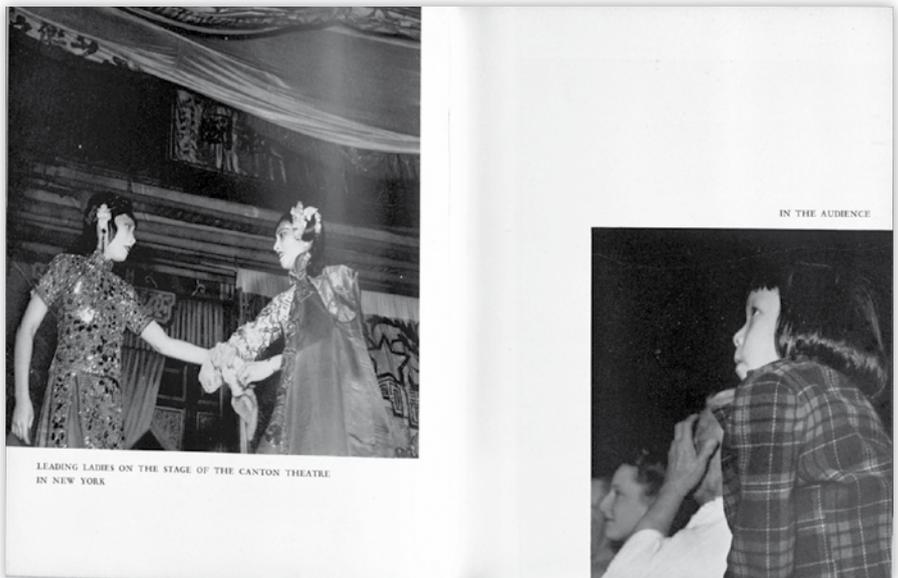


Abb. 5.32: Elizabeth Coleman, *Leading Ladies in the Stage of the Canton Theater in New York/ In the Audience*. Doppelseite aus *Chinatown U. S. A.* (Coleman 1946, o.S.)

the other.«¹⁶⁶ Auch in den Bildunterschriften finden sich Formulierungen, die auf kulturelle und ethnische Differenzen hinweisen, wie »Learning to Read and Write in Public School ... and Chinese in Chinese School« oder auch »Chinese Artist, and ... his American born Student and Secretary«.¹⁶⁷ Die letzten drei Fotografien zeigen Kinder mit abgewandtem und leerem Blick (Abb. 5.33, 5.34). Die Bildunterschriften »What will ... their Future be? ... and his?« formulieren einen durchaus skeptisch in die Zukunft gerichteten Appell.

Im Textabschnitt »Origins« erinnert Coleman daran, dass das US-amerikanische Bundesgesetz *Magnuson Act* 1943 erstmals seit dem Chinese Exclusion Act von 1882 Chines*innen die Einreise in die Vereinigten Staaten und der chinesisch-US-amerikanischen Bevölkerung den Erwerb der amerikanischen Staatsbürgerschaft gestattete.¹⁶⁸ Zwischen 1882 und 1943 wurde diese Bevölkerungsgruppe in San Francisco und New York in eigenen Vierteln (»Chinatown«) separiert, wo sie vonseiten der US-amerikanischen Bevölkerung starke Diskriminierung erfuhr. Auch war die Einreise von Familienangehörigen in die Vereinigten Staaten untersagt.¹⁶⁹ Trotz leichter Lockerungen erschwerte eine strenge Quotenregelung jedoch auch nach 1943 weiterhin den Zuzug chinesischer Angehöriger zu ihren Familien. Colemans Fotobuch ist nicht zuletzt ein Aufruf zu stärkerer Akzeptanz von Minderheiten durch die US-amerikanische Gesellschaft. Als deutschsprachige Emigrantin selbst in New York zu einer Minorität gehörend, appellierte sie für ein kulturelles und ethnisches Miteinander.¹⁷⁰ Im visuellen und narrativen Aufzeigen postmigrantischen Lebens besitzt Colemans fotografische Milieustudie auch über 70 Jahre nach ihrer Veröffentlichung bis heute Gültigkeit.¹⁷¹

Dies gilt auch für das 1952 von Marion Palfi veröffentlichte Fotobuch *Suffer Little Children* (Abb. 5.35).¹⁷² Die Planungen dafür hatten bereits nach der hohen Resonanz ihres durch ein Rosenwald-Stipendium geförderten Projekts *Children in America* mit gleichnamiger Ausstellung begonnen.¹⁷³ Nach der Eröffnung 1949 in der New York Public Library tourte diese bis 1952 durch verschiedene Bildungseinrichtungen in den Vereinigten Staaten.¹⁷⁴ 1947 wählte Palfi zwölf Fotografien

166 Coleman 1946, S. 14.

167 Ebd., o. S.

168 Vgl. ebd., S. 9-12.

169 Vgl. ebd., S. 10-12.

170 Auch Lilly Joss Reich fertigte eine Serie über chinesische Bildungseinrichtungen in New York. Vgl. LSRN.

171 Den Begriff der »Postmigration« verwendete der Soziologe Erol Yildiz, um damit das alltägliche Leben emigrierter Bevölkerungsschichten in Deutschland aus einer aktiven Perspektive zu analysieren. Vgl. Yildiz 2013a; Yildiz 2013b; Yildiz 2014; Yildiz 2017. Mehr dazu in Kapitel 8.

172 Das Fotobuch ist in Antiquariaten meist vergriffen und lediglich in US-amerikanischen und britischen Bibliotheksbeständen sowie im Marion Palfi Archive am CCP zu finden.

173 Zu *Children In America* vgl. Kapitel 4.1.

174 Die Ausstellung war vom 10.01 bis 31. 1. 1949. Zu den weiteren Stationen zählten Cleveland, Illinois, Albuquerque, Missouri, Pittsburgh, Detroit, Chicago und Washington, D. C. Vgl. MPA, AG 46:3B.



Abb. 5.33: Elizabeth Coleman, *What Will . . . / . . . Their Future Be?*. Doppelseite aus *Chinatown U. S. A.* (Coleman 1946, o.S.)

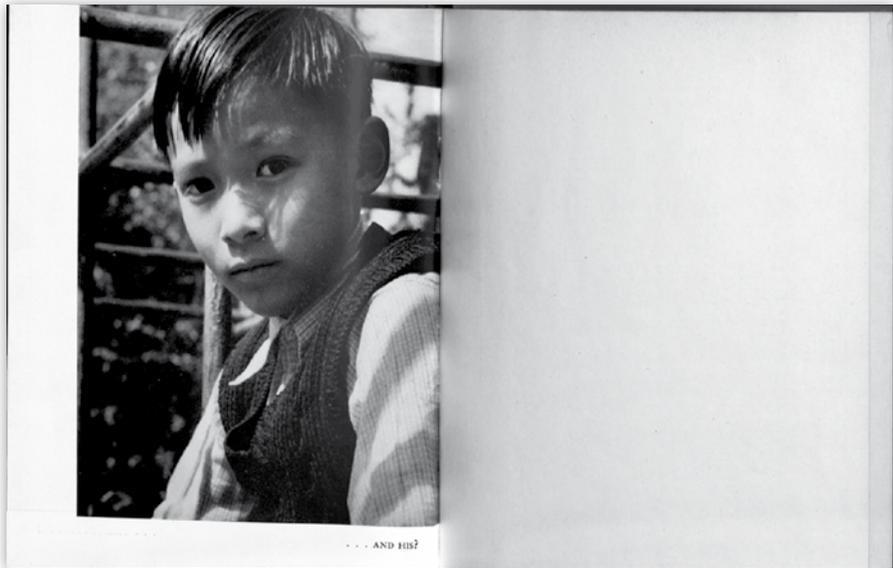


Abb. 5.34: Elizabeth Coleman, *. . . And His?*. Letzte Seite aus *Chinatown U. S. A.* (Coleman 1946, o.S.)

für ihr Kalenderprojekt »America's People Calendar« aus.¹⁷⁵ Zudem plante sie, das Unterprojekt »Democracy at Work throughout the Nation« als fotografisches Essay zu publizieren.¹⁷⁶ Für beide Projekte fand sich jedoch weder ein Verlag noch finanzielle Unterstützung.¹⁷⁷ Die Fotografin schildert 1947 im Zwischenbericht des Rosenwald Fellowship ihr Vorhaben für die Veröffentlichung einer »graphic pictorial study« über die Bedingungen von Kindern und Jugendlichen in New York. Dafür suche sie nach einem Verlag, Kooperationspartner*innen und Wissenschaftler*innen.¹⁷⁸

Eine erste inhaltliche Zusammenfassung für das Fotobuch erstellte Palfi erst 1950 zusammen mit dem Journalisten und Sozialhistoriker Albert Deutsch.¹⁷⁹ Das Manuskript, damals noch unter dem Titel »Children in America«, umfasste acht Kapitel und 172 Fotografien.¹⁸⁰ Doch beide fanden keinen interessierten Verlag. Harper & Brothers, die die Foto- und Kinderbücher der emigrierten Tierfotografin Ylla vertrieben, erteilten mit folgender Begründung eine Absage: »[W]e simply don't see a market of that size for a volume about children, especially, when the depressing aspects of child life in this country are stressed.«¹⁸¹ Weitere Absagen von Organisationen und Verlagshäusern verdeutlichen das geringe Interesse an gesellschaftskritischen Themen in der Nachkriegszeit, zumal auch das Genre der Kinderfotografie in den 1940er-Jahren gegenüber anderen fotografischen Bereichen auf eher geringe Resonanz stieß.¹⁸² Bildsubjekte mit Kindern von Fotografinnen waren meist emotional aufgeladen und mit geschlechtsspezifischen Zuschreibungen behaftet.

Erst 1952 gelang es Marion Palfi, ihr Fotobuch *Suffer Little Children* im Verlag Oceana Publications des emigrierten Philip F. Cohen unterzubringen.¹⁸³ Der Kon-

175 Vgl. MPA, AG 46:3A.

176 Palfi interviewte und fotografierte u. a. die Community Education of the Board of Education, das Sydenham Hospital, das Kingsborough House, Langston Hughes, Sono Osato und Dean Dixon. Vgl. MPA, AG 46:3A.

177 Vgl. MPA, AG 46:3A/30.

178 Vgl. MPA, AG 46:3B.

179 Vgl. MPA, AG 46:3/18, AG 46:3/19. Palfi lernte Deutsch womöglich über seine Arbeit bei *PM Daily* im März 1948 oder beim Magazin *Common Ground* kennen, für die sie Auftragsarbeiten erstellte. Er interessierte sich sehr für ihre Arbeit, und es entstand die Idee für ein Buch. Vgl. MPA, AG 46:1A, AG 46:3B.

180 Themen der Kapitel waren »Children Live in House«, »Children Learn in School«, Children with Responsibilities«, »Mothers and Children«, »Children at Play«, »Children Divided«, »Children in Troubles«, »Live Can Be Beautiful«. Vgl. MPA, AG 46: 3B.

181 Brief von Harper & Brothers an Albert Deutsch, undatiert. MPA, AG 46:3/19.

182 Vgl. Briefwechsel in MPA, AG 46:3/87. Zum Genre der Kinderfotografie vgl. Chevri er 2021; Cronin 2020, S. 135-136.

183 Oceana Publications Inc. war ein auf Rechtswissenschaft spezialisierter Verlag, den Cohen 1945 in der 500 5th Avenue gr undete. *Suffer Little Children* blieb das einzige Fotobuch. Vgl. [Eintrag im METROMOD Archive](#) sowie Steinhauer 1998.

takt zu dem Verlag war wohl durch Vermittlung Albert Deuschs und des Pädagogen Myles Horton zustande gekommen.¹⁸⁴ Als »pictorial presentation of child life in America«¹⁸⁵ kündigte Oceana das Fotobuch an. In dessen tatsächlich publizierter Form verwarf Palfi die ursprünglich geplante Aufteilung in Kapitel und präsentierte stattdessen auf 95 Seiten über 190 Fotografien, die sie in unterschiedlichen Layouts und narrativen Ebenen konzipiert hatte (Abb. 5.36, 5.37). Für kurze Beschreibungen wählte sie Großbuchstaben, während Kontextinformationen und Erläuterungen zu einzelnen Fotografien in kleiner Schrift erschienen. Zudem ergänzte sie Bibelpassagen aus dem Matthäusevangelium in Kursivschrift.¹⁸⁶ Das Cover gestaltete Palfi selbst aus einer Kombination von Text und Bild (Abb. 5.35).



Abb. 5.35: Cover von *Suffer Little Children* von Marion Palfi (New York: Oceana Press), 1952 (Palfi 1952, © Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents)

Sie verwendete hierfür eine Kinderfotografie, aus der sie den Kopf eines Mädchens ausschnitt und freistellte. Die Abbildung klebte sie auf weißes Papier, sodass der Mädchenkopf in ein Paneel mit dem handgeschriebenen Titel *Suffer Little Children* ragt.¹⁸⁷ Auch die recht einfache Druckqualität belegt, mit welchem geringem finanziellem Budget das Projekt verwirklicht wurde.

Mit großem Engagement und Aufwand setzte sich Palfi persönlich für den Vertrieb ihres Buches ein und kontaktierte städtische Verwaltungen sowie Organisationen, mit denen sie seit der Ausstellung *Children in America* verbunden war.¹⁸⁸ Zwar bestand 1952 bereits ein stärkeres Interesse an der Thematik, doch

184 Brief von Myles Horton an George Gernsey, 22. 10. 1951. MPA, AG 46:3B.

185 Verlagsankündigung Oceana Press, AF »Marion Palfi«.

186 Der Titel des Fotobuchs zitiert das Matthäusevangelium: »Suffer little children to come unto me, and forbid them not: for such is the kingdom of God.«/»Lasset die Kinder zu mir kommen und wehret ihnen nicht ...« (Matth., 19,14). Es finden sich keine Äußerung Palfis über die Titelwahl.

187 Vgl. Palfi 1952 sowie AF »Marion Palfi«.

188 So Lighthouse Point, American Civil Liberties Union, American Jewish Congress, Institute of Ethnic Affairs, The Field Foundation, General Education Board, Independent Aid Inc., League of Women Voters of New York, Morningside Community Center, National Association for the Advancement of Colored People, National Conference of Social Work, National Congress of



Abb. 5.36: Doppelseite aus *Suffer Little Children* von Marion Palfi (Palfi 1952, S. 38-39, © Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents)



Abb. 5.37: Doppelseite aus *Suffer Little Children* von Marion Palfi (Palfi 1952, S. 14-15, © Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents)

verfügten Institutionen kaum über finanzielle Mittel für den Erwerb von Exemplaren. Nur im Mai 1953 wurde der Fotoband auf einem Autorinnenabend in der New Yorker Lombard Central Presbyterian Church präsentiert.¹⁸⁹ Entsprechend gering fiel dessen mediale Rezeption aus, doch finden sich unter den Rezensierenden renommierte Persönlichkeiten wie die Menschenrechtsaktivistin und Präsidentenehefrau Eleanor Roosevelt. Sie würdigte *Suffer Little Children* und betonte die wichtige gesellschaftliche Bedeutung: »This is a book that nearly all of us in the United States should look at with great care. There is some text in it, but the pictures are what will really remain with you. [...] these children are our future citizens, and we must know how they are growing up and what are their opportunities.«¹⁹⁰ Wie Coleman legte Palfi ihr Augenmerk auf Kinder und Jugendliche, die die nachwachsende Generation der US-amerikanischen Gesellschaft repräsentierten. Und auch ihr Fotobuch endet mit einem Appell für mehr Toleranz. Sie verwendete hierfür eine Fotografie von zwei sich anlächelnden Kindern in schwarzer und weißer Hautfarbe (Abb. 5.38).

Die Fotobücher von Fred Stein, Elizabeth Coleman und Marion Palfi zeigen beispielhaft, wie diese während ihrer Emigration in der Nachkriegszeit die Stadt New York und deren Bewohner*innen im Medium des Fotobuchs in den Blick nahmen. Verglichen mit der ganzheitlichen und mystifizierenden Sicht auf New York in den Fotobüchern Bucovichs oder Leitichs, eint sie der Fokus auf ein spezifisches Milieu. Anhand der 5th Avenue, Chinatown oder Kindern manifestieren sie einen unvoreingenommenen Blick auf die Stadt und ihre Bewohner*innen. Das Fotobuch wird so zum Medium, um im Exil die eigene Sicht zu schildern und vielseitige soziokulturelle Blickwinkel zu eröffnen. Zum Zeitpunkt der jeweiligen Veröffentlichungen hatten die Fotograf*innen bereits mehrere Jahre in New York gelebt und mit der Kamera Einblicke in die US-amerikanische Gesellschaft gesammelt.

Anders als bei Palfi, deren Fotobuch kaum Verbreitung fand, veranschaulicht Fred Steins Scrapbook die internationale Rezeption von *5th Avenue* (Abb. 5.39).¹⁹¹ Auf über 14 Seiten sind darin gesammelte Rezensionen, Buchankündigungen,

Parents and Teachers, National Council of the Churches of Christ, National Labor Service, National Lutheran Council, National Women's Conference, New Dance Group Studio, Executive Department State Commission Against Discrimination, Pittsburgh Photographic Library, Save the Children Federation, The Council for Social Action, Social Science Research Council, Southern Conference Educational Fund. Vgl. MPA, AG 46:3/87.

189 Vgl. MPA, AG 46:3/91. Eine Buchrezension publizierte das *Message Magazine* 1953. Vgl. MPA, AG 46:3B.

190 Roosevelt 1952, S. 20. Palfi stand seit 1947 mit Eleanor Roosevelt in Kontakt, die sie auch porträtierte. Vgl. MPA, AG 46:1.

191 Das Scrapbook (dt. Sammelalbum) ist eine Zusammenstellung unterschiedlicher Medien (Fotos, Bild- und Textausschnitte), die meist zur Erinnerung in eine Art Album geklebt werden. Vgl. hierzu Kapitel 5.4.



Abb. 5.38: Letzte Seite von *Suffer Little Children* von Marion Palfi (Palfi 1952, S. 94-95, © Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents)

Artikel und Werbeanzeigen aus vielfältigen Medien wie *Aufbau*, *Herald Tribune*, *Popular Photography*, *Pulse*, *The Camera*, *The New Yorker*, *The New York Times*, *The New York Sun*, *Staatszeitung und Herold* oder *U. S. Camera* eingeklebt. Im Scribner Book Store an der 5th Avenue erhielt der Band sogar eine eigene Buchauslage mit Fotografien Fred Steins (Abb. 5.39).¹⁹² Am 15. Mai 1947 präsentierte dieser sein Fotobuch auf dem Autorenabend »Mit der Kamera von der Seine zum Hudson« in der Kunsthandlung Tribune.¹⁹³ Auf internationaler Ebene gelang es ihm, im gleichen Jahr neben der US-amerikanischen Ausgabe eine französische Version im Exilverlag Querido zu publizieren. Der Band war somit auch in Paris, seinem ersten Aufenthaltsort in der Emigration, erhältlich.¹⁹⁴ Leider sind im Scrapbook keine französischen Rezensionen von *5th Avenue* enthalten, die jedoch vermutlich ebenfalls positiv ausfielen. Zudem wählte die Gesellschaft der Books Across the Sea *5th Avenue* als »ambassador book« aus.¹⁹⁵ Im Austausch mit Großbritannien sollte darüber ein transatlantischer kultureller Bücherdiskurs entstehen.

192 Vgl. Fotografie der Auslage im *Publisher Weekly*, 29. 3. 1947, S. 1821.

193 Die Kunsthandlung Tribune lag an der 100 West 42th Street. Vgl. FSA.

194 Vgl. Buchumschlag im Scrapbook und Brief von Fritz H. Landshoff am 25. 1. 1946, »Correspondence«, FSA.

195 Vgl. FSA.



Abb. 5.39: Seite mit Artikeln zur Schaufensterauslage von *5th Avenue* im Scribner Bookstore in Fred Steins Scrapbook, 1947 (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY)

1948 und 1949 erschienen schließlich 61 seiner Aufnahmen im Kalender *Picturesque New York*.¹⁹⁶ In unterschiedlichen medialen Formaten erreichte Fred Stein zu Lebzeiten die Verbreitung seines in New York entstandenen Werks. Dennoch fehlen *5th Avenue* wie auch *Chinatown U. S. A.* und *Suffer Little Children* in wissenschaftlichen Analysen zu Fotobüchern.

196 Beide Kalender erschienen bei Lumen Publishers in New York. Vgl. »Correspondence F-L« und Scrapbook, FSA, sowie die Rezensionen in *Popular Photography*; Anonymus 1947c; Anonymus 1947d; Anonymus 1949.

5.4 Erkunden, Experimentieren und Kleben: Die Konzeption von Fotoalben und Scrapbooks in New York

Anders als bei Fotobüchern waren emigrierte Fotograf*innen bei der privaten Konzeption von Alben nicht an Ökonomien des Buchmarktes gebunden. Das 1939 von Rudy Burckhardt zusammen mit dem US-amerikanischen Dichter und Tanzkritiker Edwin Denby konzipierte Album *New York, N. Why?* zeigt exemplarisch auf, welche alternative Text-Bild-Medien zum Thema New York im Exil entstanden.¹⁹⁷

Alle 67 Aufnahmen Burckhardts und die sechs mit der Schreibmaschine verfassten Gedichte Denbys sind in unterschiedlichen Konstellationen auf beige Fotokarten geklebt. Gedichte und Fotografien teilen das Album thematisch in drei Abschnitte: Die Einleitung bildet jeweils ein Gedicht, das – außer in Part 2 – auf einer Doppelseite gegenüber einer Fotografie angeordnet ist. Während der erste Abschnitt Detailaufnahmen von Häuserfassaden, architektonischen Elementen und Gehsteigen zeigt (Abb. 5.40, 5.41), befasst sich das zweite Kapitel durch Fotografien von Reklameschildern, Ladenfenstern und Zeichensystemen mit Konsum, Massenmedien und dem »American Way of Life« (Abb. 5.42). Das dritte Kapitel behandelt die alltäglichen Bewegungen von Passant*innen durch die Straßen von New York (Abb. 5.43).

Im Gegensatz zu privaten familiären Fotoalben, die als biografisches Speicher- und Erinnerungsmedium einen historischen soziokulturellen Wert besitzen, wie Ilse Bings Album ihrer Schiffspassage (Abb. 3.11, 3.12), ist Burckhardts Album als multimediale künstlerische Zusammenstellung zu bewerten.¹⁹⁸ Damit bestätigt es Bernd Stieglers These, dass Fotoalben mit anderen medialen Formen eine Verbindung eingehen und als hybride, polymediale Objekte eine komplexe narrative und plurale Autorenschaft besitzen.¹⁹⁹ Zu einem ähnlichen Fazit gelangt auch Judith Riemer in ihren Analysen zu Fotoalben von Künstler*innen der 1920er- und 1930er-Jahre: »Die Alben befinden sich an der Schnittstelle zwischen privat und öffentlich, zwischen persönlichem und künstlerischem Ausdruck und passen somit in keine der gängigen Albumtypen, die die Albumforschung bisher entworfen hat.«²⁰⁰ Zudem beinhaltet Burckhardts Album einen weiteren bisher unerforschten Typus, da es im Exil entstand.

197 Die Autorin präsentierte das Album auf dem [Symposium »The History is Us. Die Geste des Zeigens – Fotoalben im Archiv« im Oktober 2022 im Stadtarchiv in Köln.](#)

198 Fotoalben entstanden erstmals im 19. Jahrhundert im Zuge der Kommerzialisierung der Fotografie. Vgl. Maas 1977. Zur Bedeutung privater Fotoalben vgl. Ausst. Kat. München 1995; Bakondy 2017; Stiegler/Yacavone 2021; Stiegler/Yacavone 2022.

199 Vgl. Stiegler 2021b, S. 5.

200 Riemer 2021, S. 65. Zur künstlerischen Gestaltungsweise von Fotoalben vgl. Dahlgren 2013; Duran/Massoni 2013; Riemer 2019; Riemer 2020.



Abb. 5.40: Edwin Denby, *Part 1/Rudy Burckhardt, Building Facade in Fur District, West 27th Street, New York*. Doppelseite aus *New York, N. Why?*, 1939 (The Metropolitan Museum of Art, New York, Burckhardt/Denby 1939, o.S., © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild. Ggf. ist das Einverständnis der Rechteinhaber:innen erforderlich.)



Abb. 5.41: Rudy Burckhardt, *Standpipes/Pair of Siamese Standpipes, New York*. Doppelseite aus *New York, N. Why?*, 1939 (The Metropolitan Museum of Art, New York, Burckhardt/Denby 1939, o.S., © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild. Ggf. ist das Einverständnis der Rechteinhaber:innen erforderlich.)



Abb. 5.42: Rudy Burckhardt, *Wall Detail with Cigarette, Coca-Cola, and Advertisements/Wall Detail with Cigarette, Ice Cream, and Telephone Advertisements*, New York. Doppelseite aus *New York, N. Why?*, 1939 (The Metropolitan Museum of Art, New York, Burckhardt/Denby 1939, o. S., © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild. Ggf. ist das Einverständnis der Rechteinhaber:innen erforderlich.)



Abb. 5.43: Edwin Denby, *Part 3/Rudy Burckhardt, Pedestrians: Woman in White Collarless Jacket; Man and Manhole in Foreground; Young Man Carrying Shoe Boxes; Taxicab, Three Women, and Lamppost*, New York. Doppelseite aus *New York, N. Why?*, 1939 (The Metropolitan Museum of Art, New York, Burckhardt/Denby 1939, o. S., © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild. Ggf. ist das Einverständnis der Rechteinhaber:innen erforderlich.)

In seiner privaten Konzeption planten Denby und Burckhardt keine Veröffentlichung des Albums. Vielmehr erkundeten sie darin auf einer visuellen, lyrischen und grafischen Ebene die Metropole. Die Fotografien und Gedichte thematisieren allgemeine künstlerische Fragen, aber auch subjektive Sichtweisen im öffentlichen New Yorker Stadtraum. Beide Werkteile geben Antworten zu zeitgenössischen Diskursen, etwa zu Anonymität und Massenkultur, sowie geeigneten Visualisierungsstrategien der urbanen Dimensionen. Gleichzeitig gelingen Burckhardt und Denby in der Verengung des Blickwinkels auf Ausschnitte und ungewöhnlichen Perspektiven subjektive Bilder, die ihre individuellen Wahrnehmungen spiegeln.

Mit einer 9 × 12 cm Kamera erkundete Burckhardt die Straßen von New York.²⁰¹ »I started with details. Setting up a view camera on a tripod I made plain, straightforward views of building entrances, standpipes, candy stores, barbershops and all kinds of signs. Everyday things that looked particular funny to me.«²⁰² In der Auseinandersetzung mit alltäglichen Details und Proportionen wählte er eine eigene Sichtweise auf die Metropole.²⁰³ So begibt er sich auf Augenhöhe mit einem Hydranten oder mit Preisschildern, die gleichsam zu Protagonisten seiner Aufnahmen werden (Abb. 5.41, 5.42). Auch Hausfassaden, Porzellanfliesen, Reklameschilder oder vorüberschreitende Beine erlangen in den Fotografien eine eigene Stimme, erscheinen lebendig und nah (Abb. 5.42, 5.43).

Subjektive, fragmentarische Blicke artikulieren auch Denbys Gedichte mit assoziativen Wortkonstellationen, Neologismen und inhaltlichen Sprüngen. Er hatte seine Verse bei Betrachtung der Fotografien verfasst, quasi als assoziative Antworten auf diese.²⁰⁴ Dabei folgte er einem bestimmten Schema, bei dem sich jeweils das letzte Wort des ersten Verses auf das des dritten Verses reimt.²⁰⁵ In der sich überkreuzenden Verknüpfung von je zwei Versen ergibt sich die Grundform einer vierzeiligen Strophe.²⁰⁶ Das Ende der Gedichte schließt meist mit einem zwei-zeiligen Paarreim ab. Die Form des Kreuzreims und die Großbuchstaben am Versbeginn rhythmisieren die Gedichte. Innerhalb der vier Verse entstehen zusammenhängende Gedanken, die mit einem Punkt und einer Leerzeile von der nächsten Strophe visuell und textlich getrennt sind.

Wie Denby in einem Rückblick über die 1930er-Jahre beschreibt, sensibilisierte Burckhardt ihn für einen differenzierten Blick und architektonische Details im New Yorker Straßenbild.²⁰⁷ Seine Gedichte bilden somit das textliche Pendant zu Burckhardts fotografischen Visionen, wie ein lyrischer Gang durch die Straßen. Denby

201 Vgl. Burckhardt/Denby 1939.

202 RBP, AAA. Box 9: »How I think I made some of my photos, paintings, and films.«

203 Vgl. Haldemann 2005, S. 10.

204 Vgl. Kat. Ausst. Valencia 1998, S. 184-186.

205 Zur Analyse der Reimformen vgl. Burdorf 2015, S. 36-38.

206 Im letzten Gedicht von Part 1 und im ersten von Part 3 variierte Denby das Grundschema in acht- und sechszeiligen Versen. Vgl. Burckhardt/Denby 1939.

207 Vgl. Denby 1965, S. 178-179.

artikuliert darin subjektive Assoziationen, die er personifiziert. Er spricht seinen Freund mit Vornamen »Rudi«²⁰⁸ an, wie im ersten Gedicht von Part 1: »This widening like a history mystery is what Rudi's camera takes in the city.« (Abb. 5.40) Auch in der gegenüber angeordneten ersten Fotografie von Burckhardt finden sich persönliche Bezüge. Der Firmenschriftzug »Belt Butler Co. Raw Furs and Ginseng« verweist auf den Aufnahmeort in der 26th West Street. Das Apartment der beiden Künstler in der West 21st Street diente wohl als Ausgangspunkt ihrer Erkundungen.²⁰⁹

Im Medium des Albums ergeben sich durch bewusste Anordnung und Gestaltung der eingeklebten Fotografien und Gedichte neue Sinnzusammenhänge.²¹⁰ Außer zu Beginn von Part 2 stehen die Gedichte auf einer Doppelseite jeweils links gegenüber einer Fotografie. Im vergleichenden Sehen und Lesen entsteht eine vielschichtige narrative Struktur auf einer visuellen wie poetischen Ebene. Die Fotografien wurden in unterschiedlichen Größen und Layouts auf den Albumseiten angeordnet. Um in Part 3 die Kumulation der Passierenden auf den Straßen zu betonen, positionierte Burckhardt statt einer einzelnen Großaufnahme mehrere Abbildungen auf einer Seite (Abb. 5.43). Sie ergeben serielle Reihungen, mit denen er den Bewegungsfluss der Metropole buchstäblich ins Album aufnahm. Diese spezifische Intermedialität geht in der digitalen Online-Präsentation leider verloren. Zwar ist das Album vollständig auf der Homepage des Metropolitan Museum of Art in New York digitalisiert, jedoch nicht in seiner ursprünglichen Form, sondern in getrennten Einzelblättern. Dies erklärt zudem, warum bisher eher einzelne Aufnahmen als das gesamte Album als eigenständiges Werk rezipiert wurden.²¹¹

Burckhardt selbst bezeichnete seine Alben als »scrapbooks«.²¹² Solche selbst gefertigten »Sammelalben« aus dem privaten Umfeld charakterisieren sich durch Zusammenstellung unterschiedlicher eingeklebter Medien und Materialien, wie Zeitungsausschnitte, Fotografien, Zeichnungen, persönliche Erinnerungen, Gedichte oder ganze Buch- oder Magazinseiten.²¹³ Der Ursprung dieser kreativen Praxis liegt in den Vereinigten Staaten. Schon die Bezeichnung »scrap« (»Fetzen, Schnipsel«) verdeutlicht den experimentellen Entstehungsprozess.²¹⁴

208 Auch im zweiten Gedicht von Part 2: »Rudi like Sherlock with a microscope. / Finds this field under our nose outside the heart, / But says he wasn't thinking of farms, the dope, / Nor of the charm of the inscription part.« Im ersten Gedicht von Part 3: »Some place any one is someone anyday, / Which Rudi proves here clearly out of Euclid [...]«. Burckhardt/Denby 1939.

209 Burckhardt war auch Teil einer intermedialen transnationalen Kontaktzone rund um die West 21st Street. Vgl. RBA, AAA und in Kapitel 8.3.

210 Siehe dazu Bickenbach 2001.

211 Vgl. Ausst. Kat. New York 2008a und [die Online-Präsentation des Albums auf der Homepage des MET](#).

212 Burckhardt/Pettet 1994; Eklund 2008, o. S.

213 Vgl. Brinkmann 2006, S. 2; Helfand 2008, S. 16-18; Stiegler 2021b, S. 5.

214 Vgl. Frizot 2006, S. 31-71; Sire 2006, S. 19.

So offenbart der natürlicher Alterungsprozess von Burckhardts und Denbys Album performative Spuren des Einklebens der Gedichtseiten. Die Bewegungen des Klebestifts schimmern auf der Rückseite wie eine Art künstlerische Marmorierung (Abb. 5.43). Zeitgenössische Definitionen setzten das »Scrapbooking« mit der Erstellung eines »besonders schön dekorierten Fotoalbums«²¹⁵ gleich, was die Schwierigkeit einer Abgrenzung beider Medien voneinander verdeutlicht.

Neben dem beschriebenen Album *New York, N. Why?* entstanden 1940 *An Afternoon in Astoria* und 1943 *A Walk in Astoria and Other Places in Queens*.²¹⁶ Als lebenslange Praxis stellte Burckhardt seine neuesten Fotografien in Scrapbooks zusammen, die er oft durch Gedichte Denbys ergänzte. Dafür wählte er ein einfaches quadratisches Ringbuch in den Maßen 28,7 × 32,5 cm. Als Alternative zum Fotobuch, das durch seine Veröffentlichung ökonomische und selbstrepräsentative Funktionen gewinnt, fungieren diese Alben eher als experimentelle Zusammenstellung und persönliche Archivierung einer abgeschlossenen Werkgruppe. Für Bernd Stiegler ist das »Arrangieren und Befüllen, Montieren und Zusammenkleben« von Scrapbooks eine »kulturelle Praxis«, »deren Geschichte in vielfacher Hinsicht höchst aufschlussreich ist.«²¹⁷ Im Kontext von Burckhardts fotografischer Karriere im Exil sind Scrapbooks interessante Zeugnisse einer transkulturellen Praxis und transmedialen Zusammenarbeit innerhalb des Netzwerks europäischer und US-amerikanischer Künstler*innen in den 1930er- und 1940er-Jahren.²¹⁸ Das Album bot im Exil die Möglichkeit, in einer kollaborativen Autorschaft zu agieren und experimentieren.

Auch in den Archiven anderer Fotograf*innen, wie Ruth Bernhard, Andreas Feininger, Marion Palfi, Fred Stein oder Walter Sanders, finden sich Scrapbooks (Abb. 5.39, 5.44, 5.45, 6.5).²¹⁹ Diese umfassen meist nicht die Zusammenstellung eines bestimmten Projekts, sondern enthalten Rezensionen über Publikationen oder Ausstellungen, Ausschnitte veröffentlichter Fotografien sowie Texte aus Magazinen, Presseberichte oder Reiserouten. Sie alle verbindet eine chronologische, multimediale Zusammenstellung in Albumform auf dickerem weißem oder schwarzem Fotokarton in Spiral- oder Klebebindung.

Scrapbooks fungieren demnach auch als visuelle »Autobiografien« der Karrieren im Exil. Fotograf*innen dokumentierten darin ihren beruflichen Werdegang in der Emigration, indem sie die in ihren Augen wichtigsten Veröffentlichungen und Rezensionen archivierten. Für Fred Stein übernahm diese Tätigkeit seine Frau

215 Brinkmann 2006, S. 2.

216 Vgl. Ausst. Kat. New York 2002a; RBA, AAA; Burckhardt 1979; Haldemann 2005, S. 16-20; Yau 2017. Das Album findet sich im [Archiv des MoMA](#).

217 Stiegler 2021b, S. 5.

218 1948 erschien auch das Buch *In Public, In Private* von Edwin Denby mit Fotografien von Rudy Burckhardt und einem Frontispiz von de Kooning. Vgl. Denby 1948 und in Kapitel 8.3.

219 Vgl. AFA, AG 53:19, AG 53:20; ELP; FSA; MPA, AG 46:73; RBP, Box 29; WSA.



Abb. 5.44: *Life* Reportagen in Walter Sanders Scrapbook, Juli 1940 (Walter Sanders Archiv, Rostock, © Walter Sanders Archiv, Rostock)

Lilo, die alle medialen Erwähnungen akribisch sammelte (Abb. 5.39).²²⁰ Walter Sanders klebte in seine Scrapbooks alle veröffentlichten Reportagen und Cover für das *Life* Magazin ein (Abb. 5.44).²²¹ Die große Bedeutung der Scrapbooks für die Reputation der einzelnen Fotograf*innen spiegelt ein Porträt Ruth Bernhards, die sich 1955 von Virginia Harding damit fotografieren ließ.²²² Als Quelle für Karriere und Tätigkeit der emigrierten Fotograf*innen in New York sind diese Scrapbooks daher heute wichtige Forschungsobjekte.

Andreas Feininger hatte schon in Deutschland und Schweden begonnen, seine veröffentlichten Arbeiten in Scrapbooks zusammenzustellen. Im Kontext seiner Emigration fungieren sie als verbindende temporale und geografische Narration seines beruflichen Werdegangs. Eingeklebte Zugtickets oder auf einer Landkarte eingetragenen Routen ermöglichen zudem die Nachverfolgung seiner Auftragsreisen für das *Life* Magazin ab den 1940er-Jahren (Abb. 5.45). Über die Scrapbooks der Norlyst Gallery kann außerdem die Beteiligungen emigrierter Fotograf*innen

220 Vgl. Stein 2019.

221 Vgl. WSA.

222 Vgl. Princeton University Art Museum, Object Number: 1996-146.

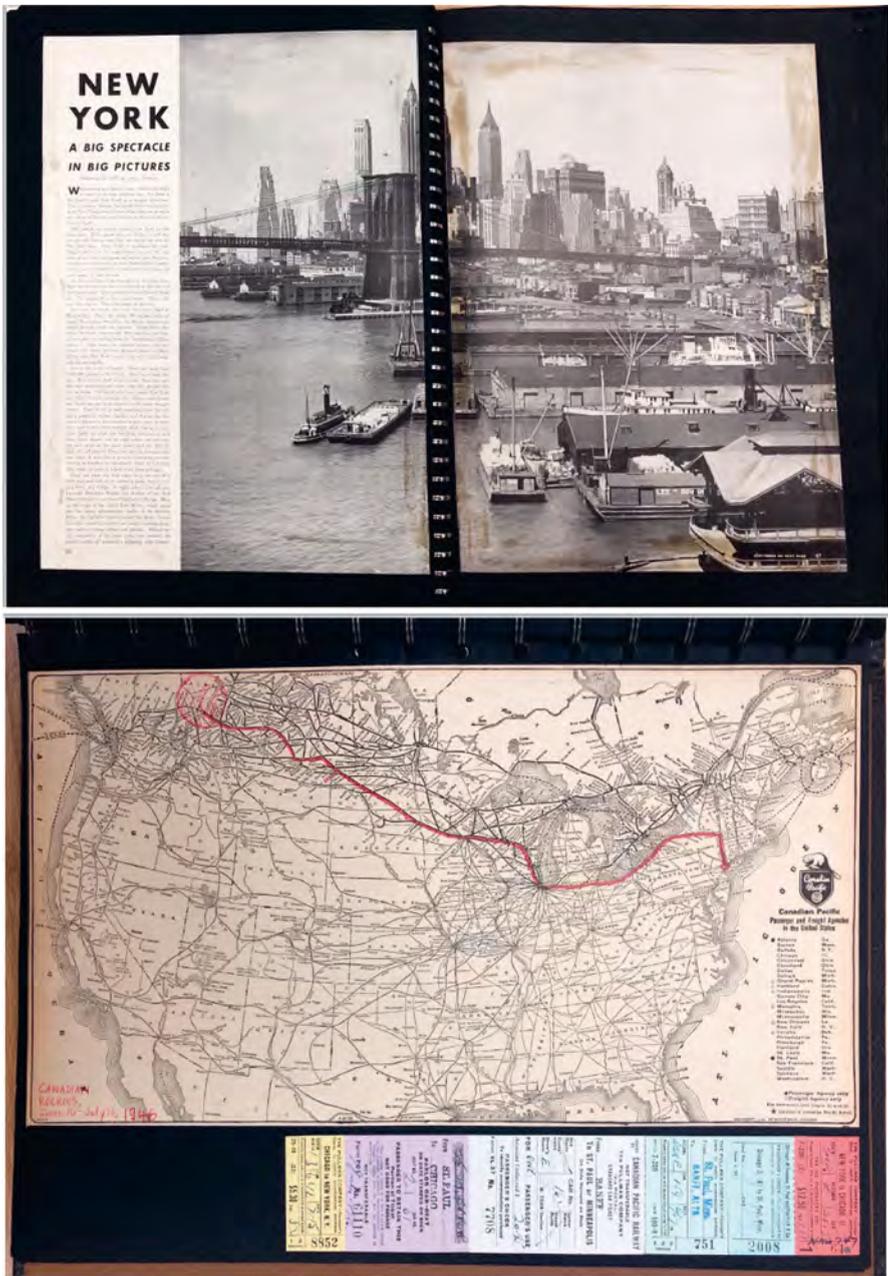


Abb. 5.45: Doppelseite der *Life* Reportage »New York. A Big Spectacle in Big Pictures«, 1941/ Landkarte und Zugtickets der zurückgelegten Routen von Andreas Feininger im Auftrag von *Life* in Andreas Feingers Scrapbook (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Andreas Feininger Collection, AG 53:19, © Gift of Andreas Feininger)

an Ausstellungen rekonstruiert werden (Abb. 7.6-7.8, 7.13). Niederlagen und Misserfolge im Exil oder die Frage, welche Bedeutung die Fotograf*innen im Nachleben verkörperten, werden jedoch in den Scrapbooks nicht thematisiert. Eher sind sie eine Art Belegmappe der erfolgreich reproduzierten Aufnahmen und persönlichen Arbeiten in der Emigration.

Scrapbooks, Fotoalben und Fotobücher besitzen unterschiedliche mediale Funktionen im Exil. *New York, N. Why?* von Burckhardt und Denby dient als Beispiel der privaten und experimentellen Konzeption von Fotoalben, die sich durch die Bezeichnung »Scrapbook« zugleich deutlich von anderen intermedialen, geklebten Formen abgrenzt. In Scrapbooks archivierten und präsentierten nach New York emigrierte Fotograf*innen außerdem ihre berufliche Karriere. Sie sind als visuelle Belegmappen ihrer Erfolge im Exil zu verstehen. Die Fotobücher von Ann Tizia Leitich, Mario von Bucovich, Fred Stein, Elizabeth Coleman und Marion Palfi zeigen, wie fotografische Aufnahmen der Metropole in einer ganzheitlichen Präsentation oder als Milieustudie im gedruckten Medium vervielfältigt wurden. Leitich und Bucovich beriefen sich dabei auf die schon in der Weimarer Republik bestehenden Metropolen-Bücher und die Amerika-Begeisterung, die sie in Buchform aufgriffen. Stein, Coleman und Palfi hingegen fokussierten einen bestimmten Straßenzug oder ein spezifisches Milieu, um darüber in einem narrativen Konzept die Vielfalt, aber auch Probleme der Metropole zu präsentieren.

Fotobücher erfüllen die Funktion der Selbstrepräsentation und Vermarktung des eigenen Werks im Exil. Sie bestanden entweder aus Fotografien aus der Zeit vor der Emigration nach New York oder aktuellen Projekten in der Metropole. Einen wichtigen Stellenwert nahmen darin Exilverlage wie J. J. Augustin, Pantheon Books und Schocken Books ein. Als ökonomisches und transnationales Zirkulationsobjekt veranschaulichten Fotobücher jedoch auch die Abhängigkeit vom Buchmarkt und den Netzwerken der Exil- und US-amerikanischen Verlage. So gelang es zahlreichen Fotograf*innen erst in der Nachkriegszeit, Fotobücher zu publizieren. Auch existierten bestimmte Themen, wie die Paris-Aufnahmen der 1930er-Jahre oder Marion Palfis Projekt *Children in America*, die je nach den zeitgeschichtlichen und soziokulturellen Bedingungen auf (Des-)Interesse stießen. Nicht realisierte Projekte wie von Fred Stein, Josef Breitenbach sowie Rolf Tietgens zeigen deutlich die Hürden der Publikationsbedingungen im Exil. Doch nicht nur Fotobücher und Exilverlage waren für emigrierte Fotograf*innen wichtige Medien und Unternehmen zur Sicherung ihres Lebensunterhalts. Auch von Emigrierten gegründete Fotoagenturen und -dienstleister, Großveranstaltungen wie die New Yorker Weltausstellung 1939, Kunstmuseen wie das Museum of Modern Art oder die Selbstständigkeit boten ihnen Karrierechancen und Einkommensmöglichkeiten im New Yorker Exil.

6. Business mit Bildern: Ökonomien des Fotografischen im Exil

Im Gegensatz zu anderen Exilländern erlaubte der Besitz eines US-amerikanischen Visums Emigrierten die Anstellung oder Gründung eines eigenen Unternehmens. Für die Historikerin Lori Gemeiner Bihler ist dies ein wichtiger Faktor für den Neuanfang im Exil, da er die Voraussetzung für eigene Erwerbstätigkeit bildete.¹ Wie in Berlin, Paris und London, den europäischen Zentren der Zwischenkriegszeit, standen exilierten Fotograf*innen auch in New York in den 1930er- und 1940er-Jahre dafür verschiedene Möglichkeiten offen, wie die Gründung eines eigenen Studios, der Vertrieb von Aufnahmen über Agenturen und Printmedien, sei es als Selbstständige oder im Rahmen einer Anstellung, sowie Tätigkeiten in Bildungs- und Kultureinrichtungen.² Wie und mithilfe welcher Unternehmen oder Ereignisse gelang es emigrierten Fotograf*innen im Exil, Einkommen zu erwirtschaften?

Die Analyse der Erwerbsmöglichkeiten emigrierter Fotograf*innen bringt jedoch durchaus Herausforderungen mit sich, da in ihren Nachlässen nicht immer Arbeits- und Honorarverträge, Quittungen und Gehaltsnachweise erhalten geblieben sind. Diese schwierige Quellenlage bestätigt der Historiker Martin Münzel: »Es fehlen zentrale Archive, die sich der Sammlung und Erschließung von Unternehmensnachlässen [und Unternehmerinnennachlässen] widmen, und selbst in den historischen Beständen von großen Unternehmen lassen sich oftmals überraschend wenig Spuren finden.«³

Neben »ökonomischem Kapital« ist das »soziale Kapital« ein kaum unterschätzbarer Faktor für wirtschaftlichen Erfolg oder Scheitern im Exil.⁴ Abseits wirtschaftlicher Gegebenheiten, so die These, waren für die Karriere auch andere Parameter wie Netzwerke, Beziehungen, Öffentlichkeitsarbeit und Standortfaktoren ausschlaggebend. Zudem gilt zu klären, ob die Ausübung einer einzigen Tätigkeit zur Sicherung des Lebensunterhalts in der Emigration ausreichte. In vier unterschiedlichen Bereichen, wie Fotoagenturen und -dienstleister, Großereignisse, Museumsarbeit und Studiogründungen, werden die vielfältigen Tätigkeiten emigrierter Fotograf*innen analysiert.

Neben Fotoagenturen wie Black Star und PIX gab es in New York eine Reihe weiterer von Emigrierten gegründeter Agenturen und Fotodienstleister, die hier erstmals wissenschaftlich untersucht werden. Boten diese Unternehmen Fotograf*innen

1 Vgl. Bihler 2018, S. 150.

2 Vgl. Bouqueret 1997, S. 191.

3 Münzel 2012, S. 291.

4 Ebd., S. 298.

tatsächlich hilfreiche Netzwerke und Einkommensquellen im Exil? Auch kulturelle und kommerzielle Großereignisse wie die Weltausstellung 1939 in New York waren Anlass unterschiedlicher Aufträge für emigrierte Fotograf*innen wie Ruth Bernhard, Carola Gregor, Lilo Hess, Ernest Nash, Walter Sanders, Ruth Staudinger-Rozaffy und Rolf Tietgens. Wie kamen diese Aufträge zustande, und wirkten sie sich tatsächlich förderlich für deren Karriere im Exil aus? Vor Eröffnung der fotografischen Sammlung am New Yorker Museum of Modern Art 1940 arbeiteten Ruth Bernhard und T. Lux Feininger bereits in den 1930er-Jahren an Ausstellungskatalogen mit. Welchen Stellenwert nahmen diese Tätigkeiten im Kontext ihrer Emigration ein? In den 1930er- und 1940er-Jahre eröffneten emigrierte Fotografinnen wie Trude Fleischmann, Lotte Jacobi, Ruth Jacobi, Gerda Peterich und Ylla rund um den Central Park South eigene Fotostudios. Richteten sie sich dabei nach bestimmten Standortfaktoren? Und waren spezielle Alleinstellungsmerkmale Voraussetzungen für das Bestehen ihrer Ateliers?

6.1 *Selling Your Pictures*: Fotoagenturen wie Black Star als Netzwerke und Einkommensquelle im Exil?

Aufgrund steigender Nachfrage nach Fotoreproduktionen hatten sich in Städten wie Berlin, London oder Paris schon in den 1920er- und 1930er-Jahren Fotoagenturen gebildet, die als Verbindungsglied zwischen Fotograf*innen und publizierenden Medien agierten.⁵ Dieses Ziel verfolgten auch die deutschsprachigen Emigranten Kurt S(z)afanski, Kurt Kornfeld und Ern(e)st Mayer Ende 1935 mit der Gründung ihrer Fotoagentur Black Star in New York.⁶

Ab Mitte 1936 bezog Black Star Räumlichkeiten im Graybar Building (420 Lexington Avenue), einem 1927 errichteten 30-stöckigen Art-déco-Gebäude mit direktem Zugang zum Grand Central Terminal (Abb. 6.1, Nr. 1). Es galt 1936 als das größte Bürogebäude der Welt. Die Wirtschaftskrise in den 1930er-Jahren hatte starken kommerziellen Leerstand zur Folge, was dazu führte, dass die ersten sechs Monate für Black Star mietfrei waren.⁷ Die zentrale Lage am Bahnhof war nicht nur für den Arbeitsweg der drei Gründer mit der New Haven Line aus New Rochelle von Vorteil, sondern auch für den Versand und Empfang von Fotografien. Zudem logierten in dem Gebäude die Amateur Cinema League, der Hauptsitz von Condé Nast (*Vogue*, *Glamour*) und Zeitschriften wie *This Week Magazine*, *U. S. Camera* oder *Esquire*.⁸ Eine Konzentration, die die Zusammen-

5 Vgl. Ausst. Kat. Berlin 1983; Ausst. Kat. Köln 2001; Holzer 2016; Kerbs/Uka 2004; Münzel 2015; Oels/Schneider 2015; Ramsbrock et al. 2013; Rössler 2007; Weise 2016; Weise 2018.

6 Vgl. den Eintrag im METROMOD Archive.

7 Vgl. Kornfeld 2021, S. 230; Smith 1983, S. 113-155; Stern et al. 1987, S. 224-225.

8 Vgl. Ahlers 1953, S. 38-61.



Abb. 6.1: Fotoagenturen und -dienstleister in New York im Stadtplan im METROMOD Archive, 1930-1950. Screenshot (© METROMOD Archive).

- 1: Black Star Agency (420 Lexington Ave.), 2: Leco Photo Service (11 West 42nd St.),
 3: Modernage (West 55th St., 319 East 44th West St.), 4: PIX (250 Park Ave.),
 5: European Service (353 5th Ave.), 6: Monkmeyer (225 5th Ave.),
 7: Three Lions Inc. (551 5th Ave.), 8: Rapho Guillumette (475 5th Ave.),
 9: Echo Inc. (947 Madison Ave.)

arbeit förderte, da Herausgeber und Redakteure in einem Gebäude direkt bei den Fotoagenturen Aufnahmen sichten konnten, statt sie telefonisch zu bestellen.⁹

Da Black Star über keine eigene Dunkelkammer verfügte, war die Agentur auf Fotolabore angewiesen. Ein führender Dienstleister war Leco Photo Service, gegründet 1939/40 von dem emigrierten deutschsprachigen Fotografen Leo Cohn und vermutlich David Seymour (Chim).¹⁰ Ab Oktober 1940 betrieb Leco sein Geschäft im Salmon Tower Building (11 West 42nd Street) gegenüber der New York Public Library, somit in direkter Nähe zu Black Star an der Grand Central Station

⁹ Vgl. Kornfeld 2021, S. 231.

¹⁰ Vgl. Gilbert 1996, S. 7; Kelley 1945; Kelley 1947; Koenig 2021; Le Goff 2000; Stevens/Cuomo 2012 und [Eintrag im METROMOD Archive](#).

(Abb. 6.1, Nr. 2). Honorarrechnungen von Fred Stein und Andreas Feininger legen offen, dass sie ihre Aufnahmen für Black Star bei Leco in Auftrag gaben.¹¹ Auch für andere emigrierte und US-amerikanische Fotograf*innen diente das Labor als wichtige Institution und Kontaktzone, wo sie Kolleg*innen und Redakteur*innen trafen. Zur emigrierten Kundschaft gehörten Herbert Gehr, Philippe Halsman, Fritz Henle, Elli Marcus, Henry Rox, Eric Schaal, Fred Stein und Ylla.¹² Leco bot im Labor auch Ausbildungs- und Arbeitsplätze an, wie für die emigrierte angehende Fotografin Erika Stone als Dunkelkammerassistentin.¹³

Modernage Photographic Services war ein weiteres Labor für Fotofinishing-Dienste, mit dem Black Star eng zusammenarbeitete. 1944 wandelten die Emigrierten Leuba und Ralph Baum ihr Hochzeitsfotostudio in ein Fotolabor um.¹⁴ Sie logierten ebenfalls in direkter Nähe zur Agentur in der 319 East 44th West Street zwischen East River und Grand Central Station (Abb. 6.1, Nr. 3). Leuba Baum besaß bereits Erfahrung, da ihre Familie mit Pavelle Laboratories zu den renommierten Fotofinishing-Anbietern in New York gehörten.¹⁵ Neben Black Star zählten zahlreiche emigrierte Fotograf*innen und Museen zur Kundschaft.¹⁶ Außer der Fertigung von Abzügen, Bildbearbeitungen und Vergrößerungen versandte das Labor die Fotos und übernahm internationale Aufträge.¹⁷ In Midtown Manhattan gründeten emigrierte Fotograf*innen in den 1930er- und 1940er-Jahren weitere Fotolabore wie Spiratone, Service Photo Suppliers und JJK Copy-Art, deren Bedeutung es noch in Studien zu analysieren gilt.¹⁸

Auch bestanden neben Black Star zahlreiche weitere von Emigrierten gegründete Fotoagenturen in Midtown Manhattan, die den steigenden Bedarf und die massenmediale Verbreitung von Bildern als Geschäftsmodell sahen oder ihre bereits in Europa begonnene Arbeit im New Yorker Exil wieder aufnahmen.¹⁹ Die Visualisierung auf dem New Yorker Stadtplan gibt erstmals eine Übersicht dieser Agenturen, die sich alle in zentraler Lage Manhattans befanden und zwischen

11 Vgl. AFA, AG 53:9, AG 53:73; FSA; Kornfeld 2021, S. 358-359.

12 Vgl. Gilbert 1996; HRA; Kelley 1945; YA.

13 Vgl. Ausst. Kat. München 2001; Beck 2005; Bondi 1996; Stone 1995; Stone 2004.

14 Vgl. Anonymus 1984; Anonymus 1997; Gilbert 1996, S. 78-79, 302-303; Goldsmith 1971 und [Eintrag im METROMOD Archive](#).

15 Zu Pavelle vgl. Anonymus 1969; Berkowitz 1949; Coote 1993; Enyeart 1973; Gilbert 1996; Lindquist-Cock 1983; Rockwell/Knaack 2006; White 1951 und [Eintrag im METROMOD Archive](#).

16 Vgl. Gilbert 1996, S. 79, 302.

17 [Die Zweitfiliale lag in der 480 Lexington Avenue, ab 1955 in der 6 West 48th Street](#).

18 Zu JJK Copy-Art vgl. Anonymus 1994; Broven 2011; Gilbert 1996; Perlman 2015; Robbins 1988; Wald 2007; [Eintrag im METROMOD Archive](#). Zu Spiratone vgl. Auer 2001, S. 273-284; Auer 2003, S. 198; Gilbert 1996, S. 308; Hevesi 2007; Keppler 2007; Spira et al. 2001 und [Eintrag im METROMOD Archive](#). Zu Service Photo Suppliers vgl. Ausst. Kat. Berlin 2006; Morris 1947; Roberg 2009; Strebel 2010 und [Eintrag im METROMOD Archive](#).

19 Vgl. Vowinckel 2013a; Vowinckel 2013b.

1930 und 1950 gegründet wurden (Abb. 6.1). Anhand der Archive von Andreas Feininger, Fred Stein, Werner Wolff und Ylla lässt sich nachvollziehen, wie heterogen sich die Gründungen gestalteten, und wie eng diese Agenturen in der Fotoszene Emigrierter vernetzt waren.

Die 1935 von dem rumänischen Fotoagenten Leon Daniel und der ukrainischen Fotografin Celia Kutschuk gegründete Fotoagentur PIX hatte wie Black Star ihren Sitz in Midtown Manhattan (250 Park Avenue; Abb. 6.1, Nr. 4).²⁰ Die emigrierten Fotografen Alfred Eisenstaedt und George Karger sowie der Unternehmer Franz Fürst gehörten zum festen Team.²¹ Alle drei kannten sich bereits von der Pressebildagentur Associated Press in Berlin. PIX vertrat unter anderem die emigrierten Fotograf*innen Josef Breitenbach, Robert Capa, John Gutmann, Lilo Hess, Otto F. Hess, Fritz Neugass, Ernest Rathenau und Fred Stein.²² Anders als Black Star besaß PIX jedoch eine eigene Dunkelkammer. Als technischer Assistent begann 1936 dort der deutschsprachige emigrierte Werner Wolff seine fotojournalistische Karriere.²³

Eine Auswertung der Adressen macht deutlich, dass sich weitere Agenturen entlang der 5th Avenue angesiedelt hatten. Schon seit 1930 bestand die von den Brüdern Robert und Max Peter Haas gegründete Agentur European Picture Service in der 353 5th Avenue (Abb. 6.1, Nr. 5).²⁴ Bisher finden sich nur wenige Dokumente darüber. Womöglich kauften die Brüder Haas 1932 den Bildbestand der US-amerikanischen Fotoagentur Paul Thompson auf, um damit ihr weltweites Netzwerk zu erweitern.²⁵ 1938 stand Josef Breitenbach von Paris aus mit der Agentur im Austausch, um insbesondere seine farbigen Aufnahmen von Duftmolekülen international zu vermarkten.²⁶ Daneben vertrat die Agentur die emigrierte Fotografin Erika Stone, die von 1947 bis 1953 dort tätig und für Bildlegenden, Übersetzungen sowie Verkäufe verantwortlich war.²⁷

Weiter südlich in der 225 5th Avenue logierte ab 1935/36 die von dem deutschsprachigen emigrierten Ehepaar Hilde und Paul August Monk(e)meyer gegründete

20 Vgl. Kornfeld 2021; Pohlmann 2012, S. 61; Smith 1983, S. 126, sowie [Eintrag im METROMOD Archive](#).

21 Franz Fürst war womöglich der Bildagent und Vizepräsident von PIX. Vgl. Kornfeld 2021, S. 250. Über Kargers Karriere finden sich bisher wenige Informationen. Vgl. hierzu den Nachruf in *New York Times*, 28. 8. 1973, S. 36. Er publizierte mehrere Artikel für *Popular Photography*. Vgl. Karger 1944; Karger 1945; Karger 1948.

22 Auch die US-Amerikanerinnen Eileen Darby, Nina Leen, Marion Post-Wolcott, und in London Cecil Beaton sowie Wolf Suschitzky waren bei PIX. Eine vollständige Liste der von PIX vertretenen Fotograf*innen fehlt bislang.

23 Vgl. Chapnick 1994, S. 160-161; WWA.

24 Vgl. Ahlers 1953, S. 46; Bonanos 2018, S. 134, und [Eintrag im METROMOD Archive](#).

25 Vgl. Faber 1978; Lipton 1949.

26 Vgl. hierzu die Korrespondenz von Max Peter Haas und Robert Hass mit Josef Breitenbach von Juni bis Oktober 1938. Vgl. JBA, AG 90:4.

27 Vgl. Ausst. Kat. 2001 München, S. 10; Stone 2004, S. 134.

gleichnamige Fotoagentur (Abb. 6.1, Nr. 6).²⁸ Die Quellenlage über Monkmeyer Press Photo Service ist ebenfalls sehr dünn. Ihre Spezialisierung lag wohl bei Kodachromes und Kinderfotografien.²⁹ Recherchen ergaben, dass Carola Gregor und Fritz Henle ab den 1940er-Jahren ihre Fotografien neben Black Star auch über Monkmeyer vertrieben.³⁰ Phoebe Kornfeld vermutet, dass Black Star außerdem Fotograf*innen zu Monkmeyer vermittelte, die bei ihnen keinen Erfolg hatten und eventuell bestimmte Bildkriterien oder -qualitäten nicht erfüllten.³¹

Ein Jahr später gründeten die deutschsprachigen emigrierten Brüder Max Georg und Walter Löwenherz in der 551 5th Avenue eine Fotoagentur, die sie als Hommage an die Familie und deren Namen Three Lions Inc. nannten (Abb. 6.1, Nr. 7).³² Ein dritter Bruder, Heinz Löwenherz, hatte bereits in Amsterdam in den 1930er-Jahren mit den beiden eine Fotoagentur geführt.³³ Zu den von der Agentur vertretenen exilierten Fotograf*innen zählten Jack Manning und Kurt Severin, der nach London emigrierte Stefan Lorant und Germain Kellerman. Im Marion Palfi Archive findet sich ein Briefwechsel, in dem die Agentur ihr den Vertrieb ihrer Aufnahmen anbot.³⁴ Fotonachweise in diversen Magazinen belegen zudem das internationale Netzwerk von Three Lions.³⁵

Südlich davon eröffnete 1940 der emigrierte Fotograf Charles Rado zusammen mit dem New Yorker Fotografen Paul Guillumette zunächst an der 59 East 54th Street, kurze Zeit später an der 475 5th Avenue in direkter Nähe zur Grand Central Station die Agentur Rapho-Guillumette Pictures (Abb. 6.1, Nr. 8).³⁶ Rado hatte bereits 1933 in Paris als emigrierter Ungar die Agentur Rapho gegründet, in der er vor allem ungarische emigrierte Fotograf*innen repräsentierte, wie Brassai, Ergy Landau und Ylla.³⁷ Nach der Wiedereröffnung in New York ließen sich Ylla und andere exilierte Fotograf*innen wie Stein weiter vertreten.³⁸ Für Ylla vertrieb

28 Vgl. Ahlers 1953, S. 46; Anonymus 2001; Kornfeld 2021, S. 381, und [Eintrag im METROMOD Archive](#).

29 Vgl. Bailey 1941, S. 22.

30 Vgl. AF »Fritz Henle«; Ausst. Kat. Austin 2009, S. 16. Bildnachweise von Carola Gregor in *Life* (Vol. 8, No. 19, 1940, S. 90), *Coronet* (Vol. 36, No. 3, 1954, S. 70) und in der Publikation *Your Child Goes to School*, 1961, S. 31.

31 Vgl. Kornfeld 2019; Kornfeld 2022.

32 Vgl. Ahlers 1953, S. 46; Bouqueret 1997; Gilbert 1996, S. 54, 94, 100; Morgan 1963 und [Eintrag im METROMOD Archive](#). Detaillierte Forschungen über die Agentur stehen bislang aus.

33 Heinz Löwenherz gelang die Emigration in die Vereinigten Staaten nicht. Er wurde im Holocaust ermordet.

34 Vgl. MPA, AG 46:1A.

35 Hierzu gehörten der deutsche Emigrant Hugo Brehme in Mexico City (*Life*, 17. 4. 1944) und Christian Straub in Wien (*Popular Photography*, Februar 1981, S. 35).

36 Vgl. Anonymus 1970; Bair 2020, S. 16; Bouqueret 1997; Gilbert 1996, S. 69; YA, AG 138: 14, und [Eintrag im METROMOD Archive](#).

37 Vgl. YA, AG 138:1; AG 138:14.

38 Brief von Charles Rado an Fred Stein vom 27.8.1942 und 8.2.1944. Vgl. »Correspondence R«, FSA.

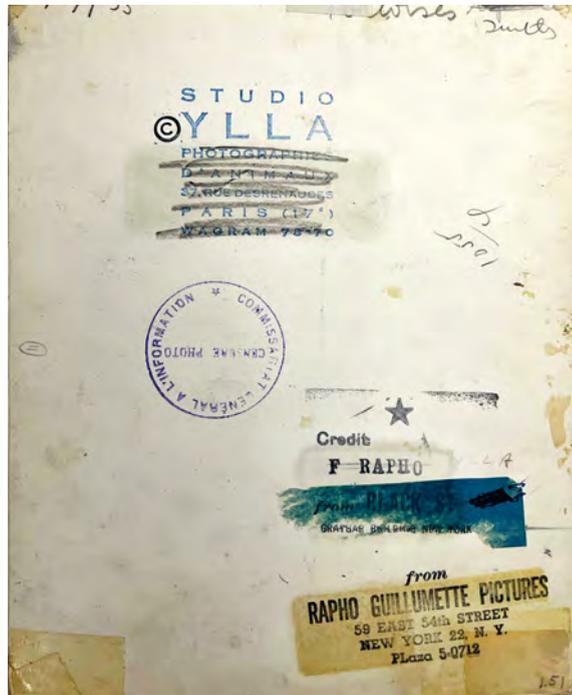


Abb. 6.2: Rückseite einer Fotografie von Ylla mit ihrem Stempel von Rapho, Black Star und Rapho-Guillumette, vor 1940 (Collection of Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ylla Collection, AG 138:14, © Pryor Dodge)

Charles Rado nicht nur ihre Aufnahmen, sondern managte auch ihre Karriere.³⁹ Interessant ist hierbei, dass Rado zwischen der Aufgabe seiner Agentur in Paris und der Wiedereröffnung in New York Fotografien von Ylla über Black Star vertreiben ließ.⁴⁰ Vermutlich kannten sich Rado und Safranski aus Berlin, da Rado vor seiner Emigration nach Paris bei Ullstein gearbeitet hatte.⁴¹ Mit Black Star griff Rado auf einen bestehenden Kontakt zurück, um über die Agentur den Vertrieb von Aufnahmen während seiner Emigration weiterhin aufrecht erhalten zu können. Black Star fungierte darin als eine Art Scharnier und vermittelte Kontakte zwischen Kolleg*innen. Dieser transnationale Transfer hat sich über die Stempel auf den Rückseiten von Yllas Fotografien eingeschrieben (Abb. 6.2).

Die Auflistung der Fotoagenturen zeigt, dass sie sich in Midtown Manhattan konzentrierten, wo die Nähe zur Grand Central Station, den Hauptsitzen von Magazinen und Zeitungen sowie Fotodienstleistern günstige Standortfaktoren darstellten. Zudem wird deutlich, dass die Agenturen nicht nur miteinander

³⁹ Vgl. YA, AG 138:1; 14.

⁴⁰ Vgl. Interview der Autorin mit Pryor Dodge, dem Patensohn von Ylla, im Juni 2022 und die Stempel auf den Rückseiten von Yllas Fotografien. Vgl. Dodge 2022; YA, AG 138:1; AG 138:14; YAPD.

⁴¹ Vgl. YA, AG 138:1; AG 138:14.

konkurrierten, sondern sich oft auch gegenseitig unterstützten und Fotograf*innen ihre Aufnahmen über mehrere Agenturen vertrieben. Die Quellenlage erschwert jedoch eine genaue Analyse von Organisationsstrukturen, Netzwerken und Verdienstmöglichkeiten für emigrierte Fotograf*innen.

Dies wird in der Black-Star-Sammlung sichtbar. Denn die seit 2005 verzeichneten 292.000 Fotografien der Agentur in der Datenbank des Ryerson Image Centre (RIC) in Toronto eignen sich nur bedingt für eine Analyse.⁴² Die Datenbank ist zwar thematisch nach spezifischen Motiven in die Kategorie »Black Star Subject« sortiert und listet die Namen der Fotograf*innen auf, Lebensdaten, Geschlecht und Staatsangehörigkeit sind jedoch nicht angegeben.⁴³ Zudem fehlen oftmals genaue Datierungen, und die Fotografien können nicht gefiltert werden. Auch ist nur ein Teil der Aufnahmen digitalisiert. Eine weitere Problematik besteht darin, dass der Nachlass des Archivs fast ausschließlich Fotografien, jedoch keine archivierten Unternehmensunterlagen umfasst. Im Kontext des New Yorker Exils bleiben somit viele Fragen offen: Existierten Netzwerke, die Gründungen im Exil förderten und auch emigrierten Fotograf*innen den Vertrieb erleichterten? Wie gelangten diese an die Agenturen? Wie hoch war ihr Anteil in diesen Agenturen und wie hoch der der emigrierten Frauen? Waren Verkäufe über eine Agentur ausreichend für eine lukrative Karriere im Exil?

Ergänzend zur Black-Star-Sammlung wird der Versuch unternommen, anhand der Nachlässe von Andreas Feininger, Fritz Goro, Walter Sanders, W. Eugene Smith, Fred Stein und Werner Wolff, der Dokumente im Time-Inc. Archive sowie Phoebe Kornfelds aktueller Publikation *Passionate Publishers* die Agentur exemplarisch zu analysieren.⁴⁴ Die vorhandenen Quellen ermöglichen erstmals eine Rekonstruktion der Organisationsstruktur, Netzwerke, Anstellung sowie Bezahlung bei Black Star, die als Basis für weiterführende Studien dienen soll.

In den unterschiedlichen Kompetenzen der drei Black-Star-Gründer im Berliner Verlags- und Pressewesen der Weimarer Republik sieht Phoebe Kornfeld, die Enkelin Kurt Kornfelds, Gründe für den erfolgreichen Start der New Yorker Fotoagentur 1935. In ihrer Publikation *Passionate Publishers* erläutert sie, dass sich die drei 42- bis 49-jährigen Männer bereits kannten und in Berlin eine erfolgreiche Karrieren mit Netzwerken aufgebaut hatten.⁴⁵ Während Ernest Mayer 1921 den Mauritius Verlag mit Fotoagentur gegründet und im Rowohlt Verlag gearbeitet hatte, war Kurt Safranski als Grafikkünstler, Illustrator und Direktor der Abteilung der Ullstein-Magazine tätig gewesen. Kurt Kornfeld hatte als literarischer Agent das Erbe von Fischer's Medizinischer Buchhandlung und Karl Dunker Verlag übernommen. Phoebe Kornfeld rekonstruiert außerdem, dass sich die drei

42 Vgl. RIC-Datenbank.

43 Dies war eine gängige Praxis von Bildagenturen. Vgl. Ramsbrock et al. 2013; Vowinckel 2013a.

44 Vgl. AFA AG 53; FSA; AF-Time Inc.; FG-Time Inc.; FSA; WGSA AG33; WS-Time Inc.; WWA.

45 Vgl. Kornfeld 2021, S. 229, 400-402 und die Einträge von Kornfeld, Mayer und Safranski im METROMOD Archive.

Männer nicht nur beruflich in Deutschland begegnet waren, sondern die drei Familien auch privat Freundschaften pflegten.⁴⁶

1935 entstand binnen eines Jahres die Idee, aufgrund der zunehmenden Verfolgung und beruflichen Einschränkungen in Deutschland eine Fotoagentur in New York zu gründen. Interessant ist diesbezüglich, dass Safranski bereits 1934 dorthin emigriert war und für den Magazinbereich des Medienkonzerns Hearst arbeitete sowie an der visuellen Konzeption des *Life* Magazin beteiligt war, das 1936 erscheinen sollte.⁴⁷ Auf seinen Rat hin reisten 1935 Mayer und Kornfeld getrennt voneinander in die Metropole, um sich das Verlags- und Fotoagenturwesen näher anzusehen.⁴⁸ Statt sich wie geplant in London einer Fotoagentur mit Emil Otto Hoppé anzuschließen, änderte Mayer seine Pläne und emigrierte noch im selben Jahr, im November 1935, nach New York.⁴⁹ Kornfeld tat es ihm im Frühjahr 1936 gleich und schloss sich Safranski und Mayer an, die bereits im Dezember 1935 Black Star gegründet hatten.⁵⁰

Im Firmennamen »Black Star Publishing Company« planten Mayer und Kornfeld, die bis Mitte 1936 die Fotoagentur zu zweit führten, während Safranski noch bei Hearst arbeitete, ursprünglich, ihre verlegerische Arbeit zu bündeln und auch deutschsprachige Literatur für den US-amerikanischen Markt zu publizieren. Sprach- und Kulturbarrieren erschwerten jedoch die Etablierung als Verlag, so dass sich Black Star nach 18 Monaten auf die Vermarktung von Bildern konzentrierte.⁵¹ Die Organisation und Leitung teilten sich die Gründer entsprechend ihrer Kompetenzen und Netzwerke. Mayer, mit kaufmännischer Ausbildung und Expertise in der Verlagsleitung, war für die Finanzen verantwortlich. Kornfeld, als literarischer Agent, leitete Personalwesen und Öffentlichkeitsarbeit. Safranski wiederum managte als Creative Director die Aufträge und sammelte Ideen für Fotoreportagen und -reproduktionen.⁵²

Im Dezember 1935, also schon im Monat ihrer Gründung, erschien im *New York Times Sunday Magazin* das erste von Black Star vermittelte Foto.⁵³ Ein Grund für den raschen Erfolg war sicherlich die Tatsache, dass die Agentur von Beginn an über einen fotografischen Grundstock verfügte. Mayer gelang es 1935 nach dem Verkauf der Fotoagentur Mauritius, einen Teil des Bildarchivs nach New York zu

46 Ab 1936/37 wohnten alle drei Familien auch im New Yorker Vorort New Rochelle. Vgl. Kornfeld 2021, S. 1-204.

47 Vgl. Gervais 2020a; Gervais 2020b; Kornfeld 2021, S. 220-227; Münzel 2015, S. 394-396.

48 Vgl. Kornfeld 2021, S. 401.

49 Vgl. ebd., S. 207.

50 Vgl. ebd., S. 401.

51 Vgl. Chapnick 1994, S. 110; Fischer 2021, S. 650-651; Kornfeld 2021, S. 209; Smith 1983, S. 117.

52 Vgl. Gervais 2020a; Gervais 2020b; Kornfeld 2021, S. 220-227; Münzel 2015, S. 394-396. Safranski war außerdem von 1942 bis 1944 im Büro des Office for War Information (OWI), 1944 für das *Look* Magazin und ab 1949 an der New School for Social Research tätig. Mehr dazu in Kapitel 7.2.

53 Vgl. Kornfeld 2021, S. 401.



Abb. 6.3: Ernst (Ernest) Mayer, *Ohne Titel (Water Sports at the Turn of the Century. The Big Moment: Weighing in the Family Pool)*, 1907. Rückseite mit Stempel von Ernst Mayer, Mauritius und Black Star (The Black Star Collection, Toronto, © The Image Centre, Toronto)

verschiffen.⁵⁴ Anhand von Stempeln auf der Rückseite der Aufnahmen lässt sich die Mitnahme des Mauritius-Bestands und die transnationale Zirkulation der Bilder nachverfolgen. Über dem Mauritius-Stempel erscheint nun der schwarze Stern des Black-Star-Logos mit Schriftzug (Abb. 6.3). Bevor die Agentur das Büro im Graybar Building bezog, hatte Mayer Fotografien mit seinem Namen und der Adresse 150 Riverside Drive gestempelt.⁵⁵ Doch nicht nur die Bilder selbst, sondern auch das über Mauritius und Ullstein bestehende Netzwerk an Fotograf*innen waren für die Anfangsphase von Black Star von fundamentaler Bedeutung.

Wie am Beispiel von Fritz Henle oder Walter Süßmann (später Sanders) deutlich wird, stellte Black Star in New York emigrierte Fotograf*innen ein, die bereits bei Mauritius tätig gewesen waren.⁵⁶ Die Agentur vertrat Henle schon vor dessen

54 Vgl. ebd., Anhang IV, S. 429-431. Zu den von Mauritius vertretenen Fotograf*innen in der BS-Sammlung siehe u. a. fünf Aufnahmen von [Friedrich Seidenstücker](#), 1162 von [Dr. Paul Wolff](#). Es ist anzunehmen, dass diese Kooperationen in New York weiterhin bestanden. 220 Fotografien finden sich ohne Urheberquellen unter dem Titel »Mauritius« in der BS-Sammlung.

55 Ab 1935 wohnten Kornfeld, Mayer und Safranski im Park Crescent Hotel am 150 Riverside Drive, bevor sie nach New Rochelle zogen. Vgl. ebd., S. 193; Mayer 1951/2003, S. 70.

56 Vgl. ebd., Anhang IV, S. 429-431.

Emigration ab 1936 und Sanders ab 1938 nach dessen Ankunft in New York.⁵⁷ Auch andere exilierte Fotografen wie Andreas Feininger oder Fritz Goro kannten jeweils einen der Black-Star-Gründer aus Berlin und konnten dank des bestehenden Kontakts bei der Agentur ihre fotografische Karriere in New York weiterverfolgen.⁵⁸ Ruth Bernhard, die Tochter des bekannten Grafikkünstlers Lucien Bernhard, bei dem Safranski selbst in Berlin gelernt hatte, wurde ab 1939 von Black Star vertreten.⁵⁹ Bei anderen emigrierten Fotograf*innen, wie Ilse Bing, Yolla Niclas oder Fred Stein, sind keine vorherigen Verbindungen bekannt. Doch ist davon auszugehen, dass die einfachere sprachliche Kommunikation innerhalb der deutschsprachigen Netzwerke in New York und die vertraute Organisationsstruktur der Agentur dem Karrierestart bei Black Star jeweils förderlich waren.

Dem europäischen Modell einer Fotoagentur folgend, vermittelte Black Star Aufnahmen zu angefragten Bildsujets oder Reportagen sowie deren Zweitverwertung.⁶⁰ Auch regelte die Agentur die Urheberrechtsansprüche, Abrechnungen und Archivierung der verkauften Fotografien. »You might as well let your pictures work for you in the hands of a good agent, than let them sleep at home in your files«,⁶¹ verkündete Ernest Mayer in seinem Artikel »Sell Pictures to a Photo Agency«. Mit der Errichtung eines wirtschaftlichen Netzwerks agierte die Agentur nicht nur zwischen Fotograf*innen und Magazinen, sondern versuchte in Anlehnung an europäische Vorbilder eine visuelle Ästhetik für Fotostorys zu entwickeln.⁶² Bereits 1936 schloss Black Star mit dem US-amerikanischen Medienunternehmen Time Inc. einen Vertrag, der dem *Life* Magazin das Erstveröffentlichungsrecht sicherte.⁶³ Kornfeld und Mayer verfolgten das Ziel, komplette Fotoreportagen an *Life* und andere Printmedien wie *Look* zu vermitteln. Sie standen damit in Konkurrenz zu den Bildagent*innen der jeweiligen Magazine, wie Wilson Hicks von *Life*.⁶⁴

57 Vgl. ebd., S. 244-245, 251. Walter Sanders' Karriere bei BS und später *Life* gilt es vertiefend aufzuarbeiten. Für erste Analysen siehe Kornfeld 2021, S. 294-296, 251-252; [Eintrag im METROMOD Archive](#) sowie TIA; WSA.

58 Vgl. AFA, AG 53:13, »Retrospect«, S. 37-38; AF »Andreas Feininger«; Smith 1985.

59 Lucien Bernhard revolutionierte in den 1910er- und 1920er-Jahren das Grafik- und Interior-Design und war Professor an der Kunstakademie in Berlin. 1925 emigrierte er nach New York. Vgl. RBA, Box 7:2; Kornfeld 2021. Zu Ruth Bernhard siehe RBP und [Eintrag im METROMOD Archive](#); Ausst. Kat. Berlin 2021; Ausst. Kat. California 1998; AF und PBF »Ruth Bernhard« sowie Kapitel 6.2, 6.3 und 8.4.

60 Vgl. Kornfeld 2021, 206, 244; Manco 2012, S. 37; Münzel 2015, S. 398-399.

61 Mayer 1945, S. 82.

62 Die Vermarktung von kompletten Fotoreportagen ist erstmals bei der von Simon Guttman gegründeten Agentur Dephot in Berlin zu beobachten. Guttman emigrierte nach London und gründete 1946 die [Agentur Report](#). Vgl. Kaufman 2008; Molderings 2008; Weise 2016; Weise 2018.

63 Vgl. Kornfeld 2021, S. 211-212, 235; Smith 1983, S. 107-109, 119, sowie TIA.

64 Vgl. Smith 1983, S. 122-124. Zum Berufsfeld der Bildagent*innen vgl. Ausst. Kat. Washington 2020; Vowinckel 2013b.

Nach bisherigem Stand sind 33 deutschsprachige emigrierte Fotograf*innen zu verzeichnen, die als Festangestellte oder über einen Honorarvertrag für Black Star in den 1930er- und 1940er-Jahren in New York tätig waren (Anhang III). Phoebe Kornfelds Zusammenstellung der von Black Star vertretenen Fotograf*innen, Agenturen und Verlage von 1935 bis 1963 sowie Recherchen der Autorin dienen hierbei als Quellen.⁶⁵ Emigrierte Fotograf*innen, die in Kornfelds Liste zu ergänzen wären, sind Lucien Aigner, Trude Geiringer und Ruth Jacobi.⁶⁶ Zwischen 1941 und 1942 waren mit Ralph Crane, Andreas Feininger, Fritz Goro, Philippe Halsman, Fritz Henle, Lilly Joss und Walter Sanders sieben der 15 bei Black Star fest angestellten Fotograf*innen (»staff photographers«) Emigrierte.⁶⁷ Im fest angestellten Team forcierte Black Star demnach eine Balance zwischen exilierten und US-amerikanischen Fotograf*innen.⁶⁸ Bisher lässt sich nicht feststellen, ob dieses Gleichgewicht auch für Fotograf*innen mit Honorarverträgen galt.

Die Auflistung des fest angestellten Teams verdeutlicht auch, dass Lilly Joss darunter die einzige Fotografin war.⁶⁹ Neben ihr sind in der RIC-Datenbank sieben weitere deutschsprachige emigrierte Fotografinnen verzeichnet, die mittels Honorarverträgen Aufnahmen über Black Star vertrieben: Ruth Bernhard, Ilse Bing, Trude Geiringer, Ruth Jacobi, Yolla Niclas, Lisa Rothschild (Larsen) und Lena Schur.⁷⁰ Carola Gregors Aufnahmen sind hingegen nicht in der RIC-Datenbank archiviert. Sie war die Ehefrau des ebenfalls bei Black Star unter Vertrag stehenden Fotografen Fritz Goro.⁷¹ Wie jedoch der Bildnachweis »Carola Gregor from B. S.« in sieben *Life* Magazinen zwischen 1937 und 1953 belegt, vertrat die Agentur auch sie.⁷² Häufig erschienen diese Bilder in den gleichen Ausgaben wie

65 Vgl. Kornfeld 2021, Anhang VI, S. 439-462. Kornfeld führte die vergangenen Listen von Smith und Neubauer sowie eigene Forschungen zusammen. Vgl. Neubauer 2018; Smith 1983.

66 Folgende Namen sind ebenfalls im Anhang VI von Kornfeld zu ergänzen: Berenice Abbott, Angela Calomiris, Ellen Dahlberg, Gerti Deutsch, Erna Fiedelholz, Richard Fleischhut, Charlotte Kahler, Ergy Landau, Constance Stuart Larrabee, Paula Le Cler, Bernd Lohse, Ernst Schaeffer, Studio Lisa, Gabriele du Vinage, Hedda Walther und Homai Vyarawalla.

67 Die acht US-amerikanischen Fotografen waren Truman Harper, Chester Kreiswirth, Nelson Morris, Victor de Palma, Ronald Partridge, W. Eugene Smith und Charles Steinheimer. Vgl. Kornfeld 2021, S. 253-254. Bisher ist nicht bekannt, welcher Fotograf bei BS 1935 als Erster unter Vertrag stand.

68 Vgl. Kornfeld 2021, S. 252-256, 366-388. Das angestellte Team bestand 1939 aus sechs Emigrierten (u. a. Alfred und Kurt Kornfeld, Ernest Mayer und Kurt Safranski) und neun US-Amerikaner*innen. Alfred Kornfeld war Kurts ältester Sohn, der 1946 bei einem Autounfall verunglückte.

69 Vgl. ebd., S. 254.

70 Vgl. Lilly Joss (162 Aufnahmen in der RIC-Datenbank), Lena Schur (51), Ruth Bernhard (24), Ilse Bing (18), Lisa Rothschild (später Larsen, 14), Trude Geiringer (10), Yolla Niclas (8) und Ruth Jacobi (2).

71 Vgl. Smith 1983, S. 155; Smith 1985. Eine erste Rekonstruktion ihrer fotografischen Karriere ist [der Eintrag im METROMOD Archive](#).

72 Vgl. *Life*, 14. 6. 1937, S. 88; 13. 9. 1937, S. 104; 6. 5. 1940, S. 90; 30. 8. 1948, S. 54-55; 20. 9. 1948, S. 109-112; 9. 2. 1953, S. 72-73; 30. 11. 1953, S. 4.

Arbeiten Fritz Goros. Obwohl sie mit Tier- und Kinderfotos in den 1930er- bis 1950er-Jahren ein internationales Publikum erreichte, verlief ihre Karriere offenbar im Schatten ihres Mannes.⁷³

Eine Analyse von Phoebe Kornfelds Liste belegt, dass sich von 1933 bis 1963 unter den 337 Vertretenen lediglich 22 Frauen fanden.⁷⁴ Weitere 15 Fotografinnen fehlen dort ganz.⁷⁵ Von diesen insgesamt 37 Frauen sind wiederum 30 in der RIC-Datenbank archiviert, darunter die bereits erwähnten acht deutschsprachigen Emigrantinnen, die in New York bei Black Star arbeiteten.⁷⁶ Fotografinnen waren demnach in der Agentur unterrepräsentiert.⁷⁷ Detaillierte Forschungen, in welchen Kontinenten die bei Black Star vertretenen Fotografinnen agierten, welche bereits über langjährige Kontakte aus Berlin verfügten oder wie viele von ihnen emigriert waren, stehen bislang noch aus. Beispiele wie Germaine Krull und Homai Vyarawalla zeigen jedoch, dass Black Star sowohl langjährige Klientinnen wie Krull als auch eine der ersten indischen Fotojournalistinnen wie Vyarawalla in der Agentur vereinte.⁷⁸ Folglich war Black Star bemüht, in einer internationalen Ausrichtung die Karriere von Fotografinnen zu fördern.

Der nach Bombay ausgewanderte, ebenfalls von Black Star vertretene Fotograf Ernst Schaeffer ist ein Beispiel, wie sich die Fotoagentur aufgrund der Emigrationsrouten in den 1930er- und 1940er-Jahren global etablieren konnte.⁷⁹ Da Schaeffer ebenfalls vor seiner Emigration bei Ullstein gearbeitet hatte, ist davon auszugehen, dass der Kontakt zu Black Star über Safranski entstand. Die Agentur vermarktete weltweit womöglich eine Vielzahl weiterer Emigrierter und deutschsprachiger Fotograf*innen in Europa, und es gelang ihr, ein internationales Netzwerk aus Agenturen, Fotograf*innen und Magazinen aufzubauen.⁸⁰ Bereits 1937 hatte Black Star eine europäische Dependence in London an der Fleet Street eröffnet, mitten

73 Tierfotos waren in einer Broschüre des Brasilianischen Pavillons für die Weltausstellung 1939 veröffentlicht. Vgl. Ausst. Kat. Brasilien Pavillon World's Fair 1939 und in Kapitel 6.2.

74 Vgl. Kornfeld 2021, S. 439-452.

75 Siehe Fußnote 66.

76 Vgl. Constance Stuart Larrabee (684 Aufnahmen in der RIC-Datenbank), Homai Vyarawalla (292), Peggy Plummer (172), Gabriele du Vinage (140), Germaine Krull (92), Angela Calomiris (88), Maurie Rosen (71), Paula Le Cler (50), Charlotte Kahler (66), Madeleine Moeckel (47), Berenice Abbott (45), Denise Bellon (40), Eva Besnyö (21), Nora Dumas (21), Gerti Deutsch (18), Ellen Dahlberg (15), Studio Lisa (9), Yvonne Chevalier (8), Erna Fiedelholz (4), Hedda Walther (4), Hedda Hammer (3), Ergy Landau (3) und Lilian Buckoke (1).

77 Vgl. Kornfeld 2021; Smith 1982; Smith 1983.

78 Krull war seit 1928 bei Mauritius. 1937 nahm sie Kontakt zu Ernest Mayer auf, um ihre Fotos über BS zu vertreiben. Vgl. Ausst. Kat. Essen 1999, S. 101, 127. Kornfeld 2021, S. 80-83, 430, 445.

79 Neun Fotos finden sich in der RIC-Datenbank. Zur Karriere von Ernst Schaeffer in Bombay siehe den Eintrag im METROMOD Archive von Rachel Lee.

80 Die internationalen Netzwerke emigrierter Fotograf*innen bei BS gilt es weiter zu erforschen.

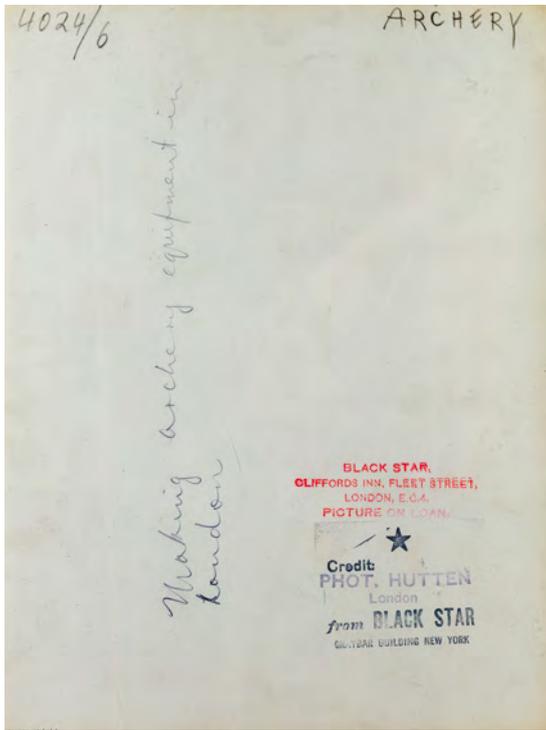


Abb. 6.4: Kurt Hutton, *Ohne Titel (Making Archery Equipment in London, England)*, 1940-1957. Rückseite mit Stempel von Black Star London, Black Star New York und Kurt Hutten (Hutton, Hübschmann) (The Black Star Collection, Toronto, ©The Image Centre, Toronto)

im Presse- und Medienbezirk.⁸¹ Bis 1939 reisten die Gründer in regelmäßigen Abständen dorthin. Da in den Vereinigten Staaten die Nachfrage nach europäischen Bildern groß war, sicherten sie sich in London die Erstrechte von europäischen Fotograf*innen und kooperierten mit europäischen Agenturen und Magazinen.⁸² Wie eng vernetzt Black Star in London war, zeigt die RIC-Datenbank mit Beispielen wie dem deutsch-britischen Fotografen Emil Otto Hoppé und dem emigrierten Kurt Hübschmann (Hutton; Abb. 6.4).⁸³

Die veröffentlichten Reportagen von Walter Sanders verdeutlichen, dass Black Star neben *Life* nicht nur mit 33 weiteren US-amerikanischen Partnern kooperierte, sondern Aufnahmen über Zweitvermarktung international vertrieb.⁸⁴ Anhand seines Scrapbooks lässt sich rekonstruieren, dass zwischen 1939 und 1942

81 Vgl. Kornfeld 2021, S. 239-340; Mayer 1951/2003, S. 126-127, und [Eintrag im METROMOD Archive](#). London war für zahlreiche deutschsprachige Fotograf*innen Emigrationsziel oder Zwischenstation. Vgl. [Einträge im METROMOD Archive](#) von Burcu Dogramaci.

82 Vgl. Kornfeld 2021, S. 234-235, sowie Smith 1983, S. 109-111; Vowinkel 2013a, S. 76-77.

83 Vgl. ebd., S. 439-401. Weitere emigrierte BS-Fotograf*innen in London waren Erna Fiedelholz, Gerti Deutsch, Tim Gidal, Erich Auerbach, Edo Koening und Gerty Simons.

84 Vgl. ebd., S. 242.

identische Aufnahmen neben *Life* auch in Printmedien aus den Niederlanden, Norwegen, Schweden, Großbritannien, Frankreich, der Schweiz, Deutschland und Argentinien erschienen.⁸⁵ Ein Beispiel hierfür ist die Reportage »*Life* Visits the Statue of Liberty« (*Life*, 2. 6. 1941; Abb. 6.5) und deren Zweitproduktion im Magazin *MUNDO Argentino* (Juni 1941; Abb. 6.6).⁸⁶ Die Aufnahme der Statue of Liberty findet sich auch im Bestand der RIC-Datenbank (Abb. 6.7). Sie zeigt, dass beide Reproduktionen eine gedrehte Version des Originals verwendeten. Der Stempel der Presseagentur L. Dukas auf der Bildrückseite verweist auf eine weitere Veröffentlichung.⁸⁷

Black Star agierte in den 1930er- und 1940er-Jahren als internationale Fotoagentur, die über Fotograf*innen, Kooperationen und die Zirkulation von Bildern über alle Kontinente vernetzt war. Die Basis dieser Expansion bildeten die bereits vor der Emigration in Europa bestehenden Kontakte und die Expertise Mayers, Kornfelds und Safranskis sowie die Übernahme eines Großteils des Mauritius-Bildbestands. Der internationale Vertrieb und die Zusammenarbeit mit der Nachrichtenagentur Deutscher Verlag wurde Black Star jedoch zum Verhängnis. Phoebe Kornfeld enthüllt als pensionierte Anwältin in *Passionate Publishers*, dass das FBI unter J. Edgar Hoover von 1939 bis 1945 gegen die Agentur ermittelte und die drei Gründer als Spione ausländischer Regierungen verdächtigte.⁸⁸ Wirtschaftsbeziehungen über internationale Netzwerke waren demnach für Emigrierte nicht immer einfach und bargen Risiken.

Dies galt nicht nur für die Agentur, sondern auch für manche emigrierte Fotograf*innen, denen nicht immer eine lukrative Karriere durch den Vertrieb ihrer Aufnahmen gelang. Über Arbeitsverträge, Gehaltsnachweise und Honorarrechnungen von Andreas Feininger, Fritz Goro, Walter Sanders und Fred Stein lässt sich rekonstruieren, wie Vertragsstruktur und Bezahlung bei Black Star geregelt waren.⁸⁹ Beim Vergleich der Verträge von Feininger, Sanders und Stein fällt auf, dass sich die Konditionen je nach Anstellungsverhältnis unterschieden. Die beiden Erstgenannten waren als fest angestellte Fotografen (»staff photographers«) unter Vertrag,⁹⁰ Fred Stein hingegen arbeitete von Oktober 1943 bis Ende 1944 auf

85 Bspw. in der niederländischen *Billed Bladet*, der norwegischen *Gyldendal* und *Hjemmet*, in der schwedischen *Se*, in der französischen *Regard*, in der *Schweizer Illustrierten*, *Sie und Er*, in der britischen *Picture Post* und *Lilliput*, der argentinischen *MUNDO* sowie in der deutschen *Die Koralle*. Vgl. Scrapbooks, WSA.

86 Vgl. RIC-Datenbank; WSA.

87 Lotte Dukas gründete die Fotoagentur [Dukas](#) in den 1930er-Jahren in Zürich, die bis [heute besteht](#).

88 Vgl. Kornfeld 2021, S. 236-243, 271-295.

89 Vgl. AFA AG 53; FSA; AF-Time Inc.; FG-Time Inc.; FSA; WGSA AG33; WS-Time Inc.; WWA.

90 Smith war ab 1938 und Feininger bereits einen Monat nach seiner Ankunft ab Januar 1940 angestellt. Vgl. AFA, AG 53:7; AG 53:13, »Retrospect«, S. 38; WGSA, AG 33:1. Sanders war womöglich ab 1941 als fest angestellter Fotograf beschäftigt. Vgl. Kornfeld 2021, S. 253.



Abb. 6.5: Fotografien von Walter Sanders in der Reportage »Life Visits the Statue of Liberty« in *Life*, Vol. 10, No. 22, 1941, S. 94-95 (Walter Sanders Archiv, Rostock, © Walter Sanders Archiv, Rostock)



Abb. 6.6: Fotografien von Walter Sanders in der Reportage »Por las entrañas de una estatua« in *MUNDO Argentino*, Juni 1941 (Walter Sanders Archiv, Rostock, © Walter Sanders Archiv, Rostock)

Honorarbasis (»retainer photographer«) für Black Star.⁹¹ Die Agentur entschied vermutlich je nach Qualität und Originalität der Bilder über die Art des Anstellungsverhältnisses.

Beide Vertragsarten sicherten der Agentur das weltweite Erstverkaufsrecht der Bilder, die dafür 50 % der erzielten Einnahmen behielt und die Hälfte der Ausgaben für Kameraausrüstung und Material übernahm.⁹² Das Eigentum der Bilder lag bei den Fotograf*innen selbst und war durch Urheberrechtsnennung auf den Rückseiten der Aufnahmen mit dem Stempel »XXX from Black Star« erkenntlich zu machen.⁹³ Oft bewahrte Black Star jedoch die Negative und Kontaktabzüge für Zweitverkäufe im Bestandsarchiv (»stock images«).⁹⁴ Festangestellte bekamen unabhängig von der Anzahl der verkauften Bilder eine wöchentliche Vorauszahlung von 20 Dollar sowie für Abzüge und Kamera-Equipment monatlich bis zu 50 Dollar.⁹⁵ Statt der sonst üblichen 50:50-Regelung behielt Black Star für Auftragsarbeiten lediglich 40 %, für Buchreproduktionen 15 % der Erträge ein.⁹⁶ Bei Freiberuflern wie Fred Stein gab es keine feste monatliche Vorauszahlung. Deren Einnahmen waren von den Verkäufen abhängig und daher nicht stabil. Zudem galt für alle Reproduktionsarten die paritätische Teilung.⁹⁷

Safranski gab in seinem 1940 herausgegebenen *Handbuch Selling Your Pictures* Fotograf*innen Ratschläge für den Vertrieb ihrer Aufnahmen.⁹⁸ Darin nannte er auch Richtwerte für die Verkaufspreise.⁹⁹ Für Aufnahmen in Zeitungen erhielten Fotograf*innen je nach Größe der Reproduktionen 3 bis 5, in Magazinen 5 bis



Abb. 6.7: Walter Sanders, *Ohne Titel* (*Tourists on Top of the Statue of Liberty*), New York, 1940-1941 (The Black Star Collection, Toronto, © The Image Centre, Toronto)

91 Vgl. Vertrag vom 1. 4. 1944. Am 16. 11. 1944 forderte Stein die Auflösung. Es existieren jedoch weitere Abrechnungen bis Februar 1953. Vgl. FSA, »Correspondence B«.

92 Die Teilung von 50:50 war üblich für Fotoagenturen. Vgl. Mayer 1945; Safranski 1940.

93 Vgl. Chapnick 1994, S. 123; Safranski 1940, S. 70-71.

94 Die stock images bilden heute den Bestand im RIC. Charakteristisch ist hierbei die Sortierung nach bestimmten Themengruppen. Vgl. [RIC-Datenbank](#); Safranski 1940, S. 86-94.

95 Vgl. Vertrag von Smith (Sept. 1938), WGSA, AG 33:1; Vertrag von Feininger (1. 1. 1940), AFA, AG 53:7.

96 Vgl. Vertrag von Feininger (1. 1. 1940), AFA, AG 53:7.

97 Vgl. »Correspondence B«, FSA.

98 Vgl. Safranski 1940.

99 Vgl. ebd., S. 65-69. Siehe u. a. Mayer 1945, S. 80-81.

10 Dollar.¹⁰⁰ Ein Abdruck als Titelbild oder der Auftrag für eine Serie oder Institution erzielte höhere Erträge, Werbefotos 25 bis 100 Dollar. Dabei waren die Preise vom individuellen Vertrag und der Originalität des Bildes abhängig.

Zwei Honorarrechnungen Fred Steins von 1944 offenbarten die Schwierigkeiten der heterogenen Preisgestaltung und schwankenden Einnahmen. Höhere Erträge erzielten Serien wie »Puppet Story« für die *New York Times* (50 Dollar), »Sleeping Animals« für *This Week* (70 Dollar) oder »Chinese in the U.S.A.« für das Amt für Kriegsinformation OWI (40 Dollar; Abb. 6.8). Für einzelne Fotografien erhielt er von der *New York Times* 10 Dollar, vom Magazin *Minicam* 5 Dollar sowie für Porträts an der New School zwischen 2,25 und 4 Dollar.¹⁰¹ Die Preisgestaltung hing also von unterschiedlichen Parametern ab, wobei Stein von den genannten Summen lediglich die Hälfte zugestanden wurde. Im Januar 1944 kam der Fotograf so auf Gesamteinnahmen von 106,25 Dollar (Abb. 6.8). Abzüglich der Ausgaben für Material und Bildentwicklung, von denen Black Star die Hälfte erstattete, und der bereits getätigten Vorauszahlungen an Stein in Höhe von 108,48 Dollar, musste der Fotograf der Agentur 2,23 Dollar zurückzahlen. Die Verkaufsberichte zeigen, dass die Einnahmen über Black Star für Fred Stein zum Bestreiten des Lebensunterhalts nicht ausreichten. Daher vertrieb er seine Arbeiten auch über andere Agenturen: bei PIX ebenfalls mit paritätischer Teilung, während die Agentur Rapho-Guillumette nur 35 % des Verkaufspreises für Aufnahmen einbehält.¹⁰² Den vollen Ertrag konnte er mit Direktverkäufen an Magazinverlage wie Time Inc. sowie Organisationen wie Franco-American Cultural Exchange oder France Illustration erzielen. Um möglichst hohe Einnahmen zu generieren, fotografierte Stein in zahlreichen Genres, wie Tier- und Straßenaufnahmen, Reportagen und Porträts.¹⁰³

Aufgrund des starken Konkurrenzdrucks unter Fotograf*innen (vor allem auf Honorarrechnung) riet Safranski in seinem Handbuch: »Try to beat the crowd by better ideas and superior quality of your work.«¹⁰⁴ Ein Fazit, zu dem auch Caroll Bernard Neblette in ihrem Buch *Careers in Photography* gelangte.¹⁰⁵ Zur Steigerung ihrer Verkäufe legten Black Star, PIX und andere Fotoagenturen außerdem emigrierten Fotograf*innen nahe, ihre jüdische Herkunft zu verbergen und die Nachnamen zu amerikanisieren.¹⁰⁶ So wurde Walter Süßmann zu Sanders, Lilly

100 Je nach Inflationsrate entsprechen \$ 5 (1940) etwa \$ 100 (2022); \$ 5 (1942) etwa \$ 86 (2022); \$ 5 (1944) etwa \$ 78 (2022). Zum Vergleich: Der Preis für 500 g Brot betrug 1940 etwa 0,10 Cent.

101 Gehaltsnachweise von BS an Fred Stein von Januar und September 1944. Vgl. »Correspondence B«, FSA.

102 Laut den Verkaufsberichten arbeitete Stein von 1943 bis 1963 bei PIX auf Honorarbasis. Vgl. »Correspondence P«, FSA. Zu Rapho-Guillumette vgl. »Correspondence R«, FSA.

103 Vgl. »Correspondence P«, FSA.

104 Safranski 1940, S. 69.

105 Vgl. Neblette 1946, S. 167-173.

106 Vgl. Kornfeld 2021, S. 287. Zu weiteren Namensänderungen u. a. Gilbert 1996, S. 323-324.



BLACK STAR

PUBLISHING COMPANY INC.

420 LEXINGTON AVENUE • NEW YORK 17, N. Y.

STEIN - January, 1944

Account A

Sales:

8/4	N. Y. Times	Puppets Story	\$50.00	\$25.00
9/30	O. W. I.	Lovis	6.00	3.00
9/30	O. W. I.	Chinese in U.S.A.	42.00	21.00
9/30	News Week	Xmas Parcels	15.00	7.50
10/18	Vlamos	Prints Lovis	4.50	2.25
11/10	This Week	Sleeping Animals	70.00	35.00
11/30	News School	Personalities	25.00	12.50

\$106.25

Due to Black Star 108.48

\$2.23

Deductions:

8/31	Arkin	\$21.74
9/29	Price	5.50
9/30	Arkin	25.68
10/11	Expenses	28.04
10/30	Price	.44
11/30	Leco	.50
11/30	Price	7.86
11/25	Material	4.58
12/1	Expenses	16.92
		<u>\$106.96</u>

Sales uncollected:

11/7	\$18.00	OWI : 3 newspapers
11/9	48.00	OWI : Free Germany
	<u>\$66.00</u>	
	12.50	Fare : Private Street
	(7.50 New School)	
	15	OWI : 1/2 books in NY

One-half to Black Star 53.48

\$ 53.48

9/10 Cash 25.00

11/10 Cash 30.00

\$108.48

TELEPHONE: MOHAWK 4-0750 • CABLES: BLASTARCOM

LONDON OFFICE: BLACK STAR LTD., CLIFFORDS INN, FLEET STREET, LONDON, E. C. 4

Abb. 6.8: Honorarrechnung von Black Star mit Fred Stein, Januar 1944 (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY)

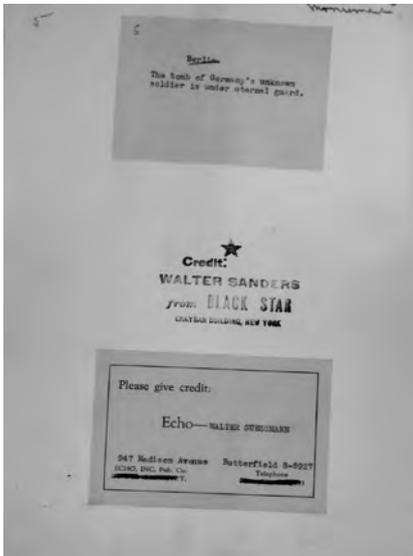


Abb. 6.9: Walter Sanders, *Ohne Titel (The Tomb of Germany's Unknown Soldier Is Under Eternal Guard)* Berlin, ca. 1938. Rückseite mit Stempel von Echo, Inc. und Black Star (The Black Star Collection, Toronto, © The Image Centre, Toronto)

Joseph zu Joss, Carola und Fritz Gorodisky zu Gregor/Goro.¹⁰⁷ Zudem erforderte der Vertrieb der eigenen Aufnahmen ein Maximum an Eigenverantwortung, Selbstdisziplin, Flexibilität und vor allem auch Öffentlichkeitsarbeit. So empfahl Safranski: »Every person is a potential purchaser of a photograph [...]. Publicity is the secret of success.«¹⁰⁸ Um eine Karriere im Exil lukrativ zu gestalten, mussten sich Fotograf*innen somit gut vermarkten können. Die Korrespondenzen im Fred Stein Archive belegen jedoch, dass Kommunikation und Eigenvertrieb auf Honorarbasis mühsam und zeitaufwendig waren und meist Rückzahlungen an Black Star anstanden.¹⁰⁹

Doch auch für fest angestellte Fotograf*innen reichte das Einkommen bei Black Star nicht zur Sicherung ihres Lebensunterhalts im Exil und für den ihrer Familien aus. Briefköpfe und Rückseiten seiner Aufnahmen belegen, dass Walter Sanders 1937 seine eigene Agentur Echo (Adresse: 947 Madison Avenue) gründete (Abb. 6.1, Nr. 9,

Abb. 6.9).¹¹⁰ Die zusätzlichen Einnahmen sollten den Unterhalt seiner Familie in Deutschland finanzieren.¹¹¹ Wie Fred Stein sah sich auch Sanders in seinen Anfangsjahren als Fotograf zur Suche nach weiteren Verkaufsmöglichkeiten gezwungen. Durch seine Eigengründung war zwar der Aufwand größer als bei einem Agenturvertrag, doch ließen sich mit dem Direktvertrieb der Aufnahmen deutlich höhere Einnahmen erzielen.¹¹² Stempel auf den Bildrückseiten beweisen,

107 Vgl. Kornfeld 2021., S. 269.

108 Safranski 1940, S. 75.

109 Briefe (11.10.1944, 12. 4. 1951 und 1956) der Bildredakteurin Natalie Kosek von *Life* bezeugen dies. Vgl. »Correspondence Time-Life Inc.«, FSA.

110 Vgl. Brief vom 3. 5. 1938, WSA; Kornfeld 2021, S. 252. Während die Agentur in der Upper East Side lag, wohnte Sanders 1938/39 in 106 Fort Washington Avenue, Washington Heights. Vgl. WSA. Weitere Forschungen zu Echo stehen bislang aus.

111 Sanders hatte in Deutschland seine Tochter Ursula, seine Frau Elisabeth Süßmann (Lüders), seine Schwester Charlotte und seine Mutter Paula Süßmann zurückgelassen. Um als Jude nicht das Leben der Familie zu gefährden, ließ er sich vor der Emigration scheiden. Seine Mutter und Schwester überlebten den Holocaust nicht. Vgl. Fechner 2020; Freese 2020; Kornfeld 2021, S. 252.

112 Vgl. Bair 2020; Ramsbrock et al. 2013; Vowinckel 2013a.

dass Sanders Fotografien aus seiner Berliner Zeit verkaufte, die sich heute in der RIC-Datenbank finden (Abb. 6.9).¹¹³ Dennoch bestand die Agentur wohl nur bis 1939.

Auch Andreas Feininger, Fritz Goro und Lilly Joss beklagten sich über die hohen Kommissionsgebühren und geringen Erlöse bei Black Star. Joss arbeitete neben ihrer Festanstellung ab 1942 zusätzlich als Retuscheurin am MoMA.¹¹⁴ Die Fotohistorikerin Zoe Smith erläutert in einem Interview über Fritz Goro: »The agency was a great help in introducing him and his wife to the American magazine market. [...]. On the other hand, the agency's commission made it impossible to get ahead financially.«¹¹⁵ Andreas Feininger berichtet in seiner Autobiografie über die harten Konditionen bei der Agentur: »The pay reflected the depressed times: twenty dollars a week. For that, I had to be on call 24 hours a day, prepared to do assignments as different as photographing people [...] – but I was determined to succeed, learned fast, and by the end of the year there was nothing that I could not photograph, and photograph well.«¹¹⁶ Die Auswertung seiner Gehaltsnachweise bestätigt seine Aussagen. Trotz zahlreicher Aufträge standen bei ihm am Monatsende oft Rückzahlungen an Black Star an.

Die Verträge von Feininger und Goro mit Black Star endeten zum 31. Dezember 1941, Sanders' Kontrakt 1942.¹¹⁷ Durch die enge Zusammenarbeit der Agentur mit *Life* besaßen sie jedoch Kontakte zu dem dort angestellten Bildredakteur Wilson Hicks. Nach einem Vertrag auf Honorarbasis, der bei Sanders bereits parallel zu dem bei Black Star lief, erreichten alle drei Fotografen bei *Life* eine Festanstellung mit einem geregelten monatlichen Einkommen. Es lag deutlich höher als bei der Fotoagentur und steigerte sich jährlich.¹¹⁸ 1942 betrug es bei Feininger 300 Dollar und 1943 350 Dollar.¹¹⁹ Sanders' monatliches Gehalt stieg von 650 Dollar 1944 bis November 1945 auf 750 Dollar.¹²⁰ Black Star hatte zwar allen drei Fotografen einen Einstieg in den Agenturvertrieb ermöglicht, wirklich lukrative Einnahmen mit (inter-)nationalen Aufträgen und hoher Reisefrequenz erreichten sie jedoch erst

113 Nach Phoebe Kornfeld vertrieb Echo weitere Fotograf*innen wie Eric Schaal, Zellner (o. V., Berlin). Vgl. Kornfeld 2021, S. 269. Womöglich auch Steffi Brandl. Vgl. Tesch 2016.

114 Vgl. Auer 2001. Wie lange Joss mit Black Star zusammenarbeitete, ist nicht bekannt.

115 Smith 1985, S. 13.

116 AFA, AG 53:13, »Retrospect«, S. 37-39, sowie AF-Time Inc.

117 Feininger war ab 1942 fest angestellter Fotograf bei *Life*, Goro und Sanders ab 1944. Vgl. AFA, AG 53:7; AF »Andreas Feininger«; AF-Time Inc.; FG-Time Inc.; WS-Time Inc., Box 389, F. 37.

118 Vgl. Kornfeld 2021, S. 254. Neben BS arbeitete Sanders bereits von 1938 bis 1944 auf Honorarbasis bei *Life*. WS-Time Inc., Box 389, F. 37; WSA.

119 Vgl. AFA, AG 53:7. Im Vergleich dazu betrug im April 1942 das monatliche Einkommen von Mayer als Präsident und Kornfeld als Vizepräsident bei BS lediglich \$ 250. Vgl. Kornfeld 2021, S. 256.

120 1945 war er für ein Jahr in der *Life*-Dependance in Los Angeles, ab 1946 für 3,5 Jahre Auslandsfotograf für *Life* in Europa. Vgl. WS-Time Inc., Box 389, F. 37; WSA.

über *Life*.¹²¹ Dies belegen insbesondere die Scrapbooks von Feininger und Sanders (Abb. 5.44, 5.45). Feininger führte bis zu seiner Pensionierung 1961 für *Life* 346 Aufträge aus.¹²² Sanders' Fotografien erschienen zwischen 1939 und 1945 in mehr als 100 Ausgaben und auf über 18 Titelseiten des Magazins.¹²³

An den Verträgen des emigrierten Fotografen Werner Wolff wird hingegen sichtbar, dass sich die Vertragsstruktur bei Black Star in der Nachkriegszeit verbesserte. Wolff gelangte über seine frühere Arbeit bei der Fotoagentur PIX nach dem Militärdienst zu Black Star, wo er ab 1947 unter Vertrag stand.¹²⁴ Gegenüber seinen Kolleg*innen der Vorkriegszeit hatte er deutlich verbesserte Konditionen, mit einer monatlichen Vorauszahlung von 75 Dollar.¹²⁵ Für *Life*-Reportagen in Schwarz-Weiß behielt Black Star 30 Prozent, in Farbe 25 Prozent der Erträge ein. Für Aufträge in Schwarz-Weiß erhielt Wolff 60 Prozent, für Farbaufnahmen 65 Prozent und für Werbefotografien 70 Prozent des Verkaufserlöses. Seinem Sohn Steven Wolff zufolge war der Verdienst bei Black Star finanziell ausreichend.¹²⁶

Diese Beispiele belegen, dass das *Selling Your Pictures* von unterschiedlichen Faktoren und Anstellungsverhältnissen abhängig war. Die zahlreich bestehenden Agenturen bildeten wichtige Netzwerke und Einkommensquellen. Eine zentrale Lage in Midtown Manhattan förderte Kooperationen untereinander sowie mit Fotodienstleistern und Hauptsitzen der Printmedien. Anhand von Black Star lässt sich zeigen, wie es im New Yorker Exil gelang, sich als international agierende Agentur zu etablieren. Sie bot nicht nur in der Metropole, sondern weltweit emigrierten und lokalen Fotograf*innen Einkommensmöglichkeiten und Netzwerke. Gehaltsnachweise, Honorarrechnungen und Arbeitsverträge von Andreas Feininger, Fritz Goro, Walter Sanders und Fred Stein beweisen jedoch auch, dass der Vertrieb über eine Agentur zur Sicherung des Lebensunterhalts in der Regel nicht ausreichte und das Einkommen je nach Anstellungsverhältnis variierte. Die ökonomischen Strategien zu dessen Steigerung waren daher vielfältig. So gründete Walter Sanders eine eigene Agentur, Fred Stein vertrieb seine Aufnahmen über mehrere Agenturen oder direkt an Institutionen. Feininger, Goro und Sanders verließen schließlich Black Star und erhielten Festanstellungen beim *Life* Magazin, das ein höheres und vor allem festes monatliches Gehalt zahlte. Die heterogenen Ökonomien zeigen sich auch anhand von öffentlichen Großereignissen wie der Weltausstellung von 1939, die vielfältige Beschäftigungsmöglichkeiten im New Yorker Exil eröffnete.

121 Vgl. WS-Time Inc., Box 389, F. 37; WSA. Sanders war viel unterwegs und lebte in New York in unterschiedlichen Hotels oder möblierten Wohnungen. Während seiner Reisen wurde ihm Post an BS und *Life* geschickt.

122 Vgl. AFA, AG 53:13, »Retrospect«, S. 57. Siehe dazu auch Kapitel 5.4.

123 Vgl. WSA.

124 Zu Werner Wolff vgl. Chapnick 1994, S. 160-161; Manco 2012; Ream 2014; Wolff 2021; WWA; Eintrag im METROMOD Archive sowie Kapitel 6.2, 7.2 und 8.1.

125 Vgl. WWA, WW001, AG02.2009.0297:221.

126 Vgl. Wolff 2020.

6.2 »The World of Tomorrow«: Die Weltausstellung 1939 in New York als Bildmotiv und Auftragsmöglichkeit

1939 nahm der emigrierte Fotograf Robert Haas den Bereich der Transportation Zone auf der Weltausstellung auf.¹²⁷ Das Areal präsentierte dort die neuesten und schnellsten Transportmittel.¹²⁸ Während eine Dampflokomotive den Hintergrund flankiert, fokussierte Haas auf einer Aufnahme vier Fotografen, die mit unterschiedlichen Apparaturen und Positionen nach Bildmotiven suchten (Abb. 6.10). Die fast komödiantisch wirkende Aufnahme vermittelt einen Eindruck davon, wie groß das Aufgebot an Fotograf*innen und die mediale Präsenz auf der Weltausstellung gewesen sein müssen.

Am 30. April 1939 eröffnete 150 Jahre nach Amtseinführung George Washingtons, des ersten Präsidenten der Vereinigten Staaten, die Weltausstellung auf einem über 4,9 Quadratkilometer großen Gelände in Flushing Meadow in Queens.¹²⁹ Das Gelände war unter Beteiligung von 58 Nationen und den 33 Bundesstaaten in unterschiedliche Themenbereiche untergliedert, wie Communication & Business, Production & Distribution, Community Interests, Food, Gouvernement, Transportation und Amusement Area. Nach den wirtschaftlichen Einbrüchen der Great Depression erhofften sich die Stadt New York und die US-amerikanische Regierung mit der Austragung der Weltausstellung einen finanziellen Aufschwung.¹³⁰ Unter dem Slogan »Building the World of Tomorrow with the Tools of Today« war der Blick auf die technischen, industriellen und soziokulturellen Fortschritte der Zukunft gerichtet.¹³¹ Obwohl der Fokus auf Vermittlung einer US-amerikanischen Vision lag, trat das Großereignis gleichzeitig in einen internationalen und multiethnischen Austausch.¹³² Neben Vertretungen der teilnehmenden Länder und Nationen, die für die Weltausstellung in die Vereinigten Staaten reisten, war eine hohe Beteiligung emigrierter Kunstschaffender zu verzeichnen.

Die Weltausstellung war nicht nur visueller und multimedialer, sondern auch kommerzieller ausgerichtet als die vergangenen Austragungen.¹³³ 1939 entstanden zahlreiche staatlich geförderte Stadtführer und Bildbände, wie der von der World

127 Vgl. RHF. Zu Robert Haas vgl. Ausst. Kat. Wien 2016 und Kapitel 6.4.

128 Vgl. Cotter 2009, S. 24-38.

129 Vgl. NYWF 1939, Ao.5:9; NYWF 1939, PR2. Zur Weltausstellung (NYWF) vgl. Appelbaum 1977; Ausst. Kat. New York 1939; Ausst. Kat. Washington 2010; Cohen et al. 1989; Cotter 2009; FWP *New York Panorama* 1938, S. 487-500; Rydell et al. 2000; Stern et al. 1987, S. 727-755; Zim et al. 1988; Zitzewitz 2014, S. 26-30.

130 Die Weltausstellung wurde durch Bundes-, Landes, Kommunal- und Privatmittel finanziert und von einer gemeinnützigen Gesellschaft geplant. Vgl. Sponholz 2012.

131 Vgl. Appelbaum 1977. Als Reaktion auf den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs wurde das Motto für 1940 in »For Peace and Freedom« geändert. Vgl. NYWF 1939, Ao.5:10.

132 Vgl. Sponholz 2012.

133 Vgl. Cohen et al. 1989, S. 60-79; Zim et al. 1988, S. 195-236; Zitzewitz 2014, S. 26-27.



Abb. 6.10: Robert Haas, *Fotografen auf der Weltausstellung*, New York, 1939 (Wien Museum, © Foto: Birgit und Peter Kainz, Wien Museum)

Progress Administration (WPA) herausgegebene *Guide to New York City* samt Begleitband *New York Panorama* oder das Fotobuch *Portrait of New York*.¹³⁴ Die Fotofachzeitschrift *Minicam* widmete ihre Mai-Ausgabe 1939 dem Thema »The New York World's Fair – How to Shoot It«, und auch das Magazin *U. S. Camera* veröffentlichte im August das Sonderheft *World's Fair Issue*.¹³⁵ Zudem bestand eine immense Postkartenproduktion mit Bildmotiven über die Weltausstellung (Abb. 6.11).¹³⁶ Das Studio Underwood & Underwood und Richard Wurts agierten als offizielle Fotografen für die Ausstellung. Doch auch zahlreiche emigrierte Kolleg*innen erhielten Aufträge oder nahmen, wie Robert Haas, die Weltausstellung in ihr Bildrepertoire auf.¹³⁷ Es gilt demnach zu klären, inwiefern die Weltausstellung für emigrierte Fotograf*innen eine Einkommensquelle darstellte und zur Förderung ihrer Karrieren im New Yorker Exil beitrug.

Ein beliebtes Postkartenmotiv waren die im Zentrum des Geländes im Theme Center errichteten blendend weißen geometrischen Bauten Trylon und Perisphere.¹³⁸ Aus den Grundformen einer dreiseitigen Pyramide konstruiert, war der Trylon,

134 Vgl. Alland 1939; FWP *New York Panorama* 1938; WPA *Guide* 1939.

135 Vgl. *Minicam*, Vol. 2, No. 10, 1939; *U. S. Camera*, Vol. 1, No. 5, 1939.

136 Vgl. die Sammlung an Souvenirartikeln und Postkarten in der NYHS, PCC; PR054; PR2. Seit 2015 besteht zudem die »Collection on the 1939-1940 New York World's Fair« am Museum of the City of New York.

137 Vgl. Appelbaum 1977; NYWF 1939, Box 399, Pl.43 Photography.

138 Der Entwurf stammt von Wallace K. Harrison und Jacques-André Fouilhoux. Um die Baukosten möglichst gering zu halten, bestanden beide Gebäude aus einem Stahlgerüst und Verbund-

Abb. 6.11: Postkarte mit Motiv der Weltausstellung in New York, 1939 (New-York Historical Society, Photographs and Architectural Collections, PR 054, © New-York Historical Society, 101190d)



ein riesiger Obelisk mit 185 Metern, das höchste Gebäude der Weltausstellung und als Orientierungspunkt bis nach Manhattan sichtbar. Die kugelförmige Perisphäre reichte über 18 Stockwerke und besaß einen Durchmesser von rund 55 Metern.¹³⁹ Auch Ernest Nashs erste Serien, die in New York auf dem Ausstellungsgelände entstanden, zeigen beide Musterbauten.¹⁴⁰ Zwei Postkartenfunde belegen, dass es ihm gelang, seine Aufnahmen als Druckerzeugnisse zu vermarkten (Abb. 6.12, 6.13). Im Gegensatz zu den farbigen Illustrationen (Abb. 6.11) zeigen sie Fotomotive in Schwarz-Weiß und wurden als Tiefdruck von der East and West Publishing Company herausgegeben.¹⁴¹ *View of the Constitution Mall Looking Toward Statue of George Washington and Trylon and Perisphere* gibt in einer frontal gerichteten, hochformatigen Perspektive die monumentalen Wahrzeichen der Weltausstellung wieder (Abb. 6.12). Während die Eingrenzung des Wasserbassins flucht-punktartig auf die Statue George Washingtons und die geometrischen Embleme zuläuft, kontrastiert die parallele Reihe der Wasserfontänen den streng formalen Aufbau des Bilds.¹⁴² Die klare Komposition findet sich auch in der zweiten Postkarte (Abb. 6.13). Aus der Nähe fokussierte Nash darin vom Boden aus die kugel- und bogenförmige Architektur im Eingangsbereich der Perisphäre. Durch Anschneiden und aufwärts gerichtete Perspektive betonte er die Größenverhältnisse von Mensch und Architektur.

belag mit Gips. Die *Democracy*-Ausstellung im Trylon entwarf Henry Dreifuss. Vgl. Appelbaum 1977; Ausst. Kat. Washington 2010; Cotter 2019; Rydell et al. 2000.

139 Vgl. Cohen et al. 1989; Zim et al. 1988, S. 49-53.

140 Vgl. Lahusen 2000, S. 60-61.

141 Vgl. PCC, PR 54:41.

142 Nash sah in Perisphäre und Trylon architektonische Parallelen zum Foro Mussolini in Rom. Mehr zu Nashs topografischem Vorgehen in New York in Kapitel 4.1.



Abb. 6.12: Ernest Nash, *Postkarte View of the Constitution Mall Looking Toward Statue of George Washington and Tylon and Perisphere* (New York: East and West Publishing Company), 1939 (© Privat Helene Roth)



Abb. 6.13: Ernest Nash, *Postkarte Perisphere*, 1939 (The Museum of Fine Arts, Houston, © Gift of Peter J. Cohen)



Abb. 6.14: Walter Sanders, *Aquacade Swim Show* in der Reportage »The Aquacade Swim Show is a No. 1 Crowd-Catcher« in *Life*, Vol. 7, No. 1, 1939, S. 60 (Walter Sanders Archiv, Rostock, © Walter Sanders Archiv, Rostock)

Auch Walter Sanders und Rolf Tietgens fotografierten auf der Weltausstellung. Mit ihren Aufnahmen gelangen ihnen erste publizistische Erfolge im New Yorker Exil. Die Serien der *Aquacade Swim Show* und der Warteschlange vor der *General Motors Show* im Futurama waren Sanders' erste Aufträge für Black Star, die 1939 im *Life* Magazin erschienen (Abb. 6.14, 6.15).¹⁴³ Beim Fotografieren aus erhöhter Perspektive galt sein besonderes Interesse den geometrischen Formen, die sich beim Betrachten der Menschenansammlungen ergaben. Damit griff er eine der drei Visualisierungsstrategien der New Yorker Weltausstellung auf: Luftaufnahme, Panorama und Verkleinerung.¹⁴⁴ Im Futurama von General Motors, dem Pavillon, vor dem er die Warteschlange aufnahm, wurde in der Ausstellung *Highways und Horizons* auch mithilfe von Luftaufnahmen eine Flugsimulation erzeugt.¹⁴⁵ Sie zeigt die fiktive Sicht auf das motorisierte Leben in den 1960er-Jahren. Schon seit

143 Vgl. Anonymus 1939a; Anonymus 1939b. Weitere Fotografien der NYWF von Sanders finden sich in der RIC-Datenbank. 1938/39 druckte *Life* in über 30 Ausgaben Aufnahmen der NYWF ab. Vgl. Stein 2020, S. 102.

144 Vgl. Zitzewitz 2014, S. 29.

145 Vgl. ebd. Die Ausstellung konzipierte der Industriedesigner Norman Bel Geddes. In Anlehnung an Le Corbusier und Frank Lloyd Wright folgte er futuristischen Modellen eines dezentralen Highway-Systems.



Abb. 6.15: Walter Sanders, *General Motor Show* in der Reportage »Life Goes to The Futurama« in *Life*, Vol. 5, No. 23, 1939, S. 79 (Walter Sanders Archiv, Rostock, © Walter Sanders Archiv, Rostock)

den 1920er-Jahren visualisierte die Stadtplanung präzise Luftaufnahmen rationalistischer und visionärer urbaner Modelle.¹⁴⁶

Rolf Tietgens wiederum gelang über Tom Maloney, Herausgeber des Magazins *U.S. Camera*, die Veröffentlichung zweier Fotografien für die World's-Fair-Sonderausgabe im August 1939 (Abb. 6.16).¹⁴⁷ Während er bereits in der Juni-Ausgabe im Beitrag »Never Get Tired of Watching Everything« Fotografien aus der Zeit vor seiner Emigration publiziert hatte, handelt es sich hier um die erste Veröffentlichung seines New Yorker Werks.¹⁴⁸ Für die Aufnahme *Communication Mural*, des Wandgemäldes der Communication Mall am American Telephone & Telegraph (AT&T) Pavillon, wartete Tietgens optimale Lichtbedingungen und gute Verteilung der vorüberziehenden Besucher*innen ab (Abb. 6.16). Denn das humorvolle Wandgemälde thematisiert die unterschiedlichen Kontexte von Telefongesprächen. Die illustrierten Personen in unterschiedlichen Lebenslagen sind mit gemalten Linien über die Telefonzentrale miteinander verbunden.¹⁴⁹ Tietgens'

146 Vgl. ebd., S. 31. Auch Dioramen und Panoramen waren in der Ausstellung zu sehen.

147 Tietgens kam im Januar 1939 in New York an. Vgl. PSS, Brief vom 11. 1. 1939 an Paul Sacher.

148 Vgl. Tietgens 1939; *U.S. Camera*, 1939, S. 38, 45.

149 Vgl. Cotter 2009, S. 43.



Abb. 6.16: Rolf Tietgens, Communication Mural im Sonderheft *World's Fair Issue* von *U. S. Camera*, Vol. 1, No. 5, 1939, S. 38 (Tietgens 1939, S. 38)

klare, ohne Schattenwürfe und in hohen Schwarz-Weiß-Kontrasten belichtete Aufnahme erzeugt eine Art Bild im Bild. Darin treten die hinweisenden Handbewegungen der Passierenden in einen visuellen Austausch mit den Gesprächspartner*innen im Wandgemälde.¹⁵⁰ Auch in der zweiten Aufnahme *Streamliners* arbeitete Tietgens mit den Effekten unterschiedlicher Wahrnehmungsebenen.¹⁵¹ Er fotografierte in einem schrägen Blickwinkel durch die Absperrung hindurch auf die Eisenbahnausstellung. Der Bildtext in *U. S. Camera* erläutert, dass Tietgens lediglich ein Plakat abfotografierte, da nicht allen Besucher*innen der Zutritt zum Pavillon gestattet war. Seine Perspektive erzeugt jedoch ein realistisches Bild. Geringen publizistischen Erfolg hingegen hatte Tietgens mit der Fotoserie »Dream of the Underworld«, die sich an die Feuerwerkshows der Weltausstellung anlehnte.¹⁵²

Neben Postkarten und Reportagen waren emigrierte Fotograf*innen auch an Broschüren und Werbefotos für die Weltausstellung beteiligt. Von der emigrierten

150 Vgl. Cotter 2009, S. 43. Der AT&T Pavillon war mit seinen kostenlosen Ferngesprächen sehr beliebt. Sie waren jedoch für alle Personen im Ausstellungsraum hörbar. Ein illuminiertes Plan visualisierte die Verbindungen.

151 Vgl. Tietgens 1939, S. 45.

152 Vgl. Köhn 2011, S. 66.

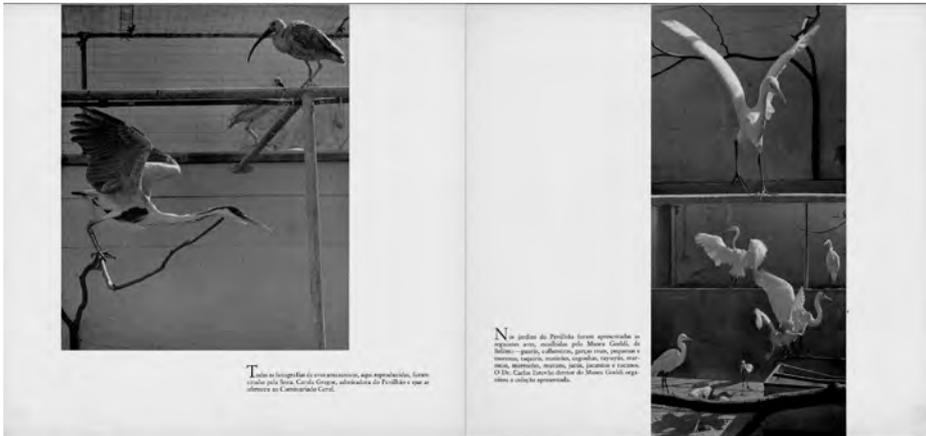


Abb. 6.17: Carola Gregor, *Amazonian Birds*, 1939. Doppelseite in der Broschüre *Pavilhão do Brasil. Feira Mundial de Nova York de 1939* (Ausst. Kat. Brasilien Pavillon World's Fair 1939, S. 11-12)

Fotografien Carola Gregor erschienen vier Tieraufnahmen in der offiziellen Broschüre des Brasilianischen Pavillons (Abb. 6.17).¹⁵³ Die Fotografin erhielt den Auftrag vermutlich über den deutsch-US-amerikanischen Architekten Paul Lester Wiener, der die Inneneinrichtung und die Broschüre für den Pavillon gestaltete.¹⁵⁴ Das Gebäude entwarfen die brasilianischen Architekten Oscar Niemeyer und Lucio Costa.¹⁵⁵ Die Schau umfasste im Außenbereich eine Voliere mit Vögeln aus dem Amazonasgebiet, die Gregor für das Heft aufnahm und sie dabei in vielseitigen Bewegungen mit ausgebreiteten Flügeln einfing.¹⁵⁶

Eine weitere emigrierte, auf Tierfotos spezialisierte Fotografin, die für die Weltausstellung arbeitete, war Lilo Hess.¹⁵⁷ Sie nahm für den Tieraussteller und -sammler Frank Buck Motive für Werbebilder und Tierpostkarten seiner Show *Jungleland* auf, die einer kolonialistischen Tier- und Völkerschau ähnelte.¹⁵⁸ Sie umfasste 30.000 Tierspezies, die, umgeben von einem 30 Meter hohen Affenberg, in

153 Vgl. Ausst. Kat. Brasilien Pavillon World's Fair 1939.

154 Carola Gregor und Fritz Goro kannten Wiener vermutlich aus Berlin. Er half der Familie 1933 bei der Emigration in die Vereinigten Staaten. Vgl. Akte »Fritz Goreau«, National Archives at Kansas City; Akte »Margarete Goreau«, National Archives of Kansas City, und [Paul Lester Wiener Papers, National Archives of Kansas City](#). Wiener entwarf 1942 mit dem emigrierten Architekten Lluís Sert zusammen ein Haus auf Long Island. Vgl. Roth 2019b.

155 Vgl. Ausst. Kat. Brasilien Pavillon World's Fair 1939.

156 Vgl. ebd., S. 11-13. Nach der Weltausstellung kamen die Vögel in den Central Park und Staten Island Zoo.

157 Vgl. Anonymus 1973; Devlin 1974; Commire 1973. Eine erste Rekonstruktion ihres Werks ist der [Eintrag im METROMOD Archive](#).

158 Vgl. Appelbaum 1977, S. 143, 150; Ausst. Kat. World's Fair 1939; Cotter 2009, S. 104; NYWF 1939, 537:P1.62.

einem nachgebauten malaiisches Lager auf der Weltausstellung präsentiert wurden. Welche Aufnahmen Hess für Buck fertigte, ließ sich nicht eruieren, denn in sämtlichen Printmedien fehlen Bildnachweise. Zudem ist die Karriere der Fotografin bisher kaum erforscht. Neben ihrer ehrenamtlichen Tätigkeit im American Museum of Natural History war sie Fotografin im Bronx Zoo. Sie veröffentlichte außerdem Tieraufnahmen in Magazinen wie *Life*, *U.S. Camera* und *Popular Photography* sowie Kinderbücher.¹⁵⁹

Auch die emigrierte Fotografin Ruth Staudinger-Rozaffi, deren Werk bisher ebenfalls wenig aufgearbeitet ist, gelangte über die Weltausstellung an einen Auftrag.¹⁶⁰ Die Organisation New York Career Tours veröffentlichte 1939 in Zusammenarbeit mit dem Komitee der Weltausstellung das Buch *Women at Work. A Tour among Careers*.¹⁶¹ In Anlehnung an das Thema der Weltausstellung »Building the World of Tomorrow with the Tools of Today« entwarfen darin fünf Autorinnen das zukünftige Berufsbild von Frauen.¹⁶² 14 der 35 abgebildeten Fotografien stammen von Staudinger-Rozaffi.¹⁶³ Den Blick auf das Empire State Building gerichtet, symbolisiert die Aufnahme *Enter the Woman Executive* die »aufsteigenden« Karrierechancen von Frauen und gleichzeitig mit *They Keep Fit* deren gesundheitsbewussten Lebensstil (Abb. 6.18).¹⁶⁴ Ähnlich der Aufnahmen von Sanders gruppieren sich hier die Frauen zu einer sternförmigen Konstellation, die Staudinger-Rozaffi von einer erhöhten Perspektive aus festhielt. Das Buch ist bisher die einzige auffindbare Veröffentlichung von ihren Fotografien.

Der Traum einer immerwährenden zukunftsgerichteten Vision auf der Weltausstellung sollte jedoch nicht aufgehen. Zu hohe Ausgaben und fehlende Besuchszahlen zwangen sie 1940 zum Konkurs. In der Folge mussten alle Gebäude und Pavillons abgerissen werden, darunter auch die beiden Symbolbauten Trylon und Perisphere. Diesen emblematischen Moment hielt die emigrierte Fotografin Ruth Bernhard im Rahmen eines Auftrags für Black Star fest (Abb. 6.19). In einer Serie von 22 Aufnahmen begleitete sie die Abrissarbeiten mit der Kamera.¹⁶⁵ In

159 Ihre Tieraufnahmen erschienen von 1941 bis 1950 in über 26 *Life*-Ausgaben. Eine Auflistung im [Eintrag im METROMOD Archive](#). Daneben publizierte Hess mehr als 40 Foto-/Kinderbücher. Mehr dazu in Kapitel 6.4.

160 Die Karriere von Staudinger-Rozaffi ist bisher wenig erforscht. Vgl. [Eintrag im METROMOD Archive](#).

161 Vgl. Robinson/Maule 1939.

162 Vgl. »Women Enter a Mechanized World« von Ida M. Tarbell; »Women Applies What She Knows« von Dorothy Canfield Fisher; »Women Win A Voice« von Inez Haynes Irwin; »Women Get Their Own Desks« von Mary R. Beard und »Women Face The Future« von Margaret Culkin Banning.

163 Weitere Fotografinnen waren Berenice Abbott, Therese Bonney, Margaret Bourke-White, Marvin Breckinridge, Majory Collins und Jackie Martin.

164 Vgl. Robinson/Maule 1939, S. 32-33.

165 Vgl. [RIC-Datenbank](#), BS. 2005.047648-665, BS. 2005.047670-674, BS. 2005.280496, BS. 2005.291747-749.



Abb. 6.18: Ruth Staudinger-Rozaffy, *Enter the Women Executive/They Keep Fit*. Doppelseite in *Women at Work* (New York: New York Career Tours), 1939 (Robinson/Maule 1939, S. 32-33)



Abb. 6.19: Ruth Bernhard, *Ohne Titel (Skeleton of the Giant)*, New York, 1939/40 (The Black Star Collection, Toronto, © The Image Centre, Toronto)



Abb. 6.20: Fotografien von Ruth Bernhard in der Reportage »Where the World of Tomorrow Is but the Ghost of Yesterday« in *The Highway Traveler*, Vol. 13, No. 2, 1941, S. 14-15 (Ruth Bernhard Archive, Special Collection Princeton University, © Trustees of Princeton University)

Bernhards Scrapbook findet sich die dazugehörige Reportage, die über die Agentur 1941 mit vier ihrer Fotografien im Magazin *The Highway Traveler* veröffentlicht wurde (Abb. 6.20).¹⁶⁶ Mit ihrer Fokussierung auf Details und mit ungewöhnlichen Perspektiven vermitteln die Aufnahmen ein gegensätzliches Bild zu den imposanten Bauten und Menschenmengen während der Laufzeit der Veranstaltung.¹⁶⁷

Black-Star-Fotografien waren auch in der Präsentation des Science und Education Committee auf der Weltausstellung zu sehen gewesen, die eine Überblicks-show des US-amerikanischen Bildungswesens und der menschlichen Entwicklungsphasen bot.¹⁶⁸ Eine weitere Fotoausstellung zeigte der Pavillon der Firma Eastman

166 Vgl. Turrie 1941 und RBP, C1468, Box 29.

167 1963/64 fand auf dem Gelände erneut die Weltausstellung statt. Einige der architektonischen Relikte bestehen noch heute.

168 BS stellte Aufnahmen von Fritz Henle, Victor de Palma, Yonosuke Natori, Werner Berger, Hale Fraser, Kollar und Werner Wolff aus. Vgl. NYWF 1939, Box 148.

Kodak, die dort ihren seit 1935 bestehenden Kodachrome Film bewarb.¹⁶⁹ Der 6th International Salon of Photography wiederum, den die Vereinigung Pictorial Photographers of America im Rahmen der Weltausstellung im American Museum of Natural History organisierte, wurde am 12. April 1939, 18 Tage vor Eröffnung, abgesagt.¹⁷⁰ In den Sektionen Pictorial, Modern, Illustration sowie Press Photography und Nature/History/Science konnten sich Fotograf*innen in einem Wettbewerb qualifizieren. Die Ausstellung gab unter Rubriken wie »pictorial, press, color, modern, documentary, illustrative and scientific«¹⁷¹ einen Überblick der zeitgenössischen fotografischen Stilrichtungen. Welche emigrierte Fotograf*innen ausgewählt wurden, ist leider nicht belegt. Wie ein Vergleich mit dem 5th International Salon von 1938 zeigt, auf dem Fritz Henle und Lotte Jacobi vertreten waren, kann angenommen werden, dass sich auch 1939 exilierte Fotograf*innen beworben hatten.

Trotz Absage des Salons führen viele andere Beispiele auf, dass die Weltausstellung durchaus als Knotenpunkt eines transatlantischen Austauschs wirkte, indem sie internationale Kunstschaffende vereinte.¹⁷² Diese trugen zur Vermittlung moderner Diskurse und Praktiken in den Vereinigten Staaten bei.¹⁷³ Gleichzeitig diente die Großveranstaltung zahlreichen deutschsprachigen Emigrierten als Einkommensquelle und ermöglichte ihnen (erste) Präsentationen ihrer Werke im Exil. Da Deutschland mit keinem Pavillon vertreten war, erhielt ihr Beitrag eine politische und soziale Botschaft.¹⁷⁴ Statt für einen Nationen-Pavillon fotografische Aufträge zu erstellen, entstanden diese Arbeiten meist für oder über einen der Themenpavillons auf der Weltausstellung. So zeigen die Postkartenmotive von Ernest Nash und die Reportagen von Ruth Bernhard, Walter Sanders und Rolf Tietgens Architekturen und Gebäude ohne nationale Konnotationen. Ausnahmen sind die Fotografien von Carola Gregor für den Brasilianischen Pavillon oder Frank Bucks' kolonialistisch geprägte Show *Jungleland*, die Lilo Hess aufnahm. Beide Aufträge

169 Vgl. NYWF 1939, P1.43:400; NYWF 1939, PR1.11:837; NYWF 1939, IID.1:1179; NYWF 1939, 1207:8; NYWF 1939, VIII.B.6:2012, sowie Cotter 2019, S. 94-95; Zim et al. 1988, S. 74-75.

170 Die kurzfristige Absage wurde mit Platzmangel begründet. Mit im Kuratorium waren u. a. der Fotograf Elliot Elisofon und Leo Pavelle von den Pavelle Studios. Vgl. NYWF 1939, C1:0114, C1:0166.

171 NYWF 1939, C1:0166.

172 Vgl. Sponholz 2012. Der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs zwang zahlreiche Teilnehmende der Weltausstellung zu einem permanenten Aufenthalt in New York. Vgl. Logemann 2018, S. 163.

173 Vgl. Ausst. Kat. Washington 2010, S. 177-191.

174 Um Neutralität zu wahren, lud das Komitee auch Deutschland 1936 zur NYWF ein. Die Archivunterlagen umfassen zahlreiche Schreiben von Institutionen wie dem Joint Boycott Council, Non Secretarian Anti-Nazi League, Anti Nazi Department und Jewish War Veterans of the United States, die dieses Vorgehen kritisierten und einen Boykott forderten. 1939 sagte Nazi-Deutschland aus finanziellen Gründen die Teilnahme ab. Vgl. NYWF 1939, Box 312, Po.3 Germany; NYWF 1939, Po.3:312.

wurden jedoch nicht aufgrund einer nationalen Zugehörigkeit gewählt, sondern boten ihnen Erwerbsmöglichkeiten.

Eine Zusammenstellung aller beteiligten emigrierten Kunstschaftenden an der Weltausstellung 1939 existiert bisher nicht. Neben den erwähnten fotografischen Werken konnte rekonstruiert werden, dass die deutschsprachige emigrierte Künstlerin und Kunsthistorikerin Kate (Käte) Steinitz als Vorsitzende im Art Committee des Friendship House, einer soziokulturellen Organisation für Exilierte, die Ausstellung *New Americans* (1939-1940) auf der Weltausstellung kuratierte.¹⁷⁵ Ergänzend zu eigenen Werken präsentierte sie Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen von 40 emigrierten Kunstschaftenden, darunter Josef Albers, Herbert Bayer, Lazlo Matulay, László Moholy-Nagy, Amédée Ozenfant und Ruth Vollmer (die Schwester Hermann Landshoffs).¹⁷⁶ Durch Berücksichtigung von 15 Künstlerinnen unterstützte Steinitz die Sichtbarkeit von Frauen. Ausstellungen wie *New Americans* boten somit auf der Weltausstellung auch eine Plattform für den Neuanfang künstlerischer Karrieren im Exil.

Im Rahmen staatlich geförderter Programme wie der World Progress Administration (WPA), dem Federal Arts Project (FAP) und dem Public Works of Art Project (PWAP) waren auch emigrierte Kunstschaftende und Architekt*innen mit Entwurfsarbeiten und Werken für und an den Pavillons auf der Weltausstellung vertreten. So erhielt der ukrainische Bildhauer Chaim Gross für die Fertigung der Monumentalskulpturen *Harvest* und *Line Man* auf der Federal Exhibition im Court of Peace 1.000 Dollar.¹⁷⁷ Zudem entstanden 105 Wandgemälde unter Beteiligung emigrierter Kunstschaftender, etwa von Willem de Kooning für die Fassade der Hall of Pharmacy.¹⁷⁸ Unter den am Entwurf von Pavillons beteiligten emigrierten Architekten war William Lescaze (Gebäude der Schweiz und Aviation Building).¹⁷⁹ In Kooperation mit den Emigranten Walter Gropius, Marcel Breuer

175 Vgl. Kate Steinitz Papers, 3:9-10, [AAA Smithsonian Washington, D.C.](#); NYWF 1939, 1170:3, sowie Ausst. Kat. Hannover 1989; Wendland 1999, S. 661-664. Steinitz' künstlerische Karriere in New York ist bisher nicht weiter erforscht. Das Friendship House wurde 1939 unter der Schirmherrschaft der Immigrants Conference, des American Committee for German Christian Refugees und der Greater New York Federation of Churches gegründet. Eine wissenschaftliche Aufarbeitung fehlt ebenfalls. Vgl. Davie 1947; Lowenstein 1989; Strauss et al. 1992.

176 Vgl. NYWF 1939, 1170:3. Matulay gestaltete 1941 das Cover des *Aufbau Almanach* 1941. Vgl. Kapitel 3.2.

177 Vgl. [New York World's Fair Commission Receipt for Court of Peace, 1939 Jun. 2. Chaim Gross Papers, 1920-2004. Archives of American Art, Smithsonian Institution.](#) Marion Palfi porträtierte Gross 1944 im Rahmen ihres Projekts *Great American Artists of Minority Groups*. Vgl. MFA, AG46:2A; AG46:55-56; AG46:83.

178 De Koonings Wandgemälde war 27 Meter lang. Vgl. Schloss 2021, S. 89. Zu den Wandgemälden auf der Weltausstellung vgl. Ausst. Kat. New York 1939; Patterson 2010. Zu de Kooning vgl. Kapitel 8.3.

179 Vgl. Caramellino 2016, S. 189-191, 237-239; Zim et al. 1988, S. 99, 163. In New York errichtete Lescaze an der 211 East 48th Street sein eigenes Haus.

und Herbert Bayer stattete der ebenfalls einst zum Bauhauskreis gehörende exilierte Künstler und Fotograf Xanti Schawinsky den Pennsylvania Pavillon und in Eigenregie den North Carolina Pavillon mit zwölf skulpturalen Figurinen aus.¹⁸⁰

6.3 Übersetzen und Fotografieren: Freiberufliches Arbeiten für das Museum of Modern Art

Schawinsky war bereits 1938 an der Organisation der Ausstellung *Bauhaus 1919-1928* am Museum of Modern Art (MoMA) beteiligt gewesen, die Herbert Bayer in Zusammenarbeit mit Ilse und Walter Gropius kuratierte.¹⁸¹ Von Dezember 1938 bis Januar 1939 präsentierte die Schau über 700 Kunstwerke und Objekte unterschiedlicher Genres im Souterrain des Time & Life Building.¹⁸² Neben Schawinsky, Bayer und dem Ehepaar Gropius arbeitete auch T. Lux Feininger für die Retrospektive. Über seine Bauhaus-Kontakte erhielt er eine Teilzeitbeschäftigung für die Ausstellung.¹⁸³ Als Assistent von Bayer war er für die Übersetzungen der deutschsprachigen Texte und Bauhausdokumente ins Englische zuständig.¹⁸⁴ Feininger kaufte dafür eine Remington-Schreibmaschine und erwarb autodidaktisch Kenntnisse im Maschinenschreiben.¹⁸⁵ Die Anstellung am MoMA war sein erste Erwerbstätigkeit seit seiner Emigration 1937 nach New York. Die Höhe seines Honorars ist nicht belegt.¹⁸⁶ Zudem ist er als Übersetzer im Katalog nicht namentlich erwähnt. 1939 übersetzte er auch das Fotohandbuch *Exakta. Ein Weg zu Foto-Neuland* seines Bruders Andreas ins Englische, das im gleichen Jahr unter dem Titel *New Paths in Photography* erschien.¹⁸⁷

180 Schawinsky war am Bauhaus in Dessau Bühnenkünstler, Maler, Fotograf und Musiker der Bauhauskapelle gewesen. Nach seiner Emigration arbeitete er 1936 am Black Mountain College und wohnte ab 1938 in New York. Vgl. Ausst. Kat. Magdeburg 2021, S. 89-93; Ausst. Kat. Zürich 2015; Schawinsky Estate, Zürich. Ob Schawinsky auch in New York weiter fotografisch tätig war, ist bisher nicht erforscht.

181 Vgl. [Ausstellungshistorie MoMA](#); Ausst. Kat. Magdeburg 2021, S. 45; Ausst. Kat. New York 1938; Rössler 2016.

182 Vgl. [Press Release](#) zur Ausstellung. Das MoMA war dort bis zur Fertigstellung des Gebäudes in der 11 West 53 Street 1939 untergebracht.

183 Zahlreiche Aufnahmen Feiningers zeigen die Bauhauskapelle in Dessau mit Schawinsky am Saxofon. Beide Künstler kannten sich somit bereits aus Deutschland. Vgl. Ausst. Kat. Magdeburg 2021; TLFA.

184 Vgl. Feininger 2006, S. 169. Zu Bayer am MoMA siehe Rössler 2016, S. 46-53.

185 Vgl. ebd., S. 165.

186 Bayer erhielt für die Ausstellung ein Honorar von \$ 1.000, ein Viertel des Gesamtbudgets. Vgl. Rössler 2016, S. 47.

187 Vgl. Feininger 2006, S. 165. *Exakta* erschien im Verlag Gerhard Isert. *New Paths in Photography* erschien 1939 im Bostoner Verlag American Photographic Publishing. AFA. Zu Andreas Feiningers Fotohandbüchern und Fachartikeln vgl. Kapitel 7.3.



Abb. 6.21: Blick in die Ausstellung *Bauhaus: 1919–1928* im Museum of Modern Art mit Fotografie an der Säule links von T. Lux Feininger, New York, 1939 (The Museum of Modern Art Archives, New York, IN82.36A, © Photographic Archive, The Museum of Modern Art Archives, New York)

Die Übersetzungstätigkeiten T. Lux Feingers am MoMA verdeutlichen die Vielfalt von Erwerbsarbeiten emigrierter Fotograf*innen in New York, und dass die Einbindung in ein Netzwerk förderlich in der Jobvermittlung war.¹⁸⁸ Die emigrierte Fotografin Lilly Joss war neben ihrer Festanstellung bei Black Star als Retuscheurin für 10 Dollar Stundenlohn am MoMA beschäftigt.¹⁸⁹ Die Ausübung mehrerer Tätigkeiten ist, wie bereits bei Black Star, Indiz, dass eine Anstellung allein zur Sicherung des Lebensunterhalts im New Yorker Exil nicht ausreichte. Hierbei ist zu beachten, dass es zwar seit Anfang der 1930er-Jahre am MoMA Fotografien als Sammlungsobjekte gab, das fotografische Department jedoch erst 1940 unter Beaumont Newhall eröffnete. Somit arbeiteten emigrierte Fotograf*innen vor dessen Gründung in anderen Bereichen des Museums.¹⁹⁰

Feingers und Joss' Anstellung am MoMA fehlen in Analysen der Exil- und Fotografiengeschichte über ökonomische Motive emigrierter Fotograf*innen. Zudem wurde nicht beachtet, dass T. Lux Feininger zum Katalog *Bauhaus 1919–1928* nicht wie angegeben drei, sondern 15 Aufnahmen aus den 1920er-Jahren beisteuerte und in der Ausstellung zwei seiner Aufnahmen der Bauhauskapelle mit Xanti Schawinsky als Großdruck präsentiert waren (Abb. 6.21).¹⁹¹ Auch die von Herbert Bayer für das Cover verwendete Fotografie *Der Bau als Bühne* stammte

188 Auch der emigrierte Maler Jimmy Ernst erhielt 1939 durch Vermittlung des Galeristen Julien Levy eine Anstellung in Postraum und Filmbibliothek des MoMA. Er verdiente monatlich \$ 60. Vgl. Ausst. Kat. Hannover 1999, S. 66; Ernst 1999, S. 263–264, 338; Kuspit 2000, S. 144.

189 Vgl. Ausst. Kat. Wien 1997, S. 141.

190 Vgl. Bajac 2006, S. 11–17; Westheider 2012, S. 17.

191 Vgl. Ausst. Kat. New York 1938, Masterchecklist, S. 156, 179.



Abb. 6.22: Cover des Ausstellungskatalogs Bauhaus 1919-1928 mit Fotografie von T. Lux Feininger, 1939 (Ausst. Kat. New York 1938, © The Estate of T. Lux Feininger, Repro: art-archives.net)

von Feininger aus seiner Dessauer-Zeit, erschien jedoch ohne dessen Nennung im Katalog (Abb. 6.22).¹⁹² Feininger war somit nicht nur als Übersetzer tätig, sondern mit eigenen Werken in der Ausstellung und im Katalog vertreten.

Neben T. Lux Feininger war auch die emigrierte Fotografin Ruth Bernhard in die Produktion eines Ausstellungskatalogs am MoMA involviert. 1934 erhielt sie den Auftrag, die Exponate von *Machine Art* für den Katalog zu fotografieren (Abb. 6.23, 6.24).¹⁹³ Die Schau war die erste Industrieausstellung am MoMA, die Maschinen, Bauteile, wissenschaftliche Instrumente und Ausrüstungen als Objekte präsentierte. Bernhard erhielt den Auftrag durch Vermittlung des emigrierten Architekten und Designers Jan Ruhtenberg, der ein Stockwerk über ihr wohnte.¹⁹⁴ Ruhtenberg, der in den 1920er-Jahren an der Technischen Hochschule Berlin eine Ausbildung zum Möbeldesigner absolviert hatte und nach seiner

Emigration in New York zum Kreis des modernen International Style gehörte, war für die Auswahl der Exponate und die visuelle Gestaltung der Ausstellung verantwortlich.¹⁹⁵ Bernhard, der alle Objekte in ihre Wohnung geliefert wurden, erhielt für den Auftrag ein Honorar von 400 Dollar, deutlich mehr als die monatlichen Honorarbeträge über Black Star.¹⁹⁶

Den Katalog gestaltete der emigrierte Künstler und ehemalige Bauhausmeister Josef Albers. Als Covermotiv wählte er Bernhards Fotografie eines Pendelkugellagers, um die Maschinenästhetik zu visualisieren (Abb. 6.23). Es ist ein Beispiel

192 Vgl. T. Lux Feininger, *Der Bau als Bühne*, Dessau 1937, TLFA.

193 Vgl. RBP, C1468:10,6; C1468: 29 Zu *Machine Art* vgl. *Ausstellungshistorie MoMA* und *Ausst. Kat. New York 1934*. Die Ausstellung kuratierte Philip Johnson, der Leiter des Architektur-Department am MoMA.

194 Vgl. Mitchell/Bernhard 2020, S. 39. Ruth Bernhard wohnte 1934 an der Lexington Avenue Ecke 34th Street. Vgl. [Eintrag im METROMOD Archive](#).

195 Ruhtenberg lernte Johnson bereits Ende der 1920er-Jahre in Berlin kennen, wo sie Kontakte zum Bauhaus und Architekten wie Ludwig Mies van der Rohe pflegten. Vgl. Freed 2017; Hanks 2016; Zeigler 2020. 2013 widmete Vessel Ruhtenberg, Jans Enkel, diesem die Ausstellung *Jan Ruhtenberg: Come Here Architekt* im Indianapolis Museum of Contemporary Art.

196 Vgl. Mitchell/Bernhard 2000, S. 40.

des transnationalen Designaustauschs zwischen Skandinavien und den Vereinigten Staaten, denn der Entwurf für das Kugellager stammte aus Schweden, während die Produktion in den Vereinigten Staaten erfolgte.¹⁹⁷ Der Katalog führte die Urheber*innen der Entwürfe nicht auf. Das Pendellager war jedoch vermutlich nicht das einzige transnationale Objekt der Ausstellung.

Auf einem Tisch mit schlichtem Hintergrund fotografierte Bernhard die einzelnen Objekte, ausgeleuchtet mit zwei elektrischen Lampen. Mit Silberpapier und weißen Blättern erzeugte sie zusätzliche Reflektionen.¹⁹⁸ Das Ergebnis sind klare, sachliche Aufnahmen (Abb. 6.24). Durch Betonung der geometrischen Formen und glänzenden Oberflächen dekontextualisierte sie die Industriegegenstände und nobilitierte sie als Kunstobjekte. Zweckmäßigkeit und Ästhetik treten hier gleichzeitig in Erscheinung.

Ihre fotografische Praxis erinnert an den Stil der Neuen Sachlichkeit in den 1920er-Jahren, wie Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch oder Karl Blossfeldt. Bernhard berichtet in ihren Memoiren, dass sie über ihr Studium an der Berliner Akademie der Bildenden Künste Renger-Patzschs Buch *Die Welt ist schön* entdeckte.¹⁹⁹ Sie war fasziniert von dessen Verbindung von Fotografie, Design, Natur und Industrie. Neben dem Studium hatte sie in den 1920er-Jahren im Atelier des Porträt- und Werbefotografen Laszlo Willinger gearbeitet, der den Betrieb mit seiner Mutter Margarete Willinger führte.²⁰⁰ Hierbei erlernte Bernhard die kommerziellen technischen Praktiken der Fotografie, wie die Ausleuchtung von Personen und Objekten.

Aus der Berliner-Zeit existieren keine Aufnahmen Bernhards. Doch finden sich Stillleben mit unterschiedlichen Licht- und Schattenpartien aus New York, die

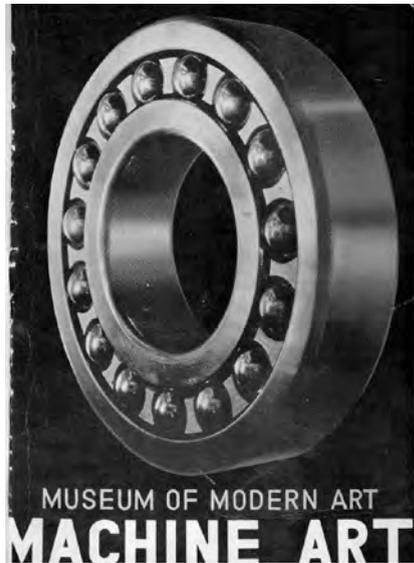


Abb. 6.23: Cover des Ausstellungskatalogs *Machine Art* mit Fotografie von Ruth Bernhard, 1934 (Ausst. Kat. New York 1934)

197 Vgl. Ausst. Kat. Stockholm 2021, S. 28-30, 173. Der Katalog *Scandinavian Design and the United States*, die erste Publikation zur Wanderausstellung, bildet mit Fokus auf den skandinavischen Ländern einen Gegenentwurf zum mitteleuropäischen und US-amerikanischen Designtransfer der Moderne. Vgl. Ausst. Kat. Los Angeles 2020.

198 Vgl. Mitchell/Bernhard 2000, S. 40.

199 Vgl. ebd., S. 29.

200 Vgl. ebd. Zu Willinger siehe Ausst. Kat. Wien 1997, S. 343-344. Willinger emigrierte 1939 in die Vereinigten Staaten und etablierte sich als gefragter Fotograf in Hollywood.

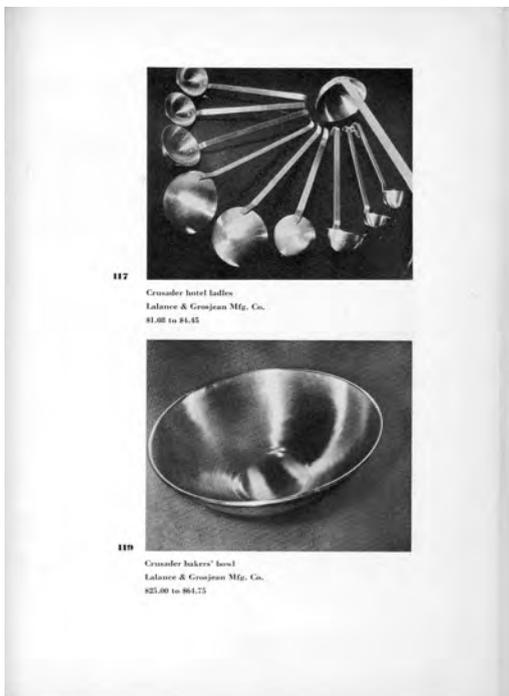


Abb. 6.24: Fotografien von Ruth Bernhard im Ausstellungskatalog *Machine Art*, 1934 (Ausst. Kat. New York 1934, Nr. 117, 119)



Abb. 6.25: Ruth Bernhard, *Straws*, 1930 (Princeton University Art Museum, Bequest of Ruth Bernhard. Reproduced with the permission of the Ruth Bernhard Archive, Princeton University Art Museum, © Trustees of Princeton University)

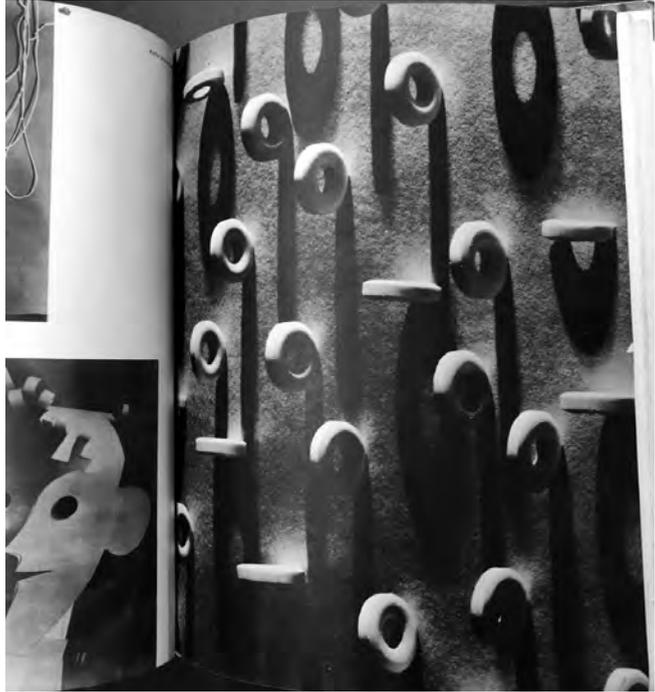


Abb. 6.26: Ruth Bernhard, *Life Savers* im Magazin *Advertising Arts*, Januar 1931. Eingeklebt in Ruth Bernhards Scrapbook (Ruth Bernhard Archive, Special Collection Princeton University, © Trustees of Princeton University)

vor 1934 datieren.²⁰¹ 1930 entstanden erste Fotografien alltäglicher Objekte, wie Strohhalme oder ringförmige Bonbons, die sie im Warenhaus Woolworth erworben hatte.²⁰² In den Aufnahmen *Straws* (Abb. 6.25) und *Life Savers* (Abb. 6.26) erprobte sie mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten deren Anordnung zu ästhetischen Formationen. Lichtquellen waren für sie dabei ein wichtiges Stilmittel: »Light is the reason for my photographing at all. It is a language that speaks to me. It reveals the subject and becomes an experience that matches my feelings.«²⁰³

Life Savers war Bernhards erste fotografische Veröffentlichung, die 1931 in der Januar-Ausgabe der Zeitschrift *Advertising Arts* erschien (Abb. 6.26).²⁰⁴ Im selben Jahr erhielt sie erstmals den Auftrag, Schaufensterauslagen für das Kaufhaus Macy's aufzunehmen.²⁰⁵ Zudem fotografierte sie Design- und Einrichtungsobjekte für emigrierte und US-amerikanische Architekten und Industriedesigner wie

201 Vgl. Scrapbook Ruth Bernhard, RBP, C1468: 29.

202 Vgl. Mitchell/Bernhard 2000, S. 36.

203 Ebd., S. 5.

204 Vgl. RBP, C1468: 12. Das ursprünglich querformatige Foto wurde in *Advertising Arts* im Hochformat publiziert.

205 Vgl. Ruth Bernhard, *Easter Display, Macy's New York, 1933*.

Henry Dreyfuss, Gustave Jensen, Frederick Kiesler und Russell Wright.²⁰⁶ Alle vier waren Kollegen ihres Vaters Lucien Bernhard, die dieser an seine Tochter vermittelt hatte. Bernhard gehörte also bereits vor dem MoMA-Auftrag zum Netzwerk emigrierter und US-amerikanischer Designer und Architekten, das sich über ihre Tätigkeit für *Machine Art* ausweitete. Zudem entstanden im Rahmen des MoMA-Auftrags neue Bildgattungen. Während ihrer Arbeit für den Katalog fertigte Bernhard erste Aktaufnahmen wie *Early Nude*. Ihre Freundin Peggy Boone rollte sich dafür nackt in eine große Stahlschüssel, die für die Ausstellung fotografiert werden sollte.²⁰⁷ 1936 wurde *Early Nude* in der Juni-Ausgabe von *U. S. Camera* und im Magazine *Complete Photographer* publiziert.²⁰⁸

T. Lux Feininger und Ruth Bernhard gelangten über Kontakte zu emigrierten Kolleg*innen aus den Bereichen Architektur, Design und Kunst an Aufträge am MoMA. Während dies für Feininger die erste Erwerbstätigkeit im Exil darstellte, finanzierte sich Bernhard mit dem Honorar von *Machine Art* eine Reise nach Haiti.²⁰⁹ Offensichtlich war der Auftrag also nicht zur Sicherung ihres Lebensunterhalts notwendig. Im Kontext ihres Werkes bedeuteten die Aufnahmen für *Machine Art* eine Fortführung bereits erprobter Techniken und mit *Early Nude* zugleich eine Anregung für neue Genres.

6.4 Tanz, Theater, Tiere: Standortfaktoren von Fotostudios emigrierter Fotografinnen um den Central Park South

Die Aufnahme *Life Savers* entstand in Bernhards Studioapartment (59 West Street zwischen 5th und 6th Avenue), das sie von 1930 bis etwa 1932 bewohnte.²¹⁰ Es lag nicht nur in unmittelbarer Nähe von Central Park und Kaufhäusern auf der 5th Avenue, sondern zu zahlreichen weiteren Studios emigrierter Fotografinnen. Eine Visualisierung auf dem New Yorker Stadtplan im METROMOD Archive verdeutlicht, dass sich ab Mitte der 1930er-Jahre die (Porträt-)Studios von Trude Fleischmann, Ruth und Lotte Jacobi, Gerda Peterich und Ylla um den Central Park South konzentrierten (Abb. 6.27).²¹¹ Die selbstständige Tätigkeit von Foto-

206 Vgl. Fotografie *Kitchen Utensils by Henry Dreyfuss*, 1933. Fotografien von Russel Wrights Geschirr und Küchengeräten erschienen im *New York Times Magazine* (20. 11. 1932). Vgl. RBP, C1468:29.

207 Vgl. Mitchell/Bernhard 2000, S. 41. Zu Peggy Boone finden sich keine genaueren Informationen.

208 Zu Bernhards *Early Nude's* siehe AF und PBF »Ruth Bernhard«; RBP, sowie Ausst. Kat. Berlin 2021.

209 Vgl. Mitchell/Bernhard 2000, S. 40.

210 Vgl. ebd., S. 41.

211 Vgl. Einträge von [Trude Fleischmann](#), [Lotte Jacobi](#), [Ruth Jacobi](#), [Gerda Peterich](#) und [Ylla](#) im METROMOD Archive.

grafinnen ist bisher in der Fotografie- und Exilgeschichte nur unzureichend erforscht.²¹² Daher gilt es zu klären, ob sich die Studios nach bestimmten Standortfaktoren richteten, und ob für deren Rentabilität im Exil Spezialisierungen notwendig waren.

Die Fotografin und Autorin Caroll Bernhard Neblette erläutert 1946 in ihrem Buch *Career in Photography* die Erfordernisse für eine Studiogründung in den Vereinigten Staaten.²¹³ Außer Kapital sowie Größe und Standort des Studios postuliert sie eine gewisse Reputation der Gründerinnen, um im Konkurrenzkampf der zahlreichen Porträtateliers bestehen zu können.²¹⁴ Als Folge der Great Depression hatten relativ geringe Mieten in Manhattan Ende der 1930er- und Anfang der 1940er-Jahre nicht nur zu zahlreichen Neugründungen von Fotoagenturen und -dienstleistern, sondern auch von selbstständigen Fotostudios geführt. Um Ausgaben zu sparen, dienten die Räumlichkeiten der emigrierten Fotografinnen meist auch zu Wohnzwecken.

Alle fünf Fotografinnen hatten neben technischer und praktischer Expertise schon vor der Emigration ökonomische Erfahrungen in der Führung eines eigenen Porträtstudios gesammelt. Die Selbstbezeichnung von Fleischmann, Peterich und Ylla als »photographer« bei ihrer Einreise in die Vereinigten Staaten bezeugt ihre professionelle Tätigkeit.²¹⁵ Trude Fleischmann war als Retuscheurin im Atelier von Madame d'Ora, dann bei dem Fotografen Hermann Schieberth in Wien tätig gewesen, bevor sie 1920 dort ein eigenes Atelier in der Ebendorferstraße 3 eröffnete.²¹⁶ Ruth und Lotte Jacobi wiederum hatten in dem seit vier Generationen bestehenden Fotoatelier ihrer Eltern in der Berliner Joachimsthalerstraße 5 gearbeitet und parallel dazu ein fotografisches Studium an der Bayerischen Staatslehranstalt für Lichtbildwesen in München absolviert.²¹⁷ Von 1937 bis 1939 hatte Gerda Peterich an der Schule des Lette-Vereins in Berlin studiert.²¹⁸ Auch Ylla, die bei Ergy Landau in Paris ihre fotografische Karriere begonnen hatte, betrieb ab 1932 ein eigenes Studio in der 37 Rue des Renaudes: ein kleines Wohnstudio mit

212 Diesen Standpunkt vertritt auch Andrea Nelson, die erstmals im weltweiten Kontext Fotografinnenstudios der 1930er- und 1940er-Jahre vergleicht. Vgl. Nelson 2020.

213 Vgl. Neblette 1946, S. 167, 173.

214 Vgl. ebd.

215 Zu Fleischmann vgl. [Declaration of Intention, New York, Southern District, U.S. District Court Naturalization Records, April 1939](#). Zu Peterich vgl. [Declaration of Intention, Petitions for Naturalization from the U.S. District Court for the Southern District of New York, Januar 1945](#). Zu Ylla vgl. die [Passagierliste der »Evangeline« von Trinidad nach New York am 6. Juni 1941](#).

216 Vgl. Auer 2001, S. 105; Ausst. Kat. Wien 1997, S. 106; Ausst. Kat. Wien 2011.

217 1927 übernahm Lotte Jacobi das Geschäft ihrer Eltern. Vgl. Ausst. Kat. Berlin 1997a; Ausst. Kat. Essen 1990. Weitere Fotograf*innen, die an der von Hanna Seewald geleiteten Fotoschule in München studierten, waren Ernst Fuhrmann, Fritz Henle oder Hedda Morrison. Vgl. dazu Ausst. Kat. München 2000a; Ausst. Kat. München 2010.

218 Zu Peterich siehe GPP. Zum Lette-Verein vgl. Forschungen von Anne Vitten: Vitten 2020.



Abb. 6.27: Fotostudios um den Central Park South im New Yorker Stadtplan im METROMOD Archive, zusammengestellt von Helene Roth. Screenshot (© METROMOD Archive)

- 1/2: Lotte Jacobi und Ruth Jacobi (1393 Sixth Ave. an der 57th St., Okt. 1935-Sept. 1936)
 1: Lotte Jacobi (24 West 59th St., 19. 9. 1936-Aug. 1938; 35 West 57th St., Sept. 1938-Sept. 1939;
 157 West 54th St., Sept. 1939-Sept. 1941; 46 West 52nd St., Okt. 1941-Juni 1956)
 2: Ruth Jacobi (Ecke Madison Ave. East 58th St., Aug. 1938-1939)
 3: Gerda Peterich (332 West 56th St., 1940-1950)
 4: Trude Fleischmann (127 West 56th St., 1940-1969)
 5: Ylla (15 West 51st St., 200 West 57th St., 1941-1955)

Dunkelkammer im Badezimmer.²¹⁹ Es galt als erstes Studio in Paris, das auf Tierfotografien spezialisiert war.

Um sich unter den New Yorker Porträtstudios abzuheben, stützten sich die fünf Fotografinnen auf ihre besondere Expertise in Genres wie Tanz-, Theater- und Tierfotografie und wählten die Lage ihrer Studios nach spezifischen Standortfaktoren aus. Das fotografische Angebot musste innovativ, flexibel und vielschichtig sein. Von Ende Oktober 1935 bis Mitte September 1936 führten Ruth und Lotte Jacobi ein gemeinsames Studio in der 1393 Sixth Avenue an der 57th Straße in New York (Abb. 6.27, Nr. 1/2).²²⁰ Erste Sichtbarkeit erzielte es im Dezember 1935 durch

219 Vgl. Dodge 2022; Lebart/Robert 2020, S. 147; YA; YAPD. Ergy Landau porträtierte Ylla mehrfach in Paris.

220 Vgl. Brief an Fritz Gros, LJP, 9:16. Zu Ruth und Lotte Jacobi in New York vgl. Ausst. Kat. Berlin 1997a; Ausst. Kat. Berlin 2008; Ausst. Kat. Essen 1990; Nachlässe LJP und RJA sowie Ruth und Lotte Jacobis Eintrag im METROMOD Archive.

einen Artikel in der *New York Herald Tribune* mit acht Porträts von Berliner Kunstschaffenden und Intellektuellen.²²¹ Er zeigt, dass sie Aufnahmen aus ihrer Berliner Zeit nach New York mitnehmen konnten. Von September 1936 bis zu ihrem Umzug nach Deering 1956 arbeitete Lotte Jacobi ohne ihre Schwester in vier verschiedenen Wohnateliers in der Umgebung von Central Park South und Times Square (Abb. 6.27, Nr. 1).²²²

Mit einer improvisierten Truhe, die sie schon in Berlin verwendet hatte, transformierte Jacobi auf engstem Raum ihr Studio zu einer Bühne für Tanzporträts, wie für Aufnahmen der emigrierten Tänzerin Trudi Schoop oder deren US-amerikanischer Kollegin Pauline Koner. Jacobi hatte Schoop bereits in Berlin aufgenommen, wie auch die Tänzer*innen Claire Bauroff, Valeska Gert oder Harald Kreuzberg.²²³ Die zentrale Lage von Jacobis Studio erlaubte es der Fotografin nicht nur, Gäste in ihrem Wohnatelier zu empfangen, sondern auch, Räumlichkeiten von nahe gelegenen Tanzschulen zu nutzen, um ihren Aufnahmen großzügigere Dimensionen zu verleihen. Ab 1931 leitete die emigrierte Tänzerin Hanya Holm die Tanzschule Mary Wigman School (113 West 57th Street), die nur zwei Parallelstraßen entfernt von Jacobis Studio lag.²²⁴ Holm war ehemalige Schülerin und enge Mitarbeiterin von Mary Wigman, der aus Berlin emigrierten Tänzerin und Begründerin des deutschen Ausdruckstanzes, die Jacobi ihrerseits in Berlin porträtiert hatte.²²⁵ In ungewöhnlichen Perspektiven mit Licht- und Schattenmodulationen fertigte Jacobi 1937 eine Serie während einer Gruppenprobe in der New Yorker Tanzschule (Abb. 6.28). Die Räumlichkeiten ermöglichten ihr, visuell den Bewegungen der Tänzer*innen zu folgen. Diese Standortfaktoren begünstigten somit neue Bildsujets.

Zudem konzentrierten sich Jacobis Studios im Kunstviertel Manhattans, umgeben von Galerien und Museen, eine Lage, die ebenfalls förderlich für ihre Reputation war. 1937 organisierte sie in ihrem Atelier erstmals eine kleine Präsentation von Studien, Landschaften und Porträts, eine Praxis, die sie auch in späteren Wohnstudios weiterverfolgte.²²⁶ Diese Studioausstellungen markieren den Beginn weiterer Gruppen- und Einzelausstellungs-Beteiligungen in der Norlyst Gallery, im Brooklyn Museum und MoMA.²²⁷ Wie eine Einladungskarte an Alfred Barr,

221 Vgl. *New York Herald Tribune*, 29.12.1935, S. 5.

222 Vgl. die Adressen im METROMOD Eintrag zu Lotte Jacobi.

223 Vgl. Ausst. Kat. Wien 1997, S. 144. Fotografien in LJP und 14 Aufnahmen in PKP. Gert emigrierte 1939 nach New York und eröffnete die Beggar Bar. Vgl. Eintrag im METROMOD Archive.

224 Die Mary Wigman Tanzschule hieß später Hanya Holm Tanzschule. Vgl. HHP und LJP.

225 Zu Wigman siehe LJP und *Mary Wigman Papers*, NYPL.

226 Vgl. Anzeige in *The New Yorker*, 2.10.1937, S. 004. Auch in Deering unterhielt Jacobi von 1963 bis 1970 ein Atelier und eine Galerie. Vgl. JCP.

227 Vgl. *Dance Photographs* im Brooklyn Museum. Ausstellungen im MoMA waren u. a. *20th Century Portraits* (1942), *Portraits* (1943), *In and Out of Focus: A Survey of Today's Photography* (1948). Vgl. AF »Lotte Jacobi«. Zu Jacobis Ausstellung in der Norlyst Gallery 1948 vgl. Kapitel 7.1.



Abb. 6.28: Lotte Jacobi, *Hanya Holm Dancing with Troup I*, New York, 1937 (Lotte Jacobi Collection, University of New Hampshire, © 2024. University of New Hampshire)

den Direktor des MoMA, anlässlich des 90-jährigen Bestehens des Familienunternehmens Jacobi im März 1941 verdeutlicht, gelang es der Fotografin, sich mit der Kunstszene zu vernetzen. Eine umfangreiche Korrespondenz bestand auch mit Kurator*innen wie Grace H. Mayer vom MoMA und Hyatt Mayor vom Metropolitan Museum of Art (MET).²²⁸ Bereits 1938 rühmten US-amerikanische Zeitungen Jacobi als »world-famed photographer« und »photographer of Einstein«.²²⁹ Auffällig ist hierbei, dass sie nicht durch ihre Tanzaufnahmen, sondern mit Porträts berühmter Persönlichkeiten Anerkennung im Exil erlangte. Dass sie sich hierbei in der Tradition eines über Generationen geführten Familienunternehmens sah, wird im Text »Four Generations of Photographers« von Prinz Hubertus zu Löwenstein deutlich.²³⁰ Ihre Schwester Ruth Jacobi allerdings findet als Fotografin darin keine Erwähnung.

Die große Porträtsammlung im Lotte Jacobi Archive verdeutlicht, dass es der Fotografin gelang, sich in New York zu etablieren. Die Liste der von ihr Porträtierten

228 Vgl. AF »Lotte Jacobi«.

229 *Daily News*, 5. 7. 1938, S. 144; *The Burlington Free Press*, 25. 7. 1938, S. 9.

230 Vgl. AF »Lotte Jacobi«.



Abb. 6.29: Lotte Jacobi, *Ruth Bernhard*, New York, 1945 (Lotte Jacobi Collection, University of New Hampshire, © 2024. University of New Hampshire)



Abb. 6.30: Lotte Jacobi, *Werner Wolff*, New York, 1943 (Lotte Jacobi Collection, University of New Hampshire, © 2024. University of New Hampshire)

ist vielseitig und zeigt, wie gut vernetzt die Fotografin war.²³¹ Jacobi nahm nicht nur emigrierte Künstler*innen, Tänzerinnen und Intellektuelle wie Albert Einstein auf, sondern auch emigrierte Foto-Kolleg*innen wie Ruth Bernhard, Ernst Fuhrmann und Werner Wolff (Abb. 6.29, 6.30).²³² Wie bei Einstein bestand der Kontakt zu Fuhrmann, mit dem sie in München zusammen studierte und dem sie in den Vereinigten Staaten wieder begegnete, bereits seit ihrer Berliner Zeit. Bernhard und Wolff lernte sie erst in New York kennen.

Mehrfache Wohnstudiowechsel bezeugen andererseits die instabile finanzielle Situation Jacobis, die dennoch immer eine zentrale Lage ihrer Ateliers bevorzugte. Sie vermietete teilweise Zimmer unter oder hatte aus Platzgründen ihre Dunkelkammer in einem Schrank untergebracht.²³³ Zudem war sie Stipendiatin der Hilfs-

231 Weitere Personen, die Jacobi fotografierte, waren Ernst Bloch, Marc Chagall, Oskar Maria Graf und Leo Katz neben Mitgliedern der US-amerikanischen High Society wie Eleanor Roosevelt. Vgl. Briefwechsel in LCP.

232 Von Einstein und seiner Familie existieren mehr als 50 Porträts, die Jacobi in Caputh (1928) und später in Huntington (1937) und Princeton (1938) aufnahm. Vgl. LJP, MC58, 6:25, und Jüdisches Museum Berlin.

233 Vgl. Ausst. Kat. Berlin 1997a, S. 140-141.

organisation American Guild for German Cultural Freedom, die unter Leitung von Hubertus Prinz zu Löwenstein Karriere und Lebensunterhalt emigrierter deutschsprachiger Intellektueller und Kunstschaffender förderte.²³⁴ Ihre Porträts und die dadurch entstandenen Kontakte unterstützten sicherlich ihre Wahl. Ob sie weitere Aufgaben in der Hilfsorganisation übernahm oder für diese Porträts fertigte, gilt es in weiteren Analysen zu erforschen.

Anders als Lotte führte ihre Schwester Ruth Jacobi(-Roth) nach der gemeinsamen Studiogründung nur bis 1939 ein eigenes Atelier.²³⁵ Es lag an der Ecke Madison Avenue East 58th Street (Abb. 6.27, Nr. 2). Ihr gelang es in ihrem Studio nicht, mit einer Spezialisierung ein Alleinstellungsmerkmal zu kreieren. Nach der Aufgabe 1939 unterstützte sie ihren Mann in seiner Arztpraxis.²³⁶ Bisher wurde jedoch übersehen, dass auch Ruth Jacobi in den 1930er-Jahren vielseitige Porträtaufträge erhielt, Schüler*innen ausbildete und Aufnahmen in Fotomagazinen wie *Popular Photography* und *U.S. Camera* publizierte. Ähnlich wie ihre Schwester verstand sie sich schon in Berlin als progressive Fotografin.²³⁷ In ihren Memoiren »Thorn« beschreibt sie die Konflikte im elterlichen Porträtatelier zwischen traditionellen Methoden und modernen Ansätzen.²³⁸

Ruth Jacobi fertigte ihre Porträts oft in Nahaufnahmen und im Ausschnitt.²³⁹ Durch ihre Arbeit im Studio der Eltern beherrschte sie das Ausleuchten von Personen und Objekten, wie bei der Aufnahme einer Weinrebe, die in der März-Ausgabe von *Popular Photography* 1938 zum »Bild des Monats« gekürt wurde (Abb. 6.31).²⁴⁰ Die Jury lobte die Natürlichkeit und technische Qualität der Aufnahme. 1940 erschien im Jahrbuch *The 100th Year of Photography* von *U.S. Camera* ihre Porträtstudie eines schlafenden Mädchens.²⁴¹ In dieser Ausgabe waren neben ihrer Schwester Lotte weitere emigrierte Kolleg*innen wie Alexander Alland, Ruth Bernhard, Trude Fleischmann, Herbert Gehr, Fritz Goro, Otto Hagel, Fritz Henle, Walter Sanders, Ruth Staudinger-Rozaffy und Rolf Tietgens vertreten. Da

234 Vgl. Eintrag der German American Guild im Archiv Künste im Exil und Archiv der German American Guild im Exilarchiv der Deutschen Nationalbibliothek in Frankfurt am Main.

235 Vgl. Jacobi 1970/2008, S. 57. Im Gegensatz zu ihrer Schwester Lotte ist Ruth Jacobi nach wie vor wenig erforscht. Zu ihren Fotografien der Lower East Side in den 1920er-Jahren vgl. Kapitel 5.2.

236 Die Praxis befand sich im Wohnhaus von Ruth Jacobi-Roth und Zsolt Roth in Queens.

237 Der Nachlass besteht aus etwa 400 Aufnahmen, wie Porträts, Stillleben, Natur- und Pflanzenaufnahmen sowie Reisefotografien. Viele sind undatiert und nicht bezeichnet. Vgl. RJA.

238 Vgl. Jacobi 1970, S. 26. Ruth Jacobis Memoiren »Thorn« enthalten bruchstückhafte und ungeordnete Beschreibungen ihres Lebens. Jacobi verfasste zwei Versionen in den 1970er-Jahren. Eine Version (bis 1922) liegt im LBI in New York (Jacobi 1970), die zweite (bis 1939) in der Akademie der Künste in Berlin (Jacobi 1970/2008).

239 Vgl. mehrere Frauen- und Kinderporträts aus Berlin, um 1930-1935, RJA.

240 Vgl. Anonymus 1938a, S. 42-43, 62. In der gleichen Ausgabe findet sich auf einer Doppelseite ein weiteres Bild von Stoffpuppen, das neben Aufnahmen von Walter Sanders und Philippe Halsman erschien, vgl. S. 52-53.

241 Vgl. Maloney 1939, S. 138.

Ruth Jacobi zu diesem Zeitpunkt ihr Studio bereits aufgegeben hatte, spiegelt die Veröffentlichung ihr bestehendes Renommee.²⁴²

Ganz im Gegensatz dazu positioniert sich der erwähnte Text »Four Generations of Photographers« in der Ausstellungsankündigung Lotte Jacobis von 1941, der suggeriert, dass Ruth in der Familiendynastie wenig Ansehen als Fotografin genoss und offensichtlich im Schatten ihrer Schwester Lotte stand.²⁴³ Auch Ruth Jacobis Aufnahmen Albert Einsteins in seinem Haus in Berlin Schöneberg und Caputh erregten im Gegensatz zu denen ihrer Schwester wenig Aufmerksamkeit.²⁴⁴ Ruth Jacobi gelang es nur teilweise, im Exil ihre Karriere als Fotografin weiterzuführen. Dies spiegelt sich auch in der Fotografie- und Exilforschung wider, wo sie weitgehend in Vergessenheit geriet.

Die Karriere der emigrierten Fotografin Gerda Peterich ist ebenfalls wenig erforscht, obwohl sie zu Lebzeiten ein gewisses Renommee als Tanzfotografin besaß. Wie Lotte Jacobi spezialisierte sie sich auf Porträts der US-amerikanischen und emigrierten New Yorker Tanzszene.²⁴⁵ Ihr 1940 eröffnetes Studio (332 West 56th Street) lag auch in unmittelbarer Nähe zur Tanzschule Hanya Holms (Abb. 6.27, Nr. 3).²⁴⁶ Dort entstanden Aufnahmen von Proben ihrer Tanzgruppe sowie von Pauline Koners.²⁴⁷ Weitere von Peterich porträtierte Tänzer*innen waren Merce Cunningham, Jean Erdman oder Paul Sweeny.²⁴⁸ Die Fotografin spezialisierte sich auf Bewegungsstudien und reüssierte insbesondere



Abb. 6.31: Ruth Jacobi-Roth, *Grapes*, veröffentlicht als »Picture of the Months« in *Popular Photography*, Vol. 2, No. 3, 1938, S. 42 (Anonymus 1938, S. 42)

242 In den 1940er-Jahren fertigte Jacobi auch experimentelle Fotografien und Fotogramme, nahm Malunterricht bei Zoltan Hecht und Hans Hofmann. Dazu stehen weitere Forschungen aus.

243 Auch hier fehlen weitere Forschungen; auch dazu, wie das Verhältnis der beiden Schwestern war.

244 Vgl. RJA.

245 Vgl. GPP und HHP. Eine erste Zusammenstellung bietet der [Eintrag im METROMOD Archive](#). Fotografien finden sich in den PKP und bei [Gerda Peterich Photographic Prints, University of New Hampshire](#).

246 Vgl. [Petition of Naturalization from the U.S. District Court for the Southern District of New York](#). Peterich wohnte zusammen mit der emigrierten Freundin und Textildesignerin Elisabeth (Lilly) Hoffmann in der Upper West Side in der 7 West 92th Street.

247 Vgl. PKP.

248 Vgl. GPP, Box 5, 6, 7, 8, 10.

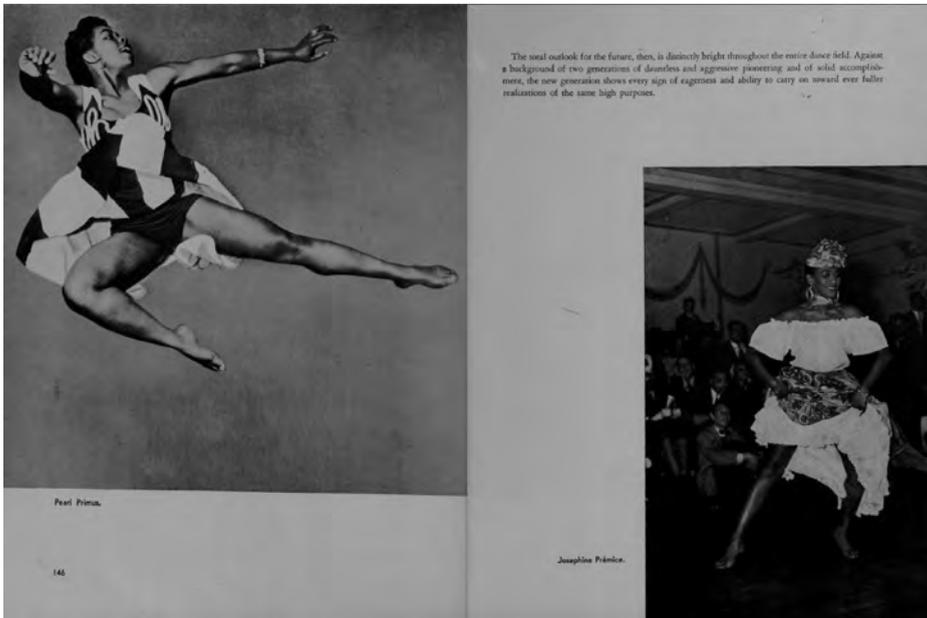


Abb. 6.32: Gerda Peterich, *Pearl Primus*. Buchseite im Fotobuch *The Dance* (New York: Arno Press), 1947 (Martin 1947, S. 146)

mit dynamischen, aktionsreichen Aufnahmen springender Tänzer*innen. 1946 wurden ihre Fotografien neben denen ihrer Kolleg*innen wie Thomas Bouchard, Gijon Mili oder Georges Platt Lynes als Bild-Sammlung des Modern Dance an Tanzschulen verschickt.²⁴⁹ Auch arbeitete Peterich ab 1943 als Fotografin für das *Dance Magazine*.²⁵⁰ 1947 erschienen zudem elf ihrer Fotografien im Band *The Dance* des Tanzkritikers John Martin (Abb. 6.32).²⁵¹

Neben ihrer Tätigkeit als Tanzfotografin begann Peterich Mitte der 1940er-Jahre, an der School for Modern Photography und von 1946 bis 1948 an der Ohio University technische und praktische Fotokurse zu geben.²⁵² Sie vermittelte darin ihre eigenen Kompetenzen und gab ihr Wissen im Exil weiter. Auch zahlreiche andere emigrierte Fotograf*innen betätigten sich in ähnlicher Form mit Fotokursen an der New School for Social Research.²⁵³ Ihr erstes Einkommen im Exil

249 Vgl. *Daily Review*, 22. 2. 1946, S. 6.

250 Vgl. *Forth Worth Star*, 18. 7. 1943, S. 37, mit Cover der Tänzerin Lilijan Espenak für das *Dance Magazine*.

251 Vgl. Martin 1947.

252 Vgl. *The Times Recorder*, 23. 11. 1946, S. 10. 1950 zog sie für ihr Masterstudium der Architektur- und Fotografiegeschichte nach Rochester. Sie fotografierte auch die US-amerikanische Kopfsteinpflasterarchitektur. Vgl. Fotoausstellung *Cobblestone Architecture of Upstate New York*.

253 Vgl. hierzu Kapitel 7.2.



Abb. 6.33: Frank Elmer, *Trude Fleischmann und Robert Haas*, New York, 1940 (Ausst. Kat. Wien 1997, S. 95, © Trudy Jeremias Family Collection; AR 25354, Leo Baeck Institute)

erzielte Peterich wohl bereits 1939, also noch vor ihrer Studiogründung, bei der Weihnachtsausstellung des Émigré Art Center im Empire State Building, die exilierten Künstler*innen Gelegenheit zum Verkauf ihrer Arbeiten bot.²⁵⁴ Die Ausstellung ist erwähnenswert, da neben Peterich dort auch Fotografien von Lotte und Ruth Jacobi, Robert Haas sowie Trude Fleischmann präsentiert wurden.²⁵⁵

Das Studio von Trude Fleischmann, das sie 1940 mit ihrem Kollegen Frank Elmer in der 127 West 56th Street eröffnete und in den Folgejahren bis 1969 allein führte, lag ebenfalls in der Umgebung des Central Park South (Abb. 6.27, Nr. 4).²⁵⁶ Eine Aufnahme Elmers zeigt sie zusammen mit Robert Haas, einem ihrer ehemaligen Wiener Schüler, bei der Sichtung eines Fotos in ihrem New Yorker Studio (Abb. 6.33).²⁵⁷ Fleischmann hatte Haas bereits in Wien und später in New York in

254 Die Zeitschrift *Aufbau* erwähnte die Schau, da Eleanor Roosevelt mit einer Einkaufstour die Exilkünstler*innen unterstützte. Vgl. Ausst. Kat. Wien 2011, S. 171-172; Anonymus 1939c; Anonymus 1939d. Über das Émigré Art Center gibt es nur wenige Informationen. Es gehörte zu einer Gruppe von Selbstorganisationen und diente als Kontaktzone für europäische emigrierte Künstler*innen. Siehe dazu den [Eintrag im METROMOD Archive](#).

255 Vgl. W.L. 1939.

256 Zu Fleischmann vgl. Auer 2001; Ausst. Kat. Wien 2011; Ausst. Kat. Wien 2012; Schaber 2002; TFF und [Eintrag im METROMOD Archive](#).

257 Vgl. Ausst. Kat. Wien 1997, S. 95; Dogramaci 2019a, S. 4. Von 1929 bis 1931 war Haas Schüler von Fleischmann. Er emigrierte 1941 nach New York und eröffnete das künstlerische Grafik- und Druckatelier Ram Press in der 48 West 25th St. Vgl. Ausst. Kat. Wien 2016 und Kapitel 5.1.



Abb. 6.34: Trude Fleischmann, Arthur Toscanini und Robert Haas, New York, 1946 (Wien Museum, © Wien Museum, Foto: Birgit und Peter Kainz)

seinem Studio porträtiert, dieser seinerseits Fleischmann in ihrem Wiener Atelier sowie in New York in einer Rückenansicht nach Ende des Zweiten Weltkriegs.²⁵⁸ Die Fotografien dokumentieren ihre lebenslange Arbeitsbeziehung und beweisen, dass Netzwerke im Exil wichtige Konstanten bildeten.

Das 40 Quadratmeter große Wohnstudio Fleischmanns befand sich direkt neben der Carnegie Hall im Theater- und Musikbezirk. Wie bei Lotte Jacobi und Gerda Peterich führten diese Standortfaktoren zu neuen Bildmotiven. So avancierte die Konzerthalle zur Kulisse für Fleischmanns Porträts von Musiker*innen und Dirigenten, wie des italienischen Emigranten Arturo Toscanini. Nach ihrer Begegnung 1946 entstanden bis zu dessen Tod 1957 mehrere Fotoserien. Eines der Porträts zeigt Toscanini neben Robert Haas (Abb. 6.34). Auch dieser fotografierte den Dirigenten, fertigte etwa eine Aufnahme Toscaninis mit Fleischmann (Abb. 6.35).²⁵⁹ Fleischmann und Haas bedienten offensichtlich im Exil eine ähnliche Klientel und unterstützten sich wohl auch gegenseitig.

Daneben porträtierte Fleischmann andere emigrierte Künstler*innen und Intellektuelle, wie Albert Einstein oder die Präsidentengattin Eleanor Roosevelt.²⁶⁰

258 Vgl. Robert Haas, *Der Krieg ist aus, Jubel über das Ende des Zweiten Weltkriegs*, New York, 1945, RHF; Trude Fleischmann, *Robert Haas bei der Arbeit*, New York, 1940, TFF.

259 Es existieren über 100 Aufnahmen Toscaninis von Haas. Vgl. RHF.

260 Interessanterweise porträtierten weitere emigrierte Fotograf*innen wie Fred Stein, Hermann Landshoff, Lilly Joss Reich, Roman Vishniac, Robert Haas, Ernst Nash, Eric Schaal, Lucien Aigner, Philippe Halsman und Fritz Goro Albert Einstein. Die Bedeutung dieser Aufnahmen gilt es in weiteren Forschungen zu analysieren.

Abb. 6.35: Robert Haas, Arthur Toscanini, sein Sohn Walter und Trude Fleischmann, New York, 1946 (Wien Museum © Wien Museum, Foto: Birgit und Peter Kainz)



Diese Tätigkeit brachte ihr wie Lotte Jacobi einen Ruf als bedeutende Porträtfotografin ein. Bereits 1941 wurde sie in der Ankündigung der jährlichen Ausstellung am Fitchburg Art Center vorgestellt als »one of the most important portrait photographers in Europe before the war«. ²⁶¹ Porträts entstanden von weiteren Personen, die Fleischmann aus Wien kannte, wie die emigrierte Schauspielerin Elisabeth Bergner, die Teil des Exiltheaterensembles »Players from Abroad« war. ²⁶² Fleischmann fotografierte sie hinter den Kulissen bei einer Probe in einem der Theater in der Nähe ihres Fotostudios. Zudem gelang es der Fotografin, mit privaten Familienporträts an Kontakte aus ihrer Wiener Karriere anzuknüpfen, wie zur emigrierten Schauspielerfamilie Thimig oder der von Judith und Fritz Jahnle. ²⁶³

Anders als in Midtown Manhattan, wo sich Fotoagenturen und -dienstleister angesiedelt hatten, sahen sich die Fotografinnen besonders mit der künstlerisch-kulturellen Szene New Yorks verbunden. Die Konzentration der Studios von Lotte und Ruth Jacobi, Gerda Peterich und Trude Fleischmann um den Central Park South belegt, dass deren zentrale Lage zum Theater- und Musikbezirk sowie zu Tanzschulen Aufträge generierte und neue Bildsujets förderte. Neben diesen Spezialisierungen begründeten die exilierten Fotografinnen ihr Renommee vor allem mit Porträts berühmter Persönlichkeiten. Zur Sicherung ihres Lebensunterhalts

²⁶¹ *Fitchburg Sentinel*, 9. 10. 1941, S. 2; *Fitchburg Sentinel*, 24. 10. 1941, S. 23.

²⁶² Vgl. TFF. Bergner emigrierte 1940 über London nach New York. Die 1942 von Gert von Gontards und Felix Gerstmann gegründete Gruppe war eines der ersten deutschsprachigen Theater in den Vereinigten Staaten. Vgl. Auer 2003; Ausst. Kat. 2011.

²⁶³ Vgl. Holzer 2020; TFF.

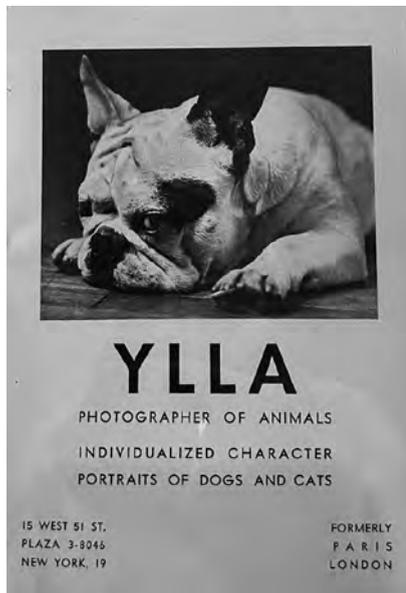


Abb. 6.36: Visitenkarte von Ylla, 1941-1946 (Ylla Archive, New York, © Pryor Dodge)

mussten sie zudem lukrative Gebrauchsgenres wie Kinder- und Hochzeitsfotos anbieten. Diese Aufnahmen entstanden nicht nur in ihren Studios, sondern auch bei den Familien zu Hause. In deren vertrauter privater Umgebung wirkten sie individueller und ließen sich dadurch besser vermarkten.²⁶⁴

Auch die 1941 nach New York emigrierte Ylla (Camilla Koffler) eröffnete im Umkreis des Central Park South ein Fotostudio, jedoch aufgrund anderer Standortfaktoren.²⁶⁵ Da sie auf Tierfotografie spezialisiert war, wirkte sich die Nähe zum Central Park mit Zoo förderlich auf ihre Karriere aus. 1941 bis 1946 lebte und arbeitete sie in einem Penthouse mit Terrasse (15 West 51st Street), 1946 bis 1955 in einem Wohnatelier in den Rodin Studios (200 West 57th Street; Abb. 6.27, Nr. 5, 6.36, 6.37).²⁶⁶ Neben Haustieren wie Hunden, Katzen oder Vögeln fotografierte sie Groß- und Wildtiere, etwa Löwen- und Bärenkinder. Die Mehrheit ihrer »Modelle« vermittelten ihr Privatpersonen oder Institutionen wie Tierheime oder der Bronx und Central Park Zoo. Schon in Paris hatte Ylla diese Arbeitsmethode angewandt

²⁶⁴ Vgl. Neblette 1946, S. 166-168, 173.

²⁶⁵ Bisher existiert lediglich eine Ausstellungsbroschüre über Yllas Karriere. Vgl. Ausst. Kat. Chalon-sur-Saône 1983. Erwähnungen u. a.: Auer 2003, S. 197-198; Ausst. Kat. Essen 2005; Ausst. Kat. Évian 2010. Eine erste Zusammenstellung ihrer Karrierestationen ist der [Eintrag im METROMOD Archive](#), eine Projektskizze von Pryor Dodge, Yllas Patensohn, sowie in Dogramaci/Roth 2023.

²⁶⁶ Vgl. YA und YAPD. Die Rodin Studios wurden 1916 als Unterkunft für Kunstschaffende gegründet.



Abb. 6.37: Helene Roth, *Rodin House*, 200 West 57th Street, New York, 2022 (© Helene Roth)

und Tierarztpraxen kontaktiert, über die sie interessierte Tierbesitzer*innen zu Porträtsitzungen in ihr eigenes Atelier einlud, wo sie ihre Modelle ausschließlich fotografierte.²⁶⁷

In New York sammelte Ylla in einem nach Tiergattungen geordneten Karteisystem die Einverständniserklärungen der Tierbesitzer*innen.²⁶⁸ In diesen »Model Releases« (Modellfreigaben) trugen diese auf vorgedruckten Zetteln (später Karten) Namen und Rasse ihres Tieres, den eigenen Namen samt Adresse, Datum und Unterschrift ein. Meist handelte es sich um Hunde, die Ylla nach Rassen unterteilte. Ihr Anfang der 1940er-Jahre vor allem auf New Yorker Adressen beschränkter Radius weitete sich in den Folgejahren auf die ganze Republik aus. Auch Tiershows, Zoohandlungen und Züchter*innen zählten zu ihrer Kundschaft.²⁶⁹ Ihre Einnahmen sind kaum dokumentiert. Lediglich ein Artikel im *New Yorker Magazine* erwähnt, dass sie für drei Aufnahmen 60 Dollar verlangte.²⁷⁰ Vermutlich variierten jedoch die Preise je nach Auftragslage, Umfang und Wünschen der Kund*innen, sodass einzelne Aufnahmen oft bei 50 bis 60 Dollar lagen. Diese hohen Preise spiegeln den Aufwand und gleichzeitig das lohnende Geschäft.

267 Vgl. Dodge 2022.

268 Die Kategorien waren: Horses, Cattle, Dog, Monkey, Bears, Rabbit, Duck, Birds / Cats / Dogs (Terriers, Setters, Cocker, ... / Miniature Dogs) / Pet Shops / Breeder's Addresses / Unsigned Releases – Bronx Show 1948 / Unsigned Releases Madison Square 49. Vgl. YA, AG 138:4.

269 Vgl. YA 138:1.

270 Vgl. H. S., *The New Yorker Magazine*, 7.7.1952, S. 103.



Abb. 6.38: Fotograf*in unbekannt, *Ylla beim Fotografieren*, 1940er-Jahre (Ylla Archive, New York, © Pryor Dodge)

Das Studio der Fotografin war mit Spielzeug und Nahrung ausgestattet, um den Tieren die Eingewöhnung in das fremde Umfeld zu erleichtern, und verfügte über das notwendige technische Equipment wie Blitzlicht und elektrische Lichtquellen (Abb. 6.38).²⁷¹ Auch beschäftigte Ylla beim Fotografieren Assistent*innen, die sie unterstützten.²⁷² Mit ihrer Rolleiflex-Kamera fotografierte Ylla eine Vielzahl unterschiedlicher Tiere in arrangierten Posen, mit ungewöhnlichen Verhaltensweisen oder in spontanen Momenten.²⁷³ Dies konnte die rivalisierende Begegnung zweier Individuen sein, wie einer Katze und einer Maus, oder ein anderes auffälliges Verhalten, wofür sie die Tiere in ungewöhnliche Situationen brachte (Abb. 6.39).²⁷⁴ Je nach Fellfarbe und -struktur arrangierte sie Hunde vor hellem oder dunklem Hintergrund (Abb. 6.40). Um die Tiere in alltäglichen Lebenssituationen festzuhalten, behielt sie sie oft mehrere Tage in ihrem Apartment, so etwa ein Löwenbaby.²⁷⁵ In dieser Zeit entstanden möglichst viele Tieraufnahmen unterschiedlicher Ansichten.²⁷⁶ Neben den technischen und infrastrukturellen Voraussetzungen verfügte Ylla offenbar über viel Geduld, Empathie und Erfahrung im Umgang mit Tieren. Um diese auf Augenhöhe festzuhalten, begab sich die Fotografin oft auf den Boden oder agierte in dynamischen Bewegungen mit der Kamera (Abb. 6.38).

271 Vgl. Anonymus 1944b, S. 62; Steiner 1941.

272 Vgl. Goldsmith 1951, S. 51.

273 Vgl. ebd., S. 144, sowie YA, AG 138:13, AG 138:14.

274 Vgl. ebd. sowie YA, AG 138: 13.

275 Vgl. Fuhring 1948b; Goldsmith 1951, S. 50, sowie YA, AG 138:13. Die Fotografien des kleinen Löwen mündeten in das Fotobuch *The Sleepy Little Lion* (New York: Harper & Brothers 1947).

276 Vgl. Anonymus 1944b, S. 71; Goldsmith 1951, S. 51.

Abb. 6.40: Ylla, *Cat and Mouse*, New York, 1940er-Jahre (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ylla Collection, AG 138:13 © Pryor Dodge)



Abb. 6.39: Ylla, *Dogs*, New York, 1940er-Jahre (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ylla Collection, AG 138:10, © Pryor Dodge)



Wie die Tierfotografin Wiebke Haas betont, verlangen Tiershootings eine enge Zusammenarbeit zwischen Tier und Mensch.²⁷⁷ Dabei sieht sie Parallelen zwischen dem menschlichen und tierischen Kommunikationssystem.²⁷⁸ Denn auch bei Tieraufnahmen gilt es, Charakter und Persönlichkeit herauszuarbeiten. Dennoch zeigt sich auch bei Ylla, die stets auf wertschätzende Visualisierung achtete, in ihrer Serie »Flying Cat« ein gewisses hierarchisches Gefälle zwischen Mensch und Tier (Abb. 6.41).²⁷⁹ Assistierende warfen hierfür die Katze(n) aus der Höhe, während Ylla ihr »Fliegen« (also das Fallen) fotografierte. Die Aufnahmen wirken einerseits recht amüsant, spiegeln jedoch andererseits die strapaziöse Situation für die Katzen. Um die Wirkung zu verstärken, beschnitt Ylla die Aufnahmen. Im

²⁷⁷ Vgl. Haas 2018, S. 180-183.

²⁷⁸ Vgl. Anonymus 1947b; Haas 2018, S. 130-134.

²⁷⁹ Zu humanistischen und ethischen Diskussionen in Bezug auf Tierfotografien vgl. Baecque 2010; Berger 1980/1989; Brower 2005.



Abb. 6.41: Ylla, *Flying Cat*, New York, 1940er-Jahre (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ylla Collection, AG 138:13, © Pryor Dodge)

Abzug *Flying Cat* erscheinen die Katzen ohne das aufwendige Setting vor weißem Hintergrund im freien Fall (Abb. 6.41). Auch retuschierte Ylla ihre Fotos, um die Strukturen von Fell und Federn zu betonen, Hintergründe auszublenden oder störende Spiegelungen in den Augen eines Tieres zu entfernen (Abb. 6.39, 6.40).²⁸⁰ Ihr Ziel war die perfekte Tieraufnahme.²⁸¹

Der umfangreiche Nachlass an Fotografien, publizierten Aufnahmen, Fotobüchern, Korrespondenzen und Verträgen mit Tierbesitzer*innen verdeutlicht, dass es Ylla bereits Mitte der 1940er-Jahre gelang, im Exil ein eigenes Berufsfeld, eine Art Marke zu etablieren. Sie fertigte nicht nur amüsante Bilder, sondern verstand sich stets als professionell agierende Tierfotografin. Entwicklung und Abzüge ihrer Aufnahmen gab sie beim Fotolabor Leco in Auftrag, während Charles Rado deren Vertrieb über seine Agentur Rapho-Guillumette managte.²⁸²

Ylla fotografierte auch im Freien. Die zentrale Lage ihrer Studios machte es möglich, den nahen Central Park für Außenaufnahmen mit Katzen zu benutzen (Abb. 6.42).²⁸³ Neben Studiobildern formen ihre in Zoos entstandenen Fotos eine komplexe Werkgruppe. Bereits drei Tage nach ihrer Ankunft in New York erhielt die Fotografin im Juni 1941 ihren ersten Auftrag im Bronx Zoo.²⁸⁴ Ein weiterer Fototermin in diesem Tierpark verschaffte ihr im März 1942 mediale Bekanntheit, als sich ihr Unfall mit einem Pandabären durch die Presse quer durch die Republik verbreitete.²⁸⁵ Ylla nahm dort zwei neu angekommene Pandas auf, die als Geschenk der First Lady der Republik China, Madame Chiang Kai-shek, in den Zoo kamen.²⁸⁶ Dabei biss einer der Pandas die Fotografin in den Oberschenkel.

280 Vgl. YAPD. Ylla erwarb bereits im Studio von Ergy Landau Kenntnisse in der Retusche. Vgl. Dodge 2022.

281 Vgl. YA und YAPD.

282 Vgl. YA, AG 138:1. Auch auf ihren späteren Reisen, etwa in Indien, schickte Ylla 35-mm-Schwarz-Weiß-Filmrollen zu Leco. Zum Fotolabor Leco und der Agentur Rado vgl. Kapitel 6.1.

283 Vgl. Goldsmith 1951; YA AG 138:13.

284 Vgl. Dodge 2022.

285 Vgl. Hughes 1942. Der Artikel von Adelaide Kerr wurde in zahlreichen weiteren Zeitungen (mit teilweise unterschiedlichen Überschriften) abgedruckt. Vgl. Kerr 1942.

286 Die Pandas waren ein diplomatisches Geschenk an die Vereinigten Staaten.



Abb. 6.42: Ylla, *Cat at Central Park, New York*, 1940er-Jahre (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ylla Collection, AG 138:13, © Pryor Dodge)

Kurze Zeit später wurde sie in Zeitungsberichten gerühmt als »one of the few women photographers of wild animals in the world«.²⁸⁷

Neben Pandabären fotografierte Ylla zahlreiche andere Wildtiere in den Zoos. Das Coverfoto der Februar-Ausgabe 1945 von *Popular Photography* etwa zeigt einen Affen, der eine Banane wie einen Telefonhörer in der Hand hält (Abb. 6.43).²⁸⁸ Die Fotografien in den Zoos waren einerseits bestimmt durch Konzeption und Planung, andererseits durch Zufall und gegenseitiges Vertrauen zwischen Mensch und Tier. Ylla versuchte, die Tiere jeweils aus nächster Nähe festzuhalten und Zugang zu ihren Käfigen zu erlangen. Für die Aufnahme eines Tigers positionierte sie ihre Kamera unterhalb des Tiers, um Mächtigkeit und Größe der Raubkatze zu betonen (Abb. 6.44).²⁸⁹ Den meisten dieser Fotos fehlt jeglicher Verweis auf den Ort der Aufnahme, wie Gitter oder Käfige.²⁹⁰

Die Zoo- und Studioaufnahmen Yllas dienten primär der Unterhaltung, Empathie und Wissensvermittlung. Kritik an Haltung, Gefangenschaft oder Leid der Tiere hingegen wurden nur selten oder gar nicht thematisiert. Ylla hatte vor ihrer Emigration bereits in den Zoos von Paris und London fotografiert.²⁹¹ 1938 konzipierte sie aus den Zooaufnahmen ihr Fotobuch *Petits et Grands*, das kurz darauf

287 Kerr 1942.

288 Vgl. *Popular Photography*, Vol. 16, No. 2, 1945.

289 Vgl. YA, AG 138: 13.

290 Vgl. YA, AG 138: 14, oder die Fotoserie »Babytime at the Zoo«. In: *Life*, 15. 5. 1944, S. 43-48.

291 Vgl. YA und YAPD.

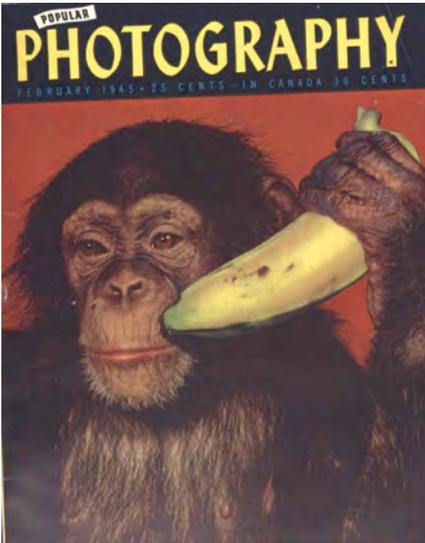


Abb. 6.43: Cover mit Fotografie von Ylla für das Magazin *Popular Photography*, Vol. 16, No. 2, 1945 (Ylla Archive, New York, © Pryor Dodge)



Abb. 6.44: Ylla, *Tiger Bronx Zoo*, New York, 1940er-Jahre (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ylla Collection, AG 138:13, © Pryor Dodge)

unter dem Titel *Big and Little* auf dem US-amerikanischen und britischen Markt erschien.²⁹² Im selben Jahr beteiligte Ylla sich mit Tieraufnahmen an der Publikation *Animal Language*, die als Kooperation des Zoodirektors Julian Huxley mit dem emigrierten Bioakustiker Ludwig Koch entstand.²⁹³ Das Buch beschäftigt sich visuell, textlich und akustisch mit Mimik und verschiedenen Geräuschen von Tieren aus dem Londoner Zoo und dem Whipsnade Zoo in Bedfordshire. Erfahrungen mit Fotopublikationen hatte sie bereits 1935 mit *Chats par Ylla* und 1936 *Chiens par Ylla* gesammelt.²⁹⁴

In New York gelang es Ylla, diese Praxis weiterzuverfolgen und ihre Tieraufnahmen in zahlreichen Fotobüchern zu platzieren. Sie bildeten neben Reportagen, die sie zu bestimmten Themen oder Tiergattungen aus Fotografien in Zoos und Innenaufnahmen im Studio gestaltete, eine wichtige Werkgruppe.²⁹⁵ In *They All Saw It* wandte sich Ylla 1944 mit der Autorin Margaret Wise Brown erstmals

292 Vgl. *Petits et Grands*. Paris: Arts et Métiers Graphiques 1938; *Big and Little*. London: Country Life 1938 und New York: Charles Scribner's Sons 1938. Vgl. YA; YAPD.

293 Zu *Animal Language* und Huxley vgl. Dogramaci 2021; Dogramaci/Roth 2023 und Einträge im [METROMOD Archive](#).

294 Zudem gab es eine britische Ausgabe bei Methuen Publishers in London.

295 Eine vollständige Zusammenstellung der Bücher vgl. YA, AG 138:1 und [YAPD](#). Mehr zu Yllas Fotobüchern in Dogramaci/Roth 2023. Ab den 1950er-Jahren begann Ylla mit Fernreisen nach

Kinderbüchern zu.²⁹⁶ Weitere Titel mit Brown folgten, wie *The Sleepy Little Lion* (1947), *Tico-Tico* (1950) und *The Duck* (1953). Neben Ylla veröffentlichte auch die emigrierte Fotografin Lilo Hess Tieraufnahmen in Kinderbüchern wie *Odd Pets* (1951) und *Christine The Baby Chimp* (1954).²⁹⁷ Die Publikationen beider Fotografinnen erschienen in mehreren Ländern und Sprachen.²⁹⁸ Die Spezialisierung auf Tierporträts und Kinderbücher stieß über den US-amerikanischen Markt hinaus international auf großes Interesse. Welche Funktion Kinderbüchern mit Tieraufnahmen im Kontext der Emigration innerhalb des Buchsektors der 1930er- und 1940er-Jahre zukommt, wurde allerdings bisher noch nicht umfassend erforscht.²⁹⁹ Ebenso fehlen Analysen, wie sich das Genre der Tierfotografie im Bildjournalismus etablierte, und welche Rolle Fotoagenturen wie Black Star oder PIX spielten.³⁰⁰

Neben Aufträgen in ihrem Studio und in Zoos, der Publikation von Fotobüchern und Aufnahmen in diversen Magazine beteiligte sich Ylla bereits im Februar 1942 mit 29 Fotografien an der Gruppenausstellung *Animals* in der Weyhe Gallery.³⁰¹ Sie lag in unmittelbarer Nähe zu ihrem Studio in der 794 Lexington Avenue.³⁰² Weitere Präsentationen folgten im Mai 1942 in der Galerie Haber & Fink sowie im selben Jahr im Rahmen der *Cat Show* im Hotel St. Georges.³⁰³ Ihre erste Einzelausstellung fand im Februar 1943 unter dem Titel *Ylla's Picture Zoo* in der Heads & Horns Museum Gallery im New York Zoological Park statt.³⁰⁴ Im Mai 1943 folgte die Beteiligung an der Ausstellung *Animal Portraits* im Cranbrook Institute of Science.³⁰⁵ Im gleichen Jahr erhielt Ylla den zweiten Preis des

Afrika und Indien, deren Fotografien postum in Fotobücher wie *Animals in Africa* (New York: Harper & Brother 1953) mündeten.

- 296 Browns Ansatz für Kinderbücher, die sogenannte »Here and Now«-Philosophie, wich von den üblichen Märchen und Fabeln ab. Sie konzentrierte sich auf Interessen und Bedürfnisse der Kinder. Vgl. Dogramaci/Roth 2023; YA.
- 297 Zusammenstellung von Hess' Fotobüchern im [Eintrag im METROMOD Archive](#). Mehr zu Hess in Kapitel 6.2.
- 298 So in Großbritannien, Frankreich, Deutschland, der Schweiz und den Vereinigten Staaten. Vgl. YA.
- 299 Burcu Dogramaci untersucht in einem Aufsatz, inwiefern Tierfotografien der 1930er-Jahre im Londoner Magazin *Lilliput* als politische Bilder zu verstehen sind. Vgl. Dogramaci 2021. Eine vergleichende Analyse zu New York fehlt.
- 300 In der RIC-Datenbank umfasst die Kategorie »Animal«, die in unterschiedliche Tiergattungen aufgeteilt ist, um die 800 Aufnahmen. In der Online-Datenbank des CCP finden sich unter »Animal« um die 972 Fotografien, die zwischen 1930 und 1950 entstanden.
- 301 Magazine mit Fotografien Yllas waren u.a. *Colliers*, *Coronet*, *Liliput*, *Life*, *New York Times Magazine*, *Parade*, *Picture Post*, *Popular Photography*, *Sports Illustrated*, *This Week* und *U. S. Camera*. Vgl. YA, AG 138:2.
- 302 Zur Ausstellung in der Weyhe Gallery vgl. WGR; YA, AG 138:1, und Kapitel 7.1.
- 303 Vgl. Anonymus 1942b; Morris 1942, S. 5.
- 304 Vgl. AF »Ylla«.
- 305 Vgl. Knight 1943.



Abb. 6.45: Werbeanzeigen mit Fotografien von Ylla, 1940-/1950er-Jahre (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ylla Collection, AG 138:2, © Pryor Dodge)

Fotowettbewerbs der Dog Writer's Association mit der Fotografie eines Schäferhunds.³⁰⁶ Sie war zudem Jurymitglied des Manhattan Camera Club für Tierfotografien.³⁰⁷

Ylla verzeichnete nicht nur als Studioinhaberin, Fotografin und Publizistin ökonomische Erfolge, sondern war auch in der künstlerischen und gesellschaftlichen Szene New Yorks und der Vereinigten Staaten präsent. Zudem wusste sie durch Verwendung ihrer Fotografien zu Werbezwecken ihr eigenes Image als Tierfotografin zu nutzen. Ab 1941 erschienen ihre Fotos in Inseraten zu diversen Themen: als Annoncen der Whiskey-Marke »Walker's«, zu Kalzium-Tabletten, zu Produkten der Minnesota Mining and Manufacturing Company, Air France oder Dupont (Abb. 6.45).³⁰⁸ Durch die Tieraufnahmen wurden den Produkten bestimmte Eigenschaften zugeschrieben: etwa die besondere Elastizität eines Klebebands durch den langen Hals einer Giraffe oder die Wirkung einer Kalzium-Tablette gegen Müdigkeit durch einen gähnenden Hund.

306 Vgl. Cowdin 1943.

307 Vgl. Morris 1944.

308 Vgl. *Fort Worth Star*, 30. 9. 1941, S. 3, und YA, AG 138:2.



Abb. 6.46: Eric Schaal, *Porträt von Ylla*, New York, 1943
(Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ylla Collection, AG 138:2, © Herb Alter)

Zur Vermarktung ihrer eigenen Karriere ließ sich Ylla selbst mit Tieren fotografieren. Diese Aufnahmen fertigten emigrierte Kolleg*innen wie Philippe Halsman, Ergy Landau, Charles Rado und Eric Schaal. Sie selbst inszenierte sich als modisch gekleidete Frau mit Kamera neben den Tieren (Abb. 6.46). Medien rezipierten sie als Star und Fotomodell: »Consider a chic young lady with a glamorous career in Parisian art circles behind her [...]; you would expect a girl like this to focus her camera on nothing less exquisite than fragile fashion models or flowers. [...] Looking like an actress or a fashion model herself [...].«³⁰⁹ Durch unterschiedliche Inszenierungen, internationale Verbreitung ihrer Tieraufnahmen in vielfältigen Medien und bewusste Imagepflege gelang es Ylla, im Exil ein erfolgreiches Business aufzubauen. Wahrscheinlich ist ihr tödlicher Unfall 1955 beim Fotografieren eines Ochsenkarrenrennens im indischen Bharatpur die Ursache für die geringe Sichtbarkeit ihres Werks in der Exil- und Fotografiegeschichte.³¹⁰

Das Business mit Bildern vollzog sich für emigrierte Fotograf*innen in vielseitiger Form. Über Unternehmen wie Fotoagenturen oder Einrichtungen wie Museen, Großereignisse wie die Weltausstellung oder durch ein eigenes Studio konnten sie in New York wirtschaftliches Einkommen generieren. Der Markt bot Raum für vielfältige Erwerbsformen. Förderlich, wenn nicht sogar Voraussetzung für ihre Karriere waren Netzwerke, die auch frühere Kontakte miteinbezogen. In der Emigration gegründete Fotoagenturen und -dienstleister waren mehr als Einzelunternehmen, denn sie bildeten durch Bildvermarktung und Anstellung emigrierter Fotograf*innen zugleich ein groß angelegtes globales Netzwerk. Dies

309 Anonymus 1944b, S. 69.

310 Vgl. YA, AG 138:1, AG 138:2.

gilt auch für die Jobvermittlung an Museen oder für Großveranstaltungen, die oftmals über Beziehungen entstanden. Ebenso profitierten die Studios in ihrem Renommee von gegenseitiger Unterstützung. Somit waren ökonomisches und soziales Kapital wichtige Faktoren im Exil. Während sich Agenturen und Dienstleister vor allem in Midtown Manhattan konzentrierten, folgten Studios um den Central Park South bestimmten Standortfaktoren. Je nach Spezialisierung der Ateliers variierten diese; so favorisierten einige die Nähe zum Tanz- und Theaterbezirk, andere zu Galerien und Museen oder zum Central Park mit Zoo.

Die Metropole förderte einerseits die fotografischen Ökonomien im Exil. Andererseits sind mehrfache Arbeitsstätten und Beschäftigungsverhältnisse emigrierter Fotograf*innen ein Beleg, dass eine einzelne Option meist nicht ausreichte, eigene Aufnahmen zu vermarkten. Um den Lebensunterhalt zu sichern und sich von der Konkurrenz abzuheben, mussten sie sich breit gefächert aufstellen, flexibel auf Angebot und Nachfrage reagieren oder ein Alleinstellungsmerkmal erreichen. Dafür griffen sie auf bereits vor der Emigration erworbene Kompetenzen zurück, die sie vielseitig einsetzten. Durch unterschiedliche Tätigkeiten im Berliner Verlags- und Pressewesen der Weimarer Republik besaßen etwa die drei Black-Star-Gründer profunde Expertise, die ihnen einen erfolgreichen Start ihrer Fotoagentur ermöglichte. Gleiches galt für exilierte Fotograf*innen, die bei der Vermarktung ihrer Aufnahmen vielfältige Kompetenzen und ökonomische Erfahrungen anwenden konnten oder als Geschäftsmodell zu transformieren wussten. Für ihre Studiogründungen bildeten eine vor der Emigration absolvierte fotografische Ausbildung und die Spezialisierung auf bestimmte Genres wichtige Voraussetzungen.

7. Foto-Expert*innen im Exil: Transkulturelle Fototheorien und -praktiken zwischen Austausch, Lehre und Vermittlung

Auch Galerien, Universitäten oder Magazine boten emigrierten Fotograf*innen Einkommensmöglichkeiten in New York. Abgesehen von ihrer ökonomischen Bedeutung dienten diese Orte nicht zuletzt dazu, deren Werke sowie Theorie- und Praxiserfahrungen in einem transmedialen und -kulturellen Austausch öffentlich zu vermitteln. Als Foto-Expert*innen erhielten sie Gelegenheit, sich an Ausstellungen in Galerien zu beteiligen, an Universitäten Fotokurse abzuhalten oder Ratgeber in Fachmagazinen und Handbüchern zu verfassen. Damit stehen weniger ökonomische Parameter als vielmehr Wissens- und Vermittlungsdiskurse Exilierter im Vordergrund.

Um die 57th West Street präsentierten in den 1930er- und 1940er-Jahren Galerien wie die Weyhe oder Norlyst Gallery Werke emigrierter und US-amerikanischer Fotograf*innen. Welcher Stellenwert kam diesen Galerien bei der Förderung der Exil-Karrieren zu? Folgten sie einem bestimmten thematischen Konzept? Begründeten ihre Ausstellungen einen transkulturellen Austausch von fotografischen Theorien und Praktiken? An der New School for Social Research waren exilierte Fotograf*innen wie Josef Breitenbach, Alexey Brodovitch, Tim Gidal, Charles Leirens, Lisette Model, Marion Palfi und Kurt Safranski als Lehrende tätig. Wie gestalteten sie ihre Kurse, und welche Inhalte vermittelten sie? War die New School eine Kontaktzone für exilierte Lehrende und Studierende? Einige emigrierte Fotograf*innen wie Andreas Feininger, Fritz Henle oder Erika Stone verfassten Fachartikel für Fotomagazine wie *Popular Photography*, *U.S. Camera* und *Minicam* oder veröffentlichten eigene Ratgeber. Welche Funktionen kamen diesen Publikationen im Exil zu? Und an welches Publikum richteten sie sich?

Für die Analyse eignet sich das Konzept des »situiereten Wissens« (»Situated Knowledges«) der Wissenschaftsphilosophin und Feministin Donna J. Haraway.¹ Sie führt auf, dass Wissen von historischen und politischen Kontexten abhängig und demnach »situieret« sei. Statt eines universell gültigen Wissens bestehen unterschiedliche Wissensformen, die sie »Knowledges« nennt.² Zudem sei Wissen keine Projektionsfläche, sondern entstehe in Prozessen mit Akteur*innen. Haraways Betrachtungsweise ist auf die Tätigkeiten exilierter Fotograf*innen übertragbar, die mit unterschiedlichen theoretischen und praktischen Wissensformationen nach New York emigrierten. Je nach den Kontexten vor Ort vermittelten sie

1 Vgl. Haraway 1995.

2 Vgl. ebd., S. 79.

diese in einem intermedialen, transkulturellen Austausch, der wiederum neue Wissensformationen entstehen ließ. Im Exil, so die These, entwickelt sich ein spezifisches situiertes Wissen, das auf individuelle sowie kollektive Erfahrungen rekurriert und je nach den Kontexten von Emigrierten unterschiedlich angewendet und verbreitet wird.³ Die an der Weyhe und Norlyst Gallery präsentierten Foto-Ausstellungen, die Kurse an der New School und Fachartikel für Fotomagazine und Handbücher sind in den Analysen drei exemplarische Orte, an denen Emigrierte ihr situiertes Wissen praktizierten und weitergaben.

7.1 Ausstellen und Repräsentieren: Die Förderung künstlerischer Fotodiskurse in der Weyhe und Norlyst Gallery um die 57th Street

Neben der 1940 gegründeten fotografischen Sammlung am Museum of Modern Art, der von Alfred Stieglitz geführten Galerie An American Place und der Julien Levy Gallery bestanden in den 1930er- und 1940er-Jahren zwei weitere Galerien in New York, die Fotografien ausstellten und explizit auch Werke emigrierter Fotograf*innen einbezogen.⁴ Die Weyhe Gallery (794 Lexington Avenue) und die Norlyst Gallery (59 West 56th Street) lagen im Galerieviertel um die 57th Street in Manhattan und somit im Zentrum künstlerischer Diskurse (Abb. 7.1).⁵ Ihr Stellenwert hinsichtlich der Förderung fotografischer Diskurse fehlt bisher weitgehend in wissenschaftlichen Analysen.

Da Fotografie als künstlerisches Ausstellungsobjekt in den 1930er- und 1940er-Jahren erst nach und nach an Ansehen gewann, agierte keine davon als reine Fotogalerie, sondern hatte sich auf unterschiedliche Medien wie Gemälde, Druckgrafik, Zeichnungen, Skulpturen oder Kunsthandwerk spezialisiert.⁶ Dennoch zeigt ihr Fokus auf Fotografien eine besondere Förderung des Mediums.⁷ Wie auch die Julien Levy Gallery spiegeln die Weyhe und Norlyst Gallery transnationale fotografische sowie künstlerische Diskurse, die sich nicht nur anhand der vertretenen Kunstschaffenden, sondern auch durch Reisen und/oder Emigrations-

3 Vgl. Perinelli 2019, S. 114.

4 Zu An American Place siehe Ausst. Kat. New York 1989; Baum 2011; Raeburn 2006 und Kapitel 2.2.

5 Weitere Galerien, die emigrierte Kunstschaffende förderten, waren St. Etienne (46 West 57th Street), Matisse (41 East 57th Street), Nierendorf (21 East 57th Street), Art of This Century (30 West 57th Street), Delphic Studios (9 East 57th Street) oder New Art Circle (35 West 57th Street). Hierzu stehen teilweise Forschungen aus.

6 Vgl. Raeburn 2006, S. 51.

7 Vgl. auch die von Helen Gee erst 1953 gegründete Limelight Gallery in Greenwich Village mit Ausstellungen von Rudy Burckhardt und Josef Breitenbach. Vgl. Gee 1997. Eine ausführliche Analyse im Kontext der (emigrierten) Fotoszene im New York der 1950er-Jahre steht bislang aus.



Abb. 7.1: Adressen der Julien Levy, Weyhe und Norlyst Gallery auf dem New Yorker Stadtplan im METROMOD Archive, zusammengestellt von Helene Roth. Screenshot (© METROMOD Archive)

1: Julien Levy Gallery (607 Madison Ave., 15 East 57th St., 42 East 57th St.)

2: Weyhe Gallery (794 Lexington Ave.)

3: Norlyst Gallery (59 West 56th St.)

erfahrungen der Gründenden manifestieren.⁸ In Zentren wie Berlin, London, Moskau, Paris, Warschau und Wien wurden bereits in den 1920er- und Anfang der 1930er-Jahre fotografische Werke wie von Ilse Bing, Josef Breitenbach, Lotte Jacobi, Fred Stein oder Ylla in Galerien gezeigt.⁹ Auf die damals geknüpften Netzwerke konnten Galerist*innen wie emigrierte Fotograf*innen später vielfach in New York zurückgreifen.

Nach einer Buchhändlerlehre emigrierte Erhard Weyhe 1914 in die Vereinigten Staaten und eröffnete 1919 mit dem US-amerikanischen Kunsthändler Carl Zigrosser in der 710 Lexington Avenue (ab 1923 794 Lexington Avenue) ein Geschäft für »Prints and Books on the Fine Arts« (Abb. 7.1, Nr. 2).¹⁰ Bis Ende der

8 Mehr zur Julien Levy Gallery in Kapitel 2.2.

9 In den 1930er-Jahre hatten Bing, Breitenbach, Jacobi, Stein und Ylla Ausstellungen in den Pariser Galerien Nathan, Pléiade und Chasseur d'Images. Vgl. FSA, IBC, JBA, LCP, YA sowie Ausst. Kat. Berlin 2005, S. 144-148; Bouqueret 1997, S. 167-169. Die Bedeutung dieser Galerien für emigrierte Fotograf*innen gilt es in weiteren Forschungen zu analysieren. Zu Pléiade siehe auch Kapitel 5.1.

10 Vgl. Ausst. Kat. New York 1989, S. 36-38; WGR, Scrapbooks, Box 1:3, Box 15:2, Box 15:4, und [Eintrag im METROMOD Archive](#). Zu Zigrosser vgl. [Carl Zigrosser Papers, University of Pennsylvania](#).



Abb. 7.2: John Vachon, *E. Weyhe Book Shop and Art Gallery on Lexington*, New York, 1950 (© Collections Museum of the City of New York)

1920er-Jahre entwickelte es sich zu einer renommierten Kunstbuchhandlung, die im ersten Stock als »Weyhe Gallery« Ausstellungen präsentierte. Eine Serie des Fotografen John Vachon für das Magazin *Look* von Juni 1950 zeigt die Räumlichkeiten mit einem Porträt Weyhes (Abb. 7.2, 7.3).¹¹ Die große Fensterfront diente dabei nicht nur als Schaufenster, sondern versorgte auch die Ausstellungsfläche mit ausreichend Licht. Wie die Fotografie verdeutlicht, verfolgte Weyhe eine intermediale und -disziplinäre Präsentationsform (Abb. 7.3.). Der Schwerpunkt seiner Galerie lag auf Zeichnungen, Druckgrafiken, Aquarellen, vereinzelt Gemälden, Fotografie, Skulpturen, Handwerkskunst und Design internationaler Kunstschaffender.¹² Auf regelmäßigen Reisen nach Paris und Deutschland tauschten sich Weyhe und Zigrosser mit Künstler*innen, Kurator*innen und Sammler*innen aus, über die sie selbst Ideen für Ausstellungen und Buchprojekte erhielten.¹³ Rechnungen im Nachlass Weyhes schlüsseln auf, dass dieser in Europa Kunstpublikationen, Grafiken und kleine Bronzen in Buchhandlungen, Verlagen und Antiquariaten für den Export nach New York einkaufte.¹⁴

11 Die Reportage »Erhard Weyhe – Book Seller and Artists’ Angel« erschien in der *Look*-Ausgabe vom 20. 6. 1950.

12 Zu den vertretenen künstlerischen Positionen siehe die Ausstellungskataloge der Galerie. Vgl. WGR.

13 Vgl. *New York Times*, 15. 8. 1925, S. 55; WGR, Scrapbooks, Box 15.

14 Zu Weyhes Partnern gehörten u. a. Horst Stobbe Bücherstube (München), Weiss & Co. Antiquariat (München), Graphisches Kabinett (München), Ernst de Frenne (Paris) und Ernst Wasmuth Verlag (Berlin). Vgl. WGR, Box 1:33.



Abb. 7.3: John Vachon, *E. Weyhe Posing in His Book Shop and Art Gallery*, New York, 1950 (© Collections Museum of the City of New York)

Ab Ende der 1920er-Jahre präsentierte die Galerie erste Fotoausstellungen wie zu Edward Weston (1928), Berenice Abbott und ihrer Sammlung von Fotografien Eugène Atgets (November/Dezember 1930) sowie Karl Blossfeldt (November 1932).¹⁵ 1929 publizierte Weyhe eine US-amerikanische Ausgabe von Blossfeldts *Urformen der Kunst* und 1932 Zigrosser zu Edward Weston.¹⁶ Ab Mitte der 1930er-Jahre konnten in der Buchhandlung auch fotografische Publikationen und Zeitschriften erworben werden. Das Angebot bestand nicht nur aus US-amerikanischen Medien wie *U.S. Camera* und Publikationen zu US-amerikanischen Fotografen wie Edward Weston oder Alfred Stieglitz. Auch deutsch- und französischsprachige Zeitschriften wie *Arts et Métiers Graphiques* oder Publikationen wie *Das Deutsche Lichtbild*, Paul Wolffs Handbuch *Meine Erfahrungen mit der Leica* oder über László Moholy-Nagy waren dort erhältlich.¹⁷

In den 1930er- und 1940er-Jahren hatten die emigrierten Fotografinnen Ruth Bernhard und auch Ylla ihre ersten New Yorker Ausstellungen in der Weyhe Gallery. Bernhard präsentierte dort 1938 ihre Aufnahmen.¹⁸ Weitere Informationen wie Ankündigungstext oder Exponatliste fehlen. Es ist somit nicht bekannt, welche Fotografien Bernhard dort ausstellte. Im Februar 1942 waren in der Gruppenausstellung *Animals* Arbeiten der emigrierten Tierfotografin Ylla zusammen mit

15 Vgl. WGR, Scrapbooks 1, Box 16:2, Box 16:4, sowie Ausst. Kat. New York 1989, S. 48; Hacking 2018, S. 130; Morris 1930.

16 Vgl. Artikel in der *New York Herald Tribune*, 2. 10. 1929, o. S. In: WGR, Scrapbooks 1, Box 15:7.

17 Vgl. WGR, Catalogues, Box 14:8, Box 14:9; WGR, Scrapbook 1.

18 1936 hatte Bernhard am Pacific Institute for Music and Arts und in der Jake Zeitlin Gallery in Los Angeles Ausstellungen. Vgl. RBP, Box 1.

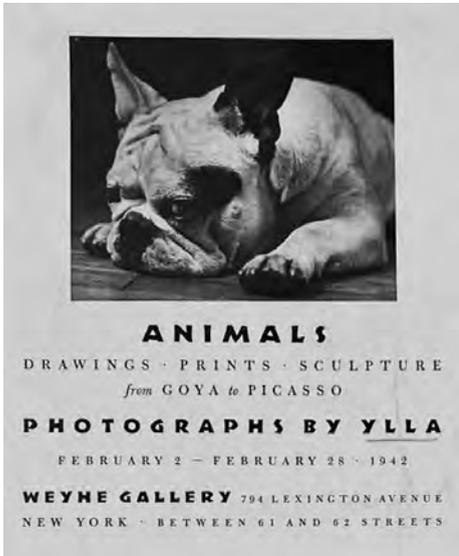


Abb. 7.4: Ausstellungsflyer mit Fotografie von Ylla für *Animals* in der Weyhe Gallery, New York, Februar 1942 (Ylla Archive, New York, © Pryor Dodge)

Zeichnungen, Druckgrafik und Skulpturen anderer Künstler*innen zu sehen (Abb. 7.4).¹⁹ Und im November 1942 folgte ihre Beteiligung in der Gruppenausstellung *Cats*.²⁰

Während Ruth Bernhard schon seit Beginn der 1930er-Jahre als emigrierte Fotografin in New York tätig war und wahrgenommen wurde, stand Ylla, die zum Zeitpunkt ihrer Ausstellung erst ein Jahr in der US-amerikanischen Metropole lebte, noch am Anfang ihrer fotografischen Karriere im Exil. Inwiefern die Agentur Rapho-Guillumette, die sie vertrat, ihre Gruppenbeteiligungen in der Weyhe Gallery anregte, ist nicht belegt. Allerdings ist es zu vermuten, da im Juni 1942 über diese Fotoagentur dort die Ausstellung *China at War. Covered by Chinese Photographers* stattfand. Wahrscheinlich kooperierte die Galerie mit der Fotoagentur.²¹

Wie aus einer Ankündigung in *The New Yorker* hervorgeht, präsentierte *Animals* 29 Tierfotografien von Ylla.²² Genaue Exponatlisten, Angaben zu Verkäufen oder Rezeptionsbelege fehlen auch hier. Den Ausstellungsflyern allerdings lässt sich entnehmen, dass es sich bei beiden um intermediale Projekte handelte, bei denen die Fotografie lediglich ein Teilgebiet darstellte. Zwar dominiert eine Hundeaufnahme Yllas den Ausstellungsflyer von *Animals*, der jedoch Werke »von Goya bis Picasso« ankündigt und damit den Blick zurück ins 19. und frühe 20. Jahrhundert richtet (Abb. 7.4). Auch bei *Cats* lag der Fokus eher auf einer thematischen Rahmung durch Tieraufnahmen, ergänzt durch Skulpturen, Zeichnungen und Druckgrafik wie des japanischen Malers Foujita und der US-amerikanischen Illustratorin Wanda Gág. Hier wurden bereits ausgestellte Kunstschaffende miteinbezogen, nachdem 1928 die Präsentation *Lithographs by Foujita, the Japanese Artist* in der Weyhe Gallery stattgefunden hatte.²³

19 Vgl. WGR, Scrapbooks, Box 16:5.

20 Die Ausstellung fand vom 2.11. bis 30.11.1942 statt. Vgl. Anonymus 1942a; *The New Yorker*, 21. 11. 1942, S. 4; WGR, Scrapbooks, Box 16:5.

21 Vgl. WGR, Scrapbooks, Box 16:5.

22 Vgl. Anonymus 1942a, S. 11-12.

23 Vgl. WGR, Scrapbooks, Box 16:5.

Es lässt sich nicht eindeutig beurteilen, wie wichtig die Galerie für andere emigrierte Fotograf*innen in den 1930er- und 1940er-Jahren war, und ob sie als Knotenpunkt für deren Netzwerke fungierte. Sicher scheint jedoch zu sein, dass ihr bei der Förderung emigrierter Fotograf*innen eine kaum überschätzbare Bedeutung zukam. Schließlich verkaufte die Weyhe Buchhandlung auch deren Fotobücher und Ratgeber, wie *Hellas* und *Rome* von George Hoyningen-Huene, *Petits et Grands* von Ylla oder Publikationen von Andreas Feininger.²⁴

Neben Carl Zigrosser arbeitete auch der Kunsthändler Julien Levy ab 1927 als Assistent in der Weyhe Gallery, bevor er 1931 eine eigene Galerie in der 607 Madison Avenue eröffnete.²⁵ 1937 zog sie in die 15 East 57th Street und logierte ab 1942 bis zu ihrer Schließung 1949 in der 42 East 57th Street (Abb. 7.1, Nr. 1). Während sich das Galerieprogramm in den 1930er-Jahren durch eine progressive transatlantische Auswahl von Fotograf*innen ausgezeichnet hatte, trat in den 1940er-Jahren bis zur Schließung die Fotografie zunehmend in den Hintergrund.²⁶ Im Gegensatz zu anderen Medien gelang es Levy kaum, damit zu reüssieren und finanzielle Gewinne zu erzielen. Auch zu emigrierten Fotograf*innen wie Ilse Bing und André Kertész, die in den 1930er-Jahre bereits Ausstellungen dort präsentiert hatten, pflegte er im darauffolgenden Jahrzehnt kaum Kontakt und förderte deren Karrieren nicht.²⁷ Stattdessen spezialisierte er sich zunehmend auf Gemälde und Druckgrafik zeitgenössischer Künstler*innen wie Giorgio de Chirico, Jean Cocteau, Salvador Dalí, Max Ernst, Alberto Giacometti, Frida Kahlo, Fernand Léger, Dorothea Tanning und Yves Tanguy.²⁸ Eine Ausnahme bilden lediglich Fotografien Herbert Bayers 1940 in der Ausstellung *Severity and Nostalgia* sowie drei Präsentationen T. Lux Feiningers in den späten 1930er- und 1940er-Jahren, die jedoch ausschließlich Schiffsgemälde zeigten.²⁹ Ein Porträt zusammen mit seiner späteren Ehefrau, der Malerin Muriel Streeter, sowie drei weitere Einzelaufnahmen von ihr bezeugen 1940 Levys Zusammenarbeit mit T. Lux Feininger (Abb. 7.5).³⁰

24 Vgl. WGR, Box 1:1.33.

25 Zur Julien Levy Gallery vgl. Ausst. Kat. Chicago 1976; Ausst. Kat. New York 1998; Ausst. Kat. Philadelphia 2006; Raeburn 2006, S. 21-23; [Eintrag im METROMOD Archive](#); JLGR sowie Kapitel 2.2.

26 Vgl. Ausst. Kat. Philadelphia 2006; Raeburn 2006, S. 55.

27 Jedoch unterstützte Levy emigrierte Kunstschaffende. Vgl. Ausst. Kat. Chicago 1976; Ausst. Kat. Los Angeles 2012; Ausst. Kat. New York 1998; Sawin 1995.

28 Zur Rolle der Levy Gallery bei der Förderung surrealistischer Künstler*innen siehe Helmreich 2019.

29 Zu Bayer vgl. Ausst. Kat. Philadelphia 2006, S. 322. Vom 5.05 bis 31. 12. 1937 hatte Feininger seine erste Einzelausstellung *Paintings of Ships*. 1940 folgte die Ausstellung mit dem Maler und Fotografen Ben Shan und im Januar 1947 eine Einzelausstellung. Vgl. AF »T. Lux Feininger« und TLFA.

30 Levy heiratete 1944 Streeter. Feininger fotografierte sie in zwei Einzelporträts (*The Painter Muriel Streeter I*, *The Painter Muriel Streeter II*) und während des Malens (*Women Painting*).



Abb. 7.5: T. Lux Feininger, *The Painter Muriel Streeter and Julien Levy*, New York, 1940 (© The Estate of T. Lux Feininger, Repro: www.kunst-archive.net)

Erst mit Eröffnung der Norlyst Gallery im März 1943 gewann die Fotografie wieder Gewicht in New Yorker Ausstellungen, in denen auch Werke emigrierter Fotograf*innen zu sehen waren.³¹ Die Künstlerin Elenore Lust gründete sie zusammen mit dem deutschsprachigen exilierten Künstler Jimmy Ernst im ersten Stock des Gebäudes 59 West 56th Street, im Galerieviertel um die 57th Street, ganz in der Nähe der Julien Levy und Weyhe Gallery (Abb. 7.1, Nr. 3). Ernst, der im Juni 1938 in New York angekommen war, trat über die Julien Levy Gallery in Kontakt mit den exilierten surrealistischen Kunstschaaffenden, die er teilweise bereits aus Deutschland und Frankreich kannte. Ab 1942 arbeitete er in der Galerie Art of This Century von Peggy Guggenheim, der Ehefrau seines Vaters Max.³² Dort lernte er auch Elenore Lust kennen.³³ Diese hatte sich nach einem Studium der bildenden Kunst an der New York University und der Art Students League in den 1930er-Jahren als Wandmalerin und Porträtistin etabliert und engagierte sich in der National Association of Women Artists (NAWA).³⁴

31 Vgl. ELP. Erwähnung, meist in Bezug auf die bildende Kunst, findet die Norlyst Gallery in: Ausst. Kat. Hannover 1999; Ausst. Kat. Los Angeles 2012; Belasco 2019; Ernst 1991; Kuspit 2000. Zu emigrierten, in der Norlyst Galerie präsentierten Fotograf*innen vgl. [den Eintrag im METROMOD Archive](#).

32 Max Ernst war von 1941 bis 1946 mit Peggy Guggenheim verheiratet. Vgl. Ausst. Kat. Hannover 1999; Ernst 1991, S. 254-263, 350-389; 422; Kuspit 2000; Sawin 1995. Guggenheim gelang es, mit über 150 Kunstwerken nach New York zu emigrieren. Vgl. Ernst 1991, S. 351.

33 Von 1943 bis Mitte 1945 waren Elenore Lust und Jimmy Ernst ein Paar. Vgl. Belasco 2019; Ernst 1991, S. 383.

34 Vgl. Belasco 2019, S. 304-305; ELP.

Mit Unterstützung von Werken bekannter Künstler*innen, die die Galerie als sich selbst tragende Einrichtung etablieren sollten, verfolgte Lust das Ziel, Kunstschaffende zu fördern, die bisher von der Öffentlichkeit kaum wahrgenommen worden waren. Im Gegensatz zur Art of This Century Gallery agierte die Norlyst Gallery als alternative Kontaktzone. Dazu gehörte auch, dass Lust und Ernst die Räumlichkeiten im Do-It-Yourself-Verfahren selbst renovierten.³⁵ Abends transformierte sich die Galerie in eine Kunst- und Kultureinrichtung mit Jam-Sessions für Jazz und Filmabenden sowie als Stammlokal für künstlerische Diskurse.³⁶ Welche Veranstaltungen dort im Konkreten abgehalten wurden, ist bisher nicht bekannt.

Wie die Eröffnungsausstellung im März 1943 verdeutlicht, präsentierte die Galerie eine intermediale, stilübergreifende Auswahl und vermied bewusst die Zuschreibung zu bestimmten Schulen.³⁷ So förderten Lust und Ernst von Anfang an diverse experimentelle Kunstpraktiken sowie heterogene soziale Gruppierungen. Sie richteten den Fokus auf Bereiche abseits eines etablierten Kanons. Dies schloss auch die Präsentation von Künstlerinnen und Exilierten sowie weniger beachteten Medien wie die Fotografie mit ein.³⁸ Daniel Belasco charakterisiert die Galerie wie folgt: »[T]he anti-elitist Norlyst was a hybrid creature. It was European and American. Male and female. Abstract and representative. High and low. With a sharp sensitivity toward the visual culture of racial, ethnic, and sexual difference, the Norlyst blended disparate iconographies and social settings into a new entity that provided a platform for both progressive change and an expanded definition of art.«³⁹ Trotz dieser wichtigen Netzwerkfunktion und ihres progressiven Programms geriet die Norlyst Gallery hinsichtlich ihrer Förderung fotografischer Emigrant*innen-Karrieren in den 1940er-Jahren in Vergessenheit.⁴⁰ Zur Rekonstruktion ihrer Fotografie-Ausstellungen dienen die Scrapbooks der Gallery als wichtige Quellen.⁴¹

1943 bis 1945 kuratierte Lust *Captured Light. Experimental Photography*, eine Serie von drei Ausstellungen, in denen Werke emigrierter Fotograf*innen wie Erwin Blumenfeld, Josef Breitenbach, Andreas Feininger, György Kepes, László Moholy-Nagy und Rolf Tietgens vertreten waren (Abb. 7.6).⁴² *Captured Light* war

35 Vgl. ebd.

36 Vgl. Ernst 1991, S. 402-404. Gästen waren dort u. a. Joseph Stella, Boris Margo, Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Bill Baziotos. Inwiefern auch Fotograf*innen dorthin kamen, ist bisher nicht erforscht.

37 Vgl. ebd., S. 399. Die Eröffnungsshow umfasste um die 50 künstlerische Positionen, u. a. Milton Avery, Bill Baziotos, George Constant, Joseph Cornell, Louise Nevelson, Mark Rothko, Nicholas Wasilieff.

38 Vgl. Belasco 2019, S. 305, sowie ELP, Scrapbooks.

39 Belasco 2019, S. 320.

40 Als einzige fundierte wissenschaftliche Analyse dient der Artikel von Daniel Belasco. Vgl. Belasco 2019.

41 Vgl. ELP, Scrapbooks 1-3. Mehr zur Bedeutung der Scrapbooks im Exil in Kapitel 5.4.

42 Vgl. ebd. sowie JBA, AG 90:29. Zu Tietgens vgl. Köhn 2011, S. 72.



Abb. 7.6: Ausstellungsflyer und Zeitungsberichte zu *Captured Light II* im Scrapbook der Norlyst Gallery, New York, Juli 1944 (Archives of American Art, Washington, D.C., Elenore Lust Papers, © Foto Helene Roth)

die erste Gruppenausstellung in New York, die den Bereich der experimentellen Fotografie öffentlich präsentierte.⁴³ Ihr Untertitel verwies auf vielfältige fotografische Praktiken, Techniken und Materialien. In ihrer Ausstellungsankündigung erläutert Lust: »Just as in other fields of art, so in photography, certain men thought the mere recording and documentation of what the eye sees could safely be left to the great numbers of technicians, whilst they went off on a new tour of discovery [...] in which the light became the great artist.«⁴⁴ Im Fokus stand weniger die realistische fotografische Wiedergabe als ein experimenteller Umgang.⁴⁵ Dies implizierte auch künstlerische und wissenschaftliche Anwendungsgebiete wie Vergrößerung durch Telelinsen oder Mikroskope, Überlagerungen durch Montagen und Collagen, Fotogramme, Bewegungsaufnahmen und Belichtungen mit Farb- und Schwarz-Weiß-Filmen.⁴⁶ Lust proklamierte mit dieser Ausstellung die Anerkennung der experimentellen Fotografie als gleichberechtigte Form gegenüber anderen fotografischen Bereichen und auch Kunstformen. Sie verweigerte sich einer Grenzziehung zwischen privatem, kommerziellem und künstlerischem Bereich der Fotografie.⁴⁷ Diesbezüglich nahm sie innerhalb fotografischer Debatten im New York der 1940er-Jahre eine Vorreiterrolle ein. Erst im März 1945

43 Vgl. Downes 1944.

44 ELP, Scrapbook 1.

45 Zum Begriff »experimentelle Fotografie« vgl. Frizot 1998, S. 431; Jäger 2009, S. 127; Wedhorn 2014, S. 65-89.

46 Vgl. Kraus 1945.

47 Vgl. JBA, AG 90:29.

präsentierte das MoMA im Auditorium mit *Creative Photography* erstmalig eine Ausstellung, die sich kreativen und experimentellen fotografischen Praktiken annahm.⁴⁸ 1950 fand dort eine erste Debatte über das Thema »What is Modern Photography?« statt.⁴⁹

Die erste Serie der Ausstellung startete im Dezember 1943 mit Werken von Erwin Blumenfeld, Josef Breitenbach, Alan Fontaine, George Platt Lynes, Man Ray und Rolf Tietgens.⁵⁰ Vom 1. Juni bis zum 24. Juni 1944 folgte die zweite Serie mit Fotografien von Blumenfeld, Breitenbach, Clough, Fontaine, Hare, Kepes, Moholy-Nagy, Platt-Lynes, Samber, Singer, Siskind, Strate und Zaranova. Im Gegensatz zur ersten Serie integrierte Lust auch Gemälde von Jimmy Ernst sowie Bernhard, Greene, Lamba, Margo, Oliver, Seliger, Van As und West (Abb. 7.6).⁵¹ Der dritte Teil eröffnete im Januar 1945 zusammen mit der Ausstellung AWVS *War Service Photography*.⁵² Trotz der Dokumentation in den Scrapbooks fehlen für alle drei Serien detailliertere Informationen und Exponatlisten. So ist nicht eindeutig, mit welchen Werken emigrierte Fotograf*innen dort präsent waren.

Neben Zeitungsberichten rezensierte 1944 und 1945 das Fotofachmagazin *Popular Photography* in den Artikeln »Captured Light« und »Why Photographers Experiment« die Ausstellungsreihe (Abb. 7.7, 7.8).⁵³ Mit Beispielen und Erläuterungen stellten diese die jeweiligen künstlerischen Praktiken der in *Captured Light* vertretenen Fotograf*innen vor, darunter Erwin Blumenfeld, Andreas Feininger und Rolf Tietgens. Durch die Ausstellung erfuhren sie so auch eine starke mediale Verbreitung. Tietgens vertrat eine ähnliche Auffassung wie Lust und forderte in einem der Artikel, die Fotografie müsse im Ausstellungskontext den gleichen Stellenwert wie die Malerei erhalten.⁵⁴ Seine Arbeitstechniken waren vor allem Montage und Überlagerungen, mit denen er poetische fotografische Werke schuf. Er betrachtete die Fotografie als Medium zur Förderung von Imagination und Fantasie.

Ab Ende 1939 veröffentlichte Tietgens seine fotografischen Experimente in US-amerikanischen Magazinen. Im Juli 1939 entstand der achtseitige Artikel »What is Surrealism?« für *Minicam*, der auch Beispiele seiner Fotografien beinhaltete (Abb. 7.9).⁵⁵ In der darauffolgenden Ausgabe erschien von Alexander King unter

48 Mit Farb- und Schwarz-Weiß-Aufnahmen waren in *Creative Photography* u. a. Ansel Adams, Edward Weston, Helen Levitt, Berenice Abbott, Weegee, Henri Cartier-Bresson und Andreas Feininger vertreten.

49 Vgl. digitale Niederschrift »What is Modern Photography?«, MoMA Homepage.

50 Vgl. ELP, Scrapbook 1.

51 Vgl. ELP, Scrapbook 2; JBA, AG 90:29; Downes 1944 sowie Kraus 1945.

52 AWVS ist die Abkürzung für American War Voluntary Service. Vgl. Belasco 2019, S. 309; ELP, Scrapbook 3.

53 Vgl. Downes 1944; Kraus 1945.

54 Vgl. Kraus 1945, S. 98, sowie mehr zu Tietgens Werk in Kapitel 8.4.

55 Vgl. Tietgens 1939b.



Abb. 7.7: Artikel »Exhibit of the Month: Captured Light. Experimental Photography« im Scrapbook der Norlyst Gallery, New York, 1944 (Archives of American Art, Washington, D. C., Elenore Lust Papers, Downes 1944, © Foto Helene Roth)



Abb. 7.8: Artikel »Why Photographers Experiment . . .« im Scrapbook der Norlyst Gallery, New York, 1945 (Archives of American Art, Washington, D. C., Elenore Lust Papers, Kraus 1945, © Foto Helene Roth)



Abb. 7.9: Rolf Tietgens, Seiten aus dem Artikel »What is Surrealism?« in *Minicam*, Vol. 2, No. 11, 1939, S. 30-37 (Tietgens 1939b, S. 30-37)

dem Slogan »Cut It Out« eine Anleitung für Fotomontagen und -collagen, die sich als Antwort auf Tietgens' Text liest und ein praktischer Ratgeber für den Amateurbereich war.⁵⁶ Von 1940 bis 1942 verfasste Tietgens weitere Texte zu seinen Fotografien mit den Artikeln »Capture the Life of the Object«, »Landscape Photography« und »Behold the Dreamer« in *Minicam*.⁵⁷ Elenore Lust gelang es, mit Tietgens eine Position zu integrieren, die bereits in fotografischen Fachkreisen medial verbreitet war, während seine Werke bisher in keiner Institution öffentlich ausgestellt worden waren. Für Tietgens' Karriere wiederum bedeutete die Ausstellung eine wichtige Förderung in Hinblick auf die Sichtbarkeit seines fotografischen Werks im Exil.

Auch Josef Breitenbachs experimentelle Fotografien wurden im Rahmen von *Captured Light* erstmals in einer New Yorker Galerie gezeigt. Breitenbach, der bereits mit Montagen und Collagen arbeitete, hatte schon 1941, im Jahr seiner Ankunft in New York, die Fotomontage *We New Yorkers* geschaffen. Über eine schwarz-weiße Nachtsicht illuminierter Wolkenkratzer collagierte er in Farbe

56 Vgl. King 1939.

57 Vgl. Tietgens 1940; Tietgens 1943; Tietgens 1945.

die Ansicht eines menschlichen Blutkreislaufs.⁵⁸ Daneben erprobte er in einer Bewerbung für das Guggenheim Fellowship die farbige Visualisierung von Duftmolekülen und Gerüchen.⁵⁹ Bereits in Paris hatte er mit solchen komplexen foto-technischen und chemischen Versuchen begonnen.⁶⁰ Seine Arbeitsweise zeichnet sich durch transnationale Praktiken aus, die er in New York weiterverfolgte und wie in *We New Yorkers* auf die Metropole übertrug.

Das Guggenheim-Stipendium, das Breitenbach allerdings nicht erhielt, sollte ihm einen Zuschuss zu den hohen Kosten von Laborutensilien und Farbfilmen sichern. Denn in den 1940er-Jahren waren Farbaufnahmen eher im Zusammenhang mit Auftragsarbeiten für Magazine, Werbe- und Modeaufnahmen verbreitet, aufgrund der hohen Kosten weniger im privaten Bereich. Breitenbach praktizierte die neuartige Technik im Kontext seiner professionellen fotografischen Karriere und erhoffte sich dadurch Sichtbarkeit im New Yorker Exil. Ausstellungen wie diejenigen in der Norlyst Gallery förderten seine experimentellen Ansätze.⁶¹ 1944 folgte schließlich eine Veröffentlichung seiner Duftexperimente im Artikel »Ever See a Scent?« des Magazins *Collier's* (Abb. 7.10).⁶² Vielleicht hatte sich seine Beteiligung in der Norlyst Gallery förderlich auf das Gelingen des Beitrags ausgewirkt. Noch in den 1950er-Jahren verfolgte Breitenbach seine farbigen Experimente weiter, wie seine Kurse »Color Photography« an der New School für Social Research belegen.⁶³

Die Beispiele von Tietgens und Breitenbach zeigen eindrucksvoll, dass Elenore Lust Teil der zeitgenössischen fotografischen Diskurse in den 1940er-Jahren war und diese explizit förderte. Die positiven Rezensionen ihrer Ausstellungsreihe *Captured Light* veranlassten sie, ab 1945 in den Vereinigten Staaten eine jährliche Wanderausstellung zum Thema experimentelle Fotografie weiterzuführen, bei der Personen in den jeweiligen Städten Arbeiten einreichen konnten. Zu den Ausstellungen gehörte auch eine Dunkelkammer, die Experimente mit der Kamera ermöglichte.⁶⁴ Interesse an diesen fotografischen Praktiken war also offensichtlich nicht nur im künstlerischen, sondern auch im breiten gesellschaftlichen Bereich vorhanden. Zudem engagierte sich Lust in öffentlichen Diskussionen, wie 1943 in der Radiosendung »Art in New York«.⁶⁵ In Zusammenarbeit mit weiteren emi-

58 Vgl. AF »Josef Breitenbach« und JBA, AG 90:1; Ausst. Kat. Hamburg 2021; Roth 2019b; Roth 2021.

59 Vgl. JBA, AG 90:1.

60 Vgl. AF »Josef Breitenbach«.

61 Vgl. ebd. Weitere Ausstellungen Breitenbachs waren etwa 1947 *Photography by Josef Breitenbach* in der A-D Gallery in New York und 1950 *Pictorial Photographs* in der Smithsonian Institution, Washington, D. C.

62 Vgl. JBA, AG 90:4.

63 Mehr zu Josef Breitenbachs Lehrtätigkeit an der New School in Kapitel 7.2.

64 Die erste Station der Wanderausstellung im Januar 1944 verzeichnete über 1.000 Besuchende. Vgl. Anonymus 1945; Downes 1944, S. 97.

65 Ala Story gründete das British Art Center um 1941. Vgl. [Eintrag im METROMOD Archive](#).



Abb. 7.10: Josef Breitenbach, Doppelseite aus dem Artikel »Ever See a Scent?« von Amy Porter in *Collier's*, 1944 (MoMA Library, New York, Artist File »Josef Breitenbach«, © The Josef and Yaye Breitenbach Charitable Foundation)

grierten Kunstschaffenden, wie der Galeristin Ala Story, zugleich Direktorin des British American Art Center in der 56th Street, und dem Künstler und Bildhauer Frederick Kiesler, der Peggy Guggenheims Galerie Art of This Century entworfen hatte, stellte die mehrteilige Reihe Präsentations- und Fördermöglichkeiten für Kunstschaffende abseits von Museen vor (Abb. 7.11). Wie Ala Story unterstützte Lust dabei ausdrücklich die Karriere von Künstlerinnen. Sie ermöglichte in den 1940er-Jahren Jacqueline Lamba (1944), Anna Neagoe (1945), Louise Bourgeois (1947) sowie den emigrierten Fotografinnen Ruth Jacobi und Marion Palfi erste Einzelausstellungen in ihrer Galerie.⁶⁶

Die Ausstellung Lotte Jacobis fand im Oktober 1948 in der Norlyst Gallery statt (Abb. 7.12).⁶⁷ Ein Artikel in der deutschsprachigen New Yorker Exilzeitschrift *Aufbau* rezensierte diese positiv: »Die in der Norlyst Gallery leider nur wenige Tage sichtbar gewesene Vorführung photographischer Arbeiten von Lotte Jacobi wäre es wert, ins Museum of Modern Art zu übersiedeln. Nicht zuletzt als

66 Zu Lamba und Bourgeois siehe Ausst. Kat. Los Angeles 2012; Belasco 2019; Sawin 1995. Zu Neagoe vgl. *The Chatham Press*, 8. 2. 1946, S. 2. Auch die Galerie Betty Parsons förderte ab 1946 die Sichtbarkeit von Künstlerinnen. Mehr dazu in Kapitel 8.4.

67 Vgl. AF »Lotte Jacobi«; ELP, Scrapbook 3.

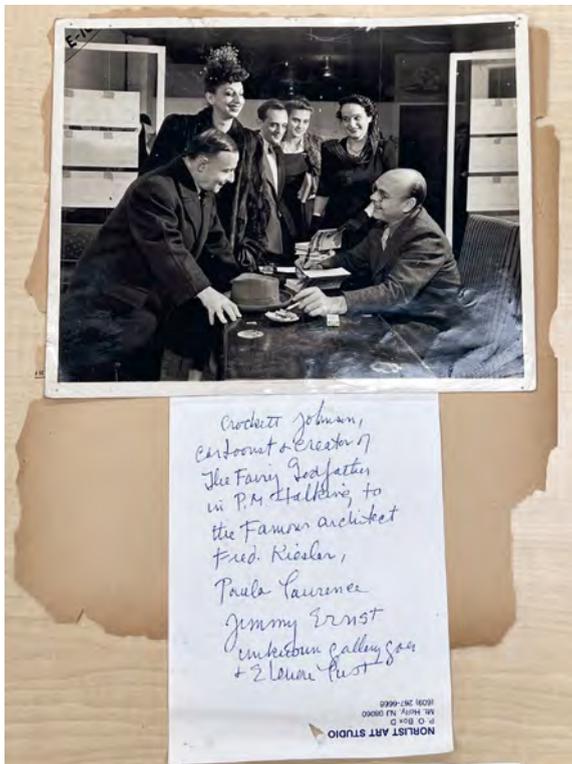


Abb. 7.11: Fotograf*in unbekannt, Fotografie von Crockett Johnson zusammen mit Frederick Kiesler, Paula Laurence, Jimmy Ernst, Ala Story und Elenore Lust für die Radioshow »Art in New York« New York, 1943 (Archives of American Art, Washington, D.C., Elenore Lust Papers, © Foto Helene Roth)

Porträtistin u. a. von Weizmann, Helene Thimig, Barbusse, Dreiser erweist sie einen Sonderrang. Naturstudien bestätigen ihn, die etwa das verhaltene Zittern dunkler Flut geben, aus der ein geheimnisreicher Reflex aufglüht, oder die geäderte Transparenz von Blattpflanzen und die Melodie der spülenden Welle einfangen. Doch Frau Jacobi (die Gattin des Verlegers Erich Reiss) ist darüber hinausgelangt zu ganz un-imitativen, frei erformten Gebilden aus fließendem Glanz und gebrochenem Widerschein, von äußerst feiner Zeichnung und Skandierung.«⁶⁸

Der Artikel bezog sich im letzten Satz auf ihre »Photogenics«, experimentelle und abstrakte fotografische Arbeiten ohne Kamera, die sie seit 1947 fertigte.⁶⁹ Diesen Begriff hatte der befreundete emigrierte Künstler, Fotograf und Bildhauer Leo Katz in einem Artikel über Jacobi geprägt.⁷⁰ Und auch für die Ausstellung in

68 Wolfrath 1948, S. 19.

69 Vgl. Ausst. Kat. Berlin 1997a, S. 183.

70 Vgl. AF und PBF »Lotte Jacobi«; Ausst. Kat. Berlin 1997a, S. 183-190. In den LJP findet sich ein Briefwechsel zwischen Jacobi und Katz. Womöglich kannten sich die beiden bereits vor ihrer Emigration. Zu Leo Katz siehe die Website über den Künstler. Jacobi porträtierte auch Katz.

der Norlyst Gallery verfasste er die Einführung.⁷¹ Im Gegensatz zu Fotogrammen, bei denen Objekte auf lichtempfindlichen Materialien ohne Benutzung einer Kamera fixiert wurden, gingen nach Katz die Photogenics einen Schritt weiter, da sie gegenstandslos und abstrakt waren. »This is a reintroduction of a name which existed long before the term ›Photography‹. ›PHOTOGENIC DRAWING AND PHOTOGENIC EXPERIMENTS‹ were known before the camera was used and before Hypo-Fixing was invented.«⁷² Jacobis Arbeiten fügten sich damit gut in das Ausstellungskonzept von *Captured Light*.

Tietgens, Breitenbach und auch Jacobi hatten über die Ausstellungen in der Galerie die Möglichkeit, sich an zeitgenössischen Diskursen über den Stellenwert der Fotografie als künstlerisches Medium zu beteiligen. Ihre experimentellen fotografischen Werke waren darin wegweisend. Im Kontext des Exils konnten sie in der Galerie ihre Werke präsentieren und auch verbreiten. Die Norlyst Gallery ist somit als Ort zu verstehen, der situiertes Wissen im Exil förderte und weitergab. Dies ist in einer weiteren Ausstellung zu beobachten, die nicht nur die Aufmerksamkeit auf eine emigrierte Fotografin legte, sondern eine gesellschaftliche Funktion erfüllte.

Im März 1945 eröffnete Marion Palfis erste Soloschau *Great American Artists of Minority Groups*, die das American Council Against Intolerance in America förderte (Abb. 7.13).⁷³ Darin präsentierte sie Fotoserien über fünf Kunstschaffende, die als Angehörige von Minderheiten bisher kaum Aufmerksamkeit in New York erfahren hatten. Statt einer spezifischen künstlerischen Form war für Palfi die Fotografie ein Medium, um Diskriminierung von Minoritäten sichtbar zu machen. Zu den Porträtierten gehörte der schwarze Musiker und Komponist Dean Dixon, der emigrierte jüdische Bildhauer Chaim Gross, der emigrierte mexikanische Maler Leon Helguera und die japanisch-irische Tänzerin Sono Osato.⁷⁴ Palfi porträtierte die Kunstschaffenden nicht nur im Privaten, sondern auch in ihren

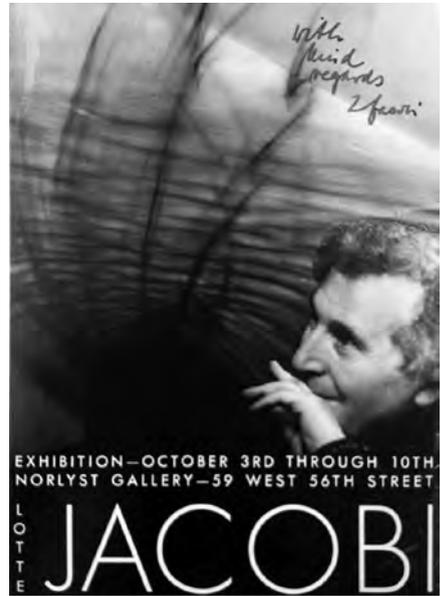


Abb. 7.12: Ausstellungsflyer von Lotte Jacobi in der Norlyst Gallery, New York, Oktober 1948 (Artist File »Lotte Jacobi«, The Museum of Modern Art Archives, New York, © The Museum of Modern Art Archives, New York)

71 Vgl. Einführungstext Katz, AF »Lotte Jacobi«.

72 Ebd.

73 Vgl. ELP, Scrapbook 3.

74 Zu Ausstellung und Fotoserie vgl. AF und PBF »Marion Palfi«; MPA, AG 46.



Abb. 7.13: Ausstellungsflyer und Zeitungsartikel zu *Great American Artists of Minority Groups* von Marion Palfi im Scrapbook der Norlyst Gallery, New York, März 1945 (Archives of American Art, Washington, D. C., Elenore Lust Papers, © Foto Helene Roth)

Ateliers und bei ihren ehrenamtlichen Tätigkeiten.⁷⁵ Denn abseits ihrer beruflichen Ausübung gaben sie ihre Expertise an karitativen Orten weiter, um den interkulturellen Austausch in New York zu fördern. Sono Osato setzte sich mit Tanzunterricht im Harlem Recreation Center und Dean Dixon mit Musikunterricht gegen die Diskriminierung schwarzer Kinder und Jugendlicher ein. Gross gab an der gemeinnützigen Educational Alliance Art School Mal- und Modellierunterricht. Helguera gründete den Club »Los Panamericanos« und wollte darüber die pan-amerikanischen Beziehungen festigen.

Die Vorgänge des situierten Wissens sind damit auf mehreren Ebenen zu beobachten. Die Ausstellung in der Norlyst Gallery ermöglichte Palfi nicht nur, ihre eigenen Foto-Projekte zu präsentieren, sondern auch die wichtigen Beiträge der Kunstschaffenden für die US-amerikanische Kultur und Gesellschaft. In den Aufnahmen wird sichtbar, wie diese ihre Wissensformen an unterschiedlichen Orten und Kontexten in New York in ehrenamtlichen Tätigkeiten einsetzten, um damit interkulturellen Gruppen neue Kenntnisse zu ermöglichen.

Zahlreiche Zeitungsausschnitte in Palfis Scrapbook belegen die ausführliche Berichterstattung und positive Resonanz der Ausstellung.⁷⁶ Sie verschaffte ihr nicht nur mediale Anerkennung, sondern auch Wahrnehmung in ihrem New Yorker Exil. Durch die Ausstellung lernte sie den US-amerikanischen Dichter Langston Hughes kennen, der fortan ihr Werk förderte.⁷⁷ Im Jahr darauf, 1946,

75 Vgl. die Fotografien in der [digitalen Sammlung am CCP](#), sowie MPA, AG 46:2A.

76 Vgl. MPA, AG 46:73.

77 Vgl. MPA, AG 46:1; AG 46:2A.

erhielt Palfi ein Rosenwald Fellowship, das ihr ermöglichte, ihr großangelegtes Projekt *Children in America* zu realisieren.⁷⁸

Mit *The Jew in American Life* (Oktober 1945) und *Tolerance Can Be Taught* (Januar 1946) zeigte die Norlyst Gallery zwei weitere vom American Council Against Intolerance in America geförderte Ausstellungen.⁷⁹ Die Organisation hatte sich 1938 gegründet, um in der US-amerikanischen Gesellschaft gegen antidemokratische Entwicklungen vorzugehen. Ab 1945 setzte sich dort der emigrierte Fotograf Alexander Alland als Picture Service Director für die gesellschaftliche Toleranz gegenüber Emigrierten und ethnischen Minderheiten ein.⁸⁰ Mit einem bildungspolitischen Auftrag präsentierte das American Council Against Intolerance schriftliches und visuelles Material in der Norlyst Gallery.⁸¹ Die Ausstellungen verdeutlichen, dass die Norlyst Gallery neben dem künstlerisch-fotografischen, auch einen pädagogischen, soziokulturellen Ansatz vertrat, der in den 1940er-Jahren in New York ein Alleinstellungsmerkmal einnahm. Die Galerie repräsentierte einen Ort, an dem Wissensformen und Bildpraktiken emigrierter Fotograf*innen neu kontextualisiert wurden und Verbreitung fanden.

In den 1930er- und 1940er-Jahren gab es weitere Institutionen, die Ausstellungen exilierter Fotograf*innen förderten. Das Thema ist bislang nur fragmentarisch aufgearbeitet und erfordert vertiefende Forschungen. Zu nennen ist die Wildenstein Gallery, die 1942 eine Ausstellung mit Werken Ilse Bings und Fred Steins veranstaltete.⁸² Stein präsentierte 1946 mit *Art of the Portrait* in Kooperation mit dem emigrierten Karikaturisten Benedikt Fred Dolbin eine Ausstellung in der Tribune Subway Gallery und 1947 mit *Children Photographs* in der Galerie des *Parents' Magazine*.⁸³ Bing wiederum war bereits 1943 in der Gruppenausstellung *Art in Exil* im Foyer der Public Library vertreten gewesen.⁸⁴ Dort kuratierte auch Marion Palfi ihre Schau *Children in America* im Januar 1949.⁸⁵ Sie hatte zudem ein Jahr zuvor ihre Fotografien in der Gruppenausstellung *A Closer Look: Four Photographers* in der Galerie der Photo League, in der auch Lotte Jacobi (1941), Lisette Model (1942) und Ylla (1943) Einzelausstellungen hatten, gezeigt.⁸⁶ 1939 waren dort bereits Rolf Tietgens und Rudy Burckhardt in der Gruppenausstellung *Photographing New York City* vertreten.⁸⁷ 1947/48 folgte in der Galerie der Photo League die

78 Vgl. Vgl. MPA, AG 46:3A, sowie Kapitel 4.1 und 5.3.

79 Vgl. ELP, Scrapbook 3.

80 Vgl. ebd.

81 Vgl. ebd.

82 Vgl. Ausst. Kat. New Orleans 1985, S. 34; FSA.

83 Vgl. FSA. Die [Tribune Subway Galerie](#) und das gleichnamige Magazin gründete 1945 der deutschsprachige emigrierte Journalist Georg Friedrich Alexan. Vgl. Fischer 2011, S. 11.

84 Vgl. Ausst. Kat. New Orleans 1985, S. 34.

85 Vgl. MPA; Craener 1949; Sorgenfrei/Peters 1985, S. 10.

86 Die Photo League Gallery lag in der 31 East 21st Street. Vgl. *The Brooklyn Daily Eagle*, 7. 2. 1942, S. 5. Zu Lotte Jacobi siehe *The Star Press*, 14. 12. 1941, S. 27.

87 Vgl. Köhn 2011, S. 380.

Gruppenshow *This is the Photo League* mit Werken von Burckhardt, Model, Palfi, Henle, Yolla Niclas und Ylla.⁸⁸

Wie die Photo League bot auch die New School for Social Research emigrierten Fotograf*innen die Möglichkeit, ihre Werke der Öffentlichkeit zu präsentieren. Doch auch dort findet sich leider keine Auflistung der einzelnen Ausstellungen. Bekannt ist bisher, dass dort Ruth Staudinger-Rozaffy (1939), Rolf Tietgens (1939), Alexander Alland (1940) und Charles Leirens (1949) Einzelausstellungen zeigten.⁸⁹ Daneben waren 1945 Werke von Lisette Model, Martin Munkácsi und Ylla in der Gruppenausstellung *The Instant in Photography* vertreten.⁹⁰ Ob diese Ausstellungen, wie die der Norlyst Gallery, spezifischen Ansätzen folgten, gilt es noch herauszuarbeiten. Dennoch gilt festzuhalten, dass Galerien und Institutionen in New York die öffentliche Präsentation von Werken emigrierter Fotograf*innen förderten und als Orte fungieren, an dem situiertes Wissen im Exil entstand und verbreitet wurde.

7.2 Teaching and Practicing: Fotokurse an der New School for Social Research

Die New School for Social Research (New School) etablierte sich neben Fotoausstellungen vor allem ab den 1930er-Jahren als wichtige Institution für emigrierte Lehrende und Studierende. Dort wurden in den Bereichen Fotografie, Medienkommunikation und Journalismus Theorie und Praxis unterrichtet und vermittelt. Dennoch sind diese Fotokurse auch in neuesten Publikationen über die New School, wie der von Judith Friedlander, nicht erwähnt.⁹¹

1919 eröffneten US-amerikanische Intellektuelle unter dem Ökonom Alvin Saunders Johnson die private Universität in der New Yorker 66 West 12th Street.⁹² Als Protest gegen Zensur in der Lehre von Vertreter*innen des Pazifismus an US-amerikanischen Universitäten forcierte die New School ein gegenteiliges Konzept.

88 Vgl. Ausst. Kat. Charlotte 1998, S. 13; Ausst. Kat. Chicago 2001; Ausst. Kat. New York 2011; RBP, AAA; MPA.

89 Zu Staudinger-Rozaffy vgl. *The New Yorker*, 9. 4. 1939, S. 4. Zu Alland siehe *The New Yorker*, 21. 12. 1940, S. 4. Zu Tietgens vgl. Köhn 2011, S. 380, zu Leirens CMP, Publicity Office Records, Box 10.

90 Vgl. NSA, Publicity Scrapbook Collection, NS 3. 1. 01:10,6-7.

91 Vgl. Friedlander 2019. Ähnliche Analysen stehen für die Cooper Union aus, an der Josef Breitenbach (1947-1966) und Leo Katz (1939-1942) unterrichteten. Vgl. JBA, AG 90:31, sowie [Homepage von Leo Katz](#). Eine erste Studie zu den Fotokursen an der New School bei Dogramaci/Roth 2019b.

92 Zur New School siehe NSA, [Eintrag im METROMOD Archive](#) sowie Friedlander 2019; Loyer 2005; Krohn 1987; Krohn et al. 1998; Rutkoff/Scott 1986; Rutkoff/Scott 1988.

Zugang und wissenschaftliche Tätigkeit sollte allen Bevölkerungsschichten offenstehen. Anfangs spezialisierte sich die New School auf Sozial-, Politik-, und Wirtschaftswissenschaften. Seit ihrer Gründung pflegte sie außerdem Kontakte nach Europa. Die zunehmenden Einschränkungen der Lehrtätigkeit und Wissenschaft sowie das ab 1933 geltende Berufsverbot in Deutschland veranlassten den Direktor Alvin Johnson, unter dem Dach der New School eine Graduiertenfakultät für Exilierte zu gründen.⁹³ Ziel war es, an der »Exiluniversität« (University in Exile) verfolgten Lehrenden aus den Sozial-, Politik-, und Wirtschaftswissenschaften die Weiterführung ihrer beruflichen Laufbahn in New York zu ermöglichen. Ab Herbst 1933 bis 1945 erhielten so über 180 Forschende eine Anstellung an der US-amerikanischen Universität.⁹⁴

Seit den späten 1920er-Jahren etablierte sich an der New School neben der sozialwissenschaftlichen (School of Politics) auch die Fakultät für Philosophie und Freie Künste (School of Philosophie & Liberal Arts).⁹⁵ Wie die Analyse der *New School Bulletins* der Art Classes zwischen den 1930er- und 1950er-Jahren zeigt, boten emigrierte Intellektuelle und Kunstschaffende Seminare, Vorlesungen und Workshops in den Bereichen Film, Fotografie, Musik, Tanz, Theater sowie bildender und angewandter Kunst an.⁹⁶ Die Aufnahme exilierter Wissenschaftler*innen und Kunstschaffender an der New School war somit Teil eines umfassenden interdisziplinären wie -medialen Kulturtransfers.

Ab 1934 gab es erste Fotokurse unter Leitung der US-amerikanischen Fotografin Berenice Abbott, in den folgenden Jahren auch unter den emigrierten Alexey Brodovitch (1941-1984), Kurt Safranski (1944-1958), Josef Breitenbach (1949-1968), Charles Leirens (1950-1952), Lisette Model (1951-1983), Tim Gidal (1956-1957) und Marion Palfi (1959-1963). Erstaunlich ist in diesem Zusammenhang, dass noch 1946 die Autorin und Fotografin Caroll Bernhard Neblette in *Popular Photography* bemerkt, in New York bestünden kaum fotografische Schulen und Kurse. Das vielfältige Angebot an der New School findet darin keine Erwähnung.⁹⁷

Ein Jahr nach Aufnahme seiner Lehrtätigkeit an der New School ließ sich Alexey Brodovitch 1942 von dem emigrierten Fotografen Hermann Landshoff

93 Zur University of Exile vgl. Friedlander 2019; Krohn 1987; Krohn et al. 1998; Loyer 2005; Rutkoff/Scott 1986; Rutkoff/Scott 1988.

94 So etwa Adolph Lowe, Max Wertheimer, Emil Lederer, Karl Mannheim, Frida Wunderlich und Emily R. Rosenthal. Vgl. Friedlander 2019; Krohn 1987, S. 70-85; Loyer 2005, S. 206-211.

95 Vgl. Friedlander 2019, S. 70; Rutkoff/Scott 1988.

96 Emigrierte Lehrende in den Art Classes der 1940er- und 1950er-Jahre waren u.a. Rudolph Arnheim, Margarete Bieber, Mario Carreno, José de Creeft, Hanna Deinhard, Fritz Eichenberg, Camilo Egas, Josef Frank, Chaim Gross, Hans Jelinek, Johannes Mohlzahn, Amedée Ozenfant, Mayer Schapiro, Roman Schneider, Kurt Seligmann, Günther Stern (Anders), Paul Zucker, Viktor Zuckerkandl, Adja Yunkers. Vgl. *New School Bulletin* 1944-1951; *New School Bulletin*, Art Classes 1942-1959.

97 Vgl. Neblette 1946, S. 172-173.



Abb. 7.14: Hermann Landshoff, *Der Grafikdesigner, Fotograf und Art Director Alexey Brodovitch in seiner Wohnung*, New York, 1942 (Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie/Archiv Landshoff, © bpk/Münchner Stadtmuseum, München)

porträtierten (Abb. 7.14).⁹⁸ Während er eine Zigarette raucht, sitzt er mit abwesendem Blick frontal zur Kamera an einem Schreibtisch, vor sich Bleistift und Konstruktionswerkzeuge wie Dreikantlineal und Geodreieck, die auf einem großformatigen Blatt Papier liegen. Landshoff wählte eine Umgebung, die mit diversen Attributen direkt auf Brodovitchs Tätigkeit als Grafikdesigner und Art Director des Magazins *Harper's Bazaar* verwies.⁹⁹ Dieser revolutionierte in den 1930er- und 1940er-Jahren das Design des Modemagazins durch eine neuartige Verschränkung von Bild, Text und Gestaltung, wie er sie auch an den Kursen der New School vermittelte.¹⁰⁰ Darin strebte er eine interdisziplinäre Ausrichtung von Grafikdesign, Journalismus und Fotografie an, die es bisher an der New School nicht gegeben hatte.

Brodovitchs Kurse »Art Applied to Graphic Journalism, Advertising, Design, Fashion«, »Photography in Journalism« und »Design in Graphic Journalism« richteten sich an Studierende wie Professionelle, die sich für die

künstlerische Gestaltung von Plakaten, Illustrierten, Produkt- und Interior-Design interessierten.¹⁰¹ Dieses breite Repertoire regte zum Experimentieren mit neuen Techniken, Materialien und Gestaltungsmöglichkeiten an. Indem er statt kanonischer Werke zeitgenössische Magazine mit Werbung und Typografie analysierte, versuchte er, die visuelle Wahrnehmung anhand von Beispielen aus dem Alltagsleben zu schulen.¹⁰² In einem »experimental laboratory« und »practical workshop« sollten den Studierenden Ideen für eigene Werke vermittelt werden.¹⁰³

98 Das Porträt gehört zu einer Serie, die Landshoff ab 1941 von emigrierten und US-amerikanischen Fotokolleg*innen in New York fertigte. Vgl. Ausst. Kat. München 2013 und Masterarbeit der Autorin »LOOK AT ME THROUGH OTHERS. Fotoserien von Hermann Landshoff in New York« (bisher unveröffentlicht).

99 Vgl. Rowlands 2005.

100 Vgl. CMP, NS. 2.1.02:35, NSA.

101 Vgl. *New School Bulletin*, Art Classes 1942/43, S. 11, Kurs 124; *New School Bulletin* 1944, S. 100; CMP, NS. 2.1.02.

102 Vgl. seinen Artikel »What Pleases the Modern Man«. In: *Commercial Art*, August 1930, S. 61-65.

103 *New School Bulletin*, Art Classes 1942/43, S. 11, Kurs 124.

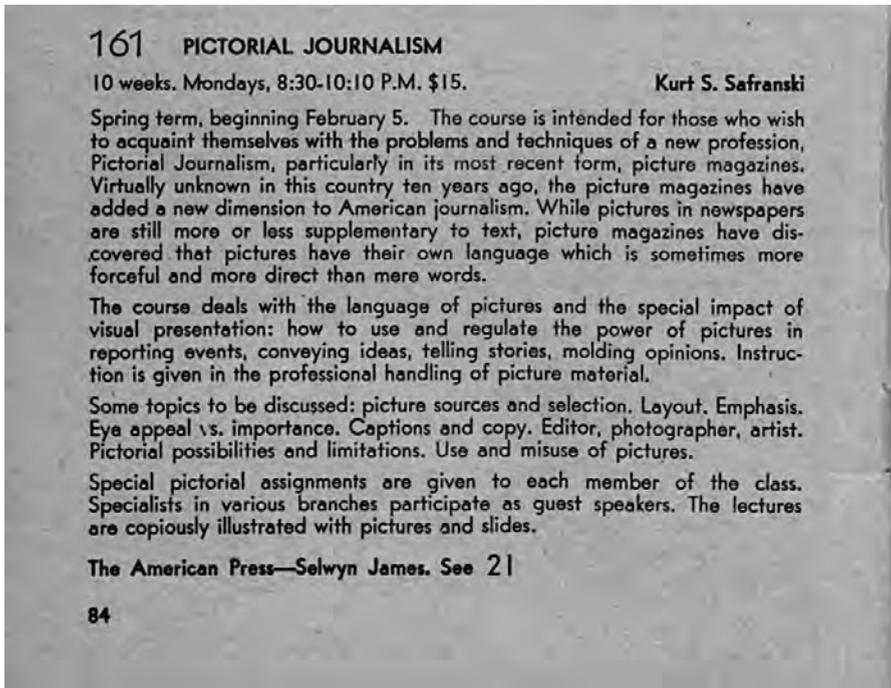


Abb. 7.15: Kursankündigung »Pictorial Journalism« von Kurt Safranski in *New School Bulletin*, Vol. 2, No. 1, 1944, S. 84 (New School Course Catalog Collection, NS.05.01.01)

Brodovitch war nicht der Einzige unter den emigrierten Lehrenden an der New School, der eine interdisziplinäre fotografische Ausrichtung verfolgte. Auch Kurt Safranski vertrat ab 1944 im Kurs »Pictorial Journalism« die Kombination von Text, Fotografie und modernen ästhetischen Gestaltungspraktiken (Abb. 7.15).¹⁰⁴ Wie eine Fotografie des exilierten Fotografen Werner Wolff erkennen lässt, stand darin die genaue Bildanalyse im Vordergrund (Abb. 7.16).¹⁰⁵ Die Aufnahme zeigt Studierende verschiedenen Alters, die gemeinsam um einen Tisch geschart Fotoabzüge betrachten. Die Situation erinnert an Bildauswahl und Konzeption für Fotoreportagen in der Agentur Black Star, für die Safranski verantwortlich war.¹⁰⁶ »Pictorial Journalism« richtete sich an Autodidakt*innen und Professionelle, die Kenntnisse in visueller Bildsprache, Vervielfältigungsmethoden und deren Wirkungen erwerben wollten. Während der erste Teil des Kurses aus Vorträgen bestand, konzentrierte sich der zweite Teil auf die praktische Konzeption von

¹⁰⁴ Vgl. *New School Bulletin* 1944, S. 84.

¹⁰⁵ Vgl. NSA, New School Photograph Collection NS. 4. 1. 01. Zu Wolff vgl. Kapitel 6.1 und 8.1.

¹⁰⁶ Mehr zu Black Star in Kapitel 6.1.



Abb. 7.16: Werner Wolff, *Benton Room, Pictorial Journalism Class Session Taught by Kurt Safranski*, New York, 1950 (New School Photograph Collection, NS-04-01-01, Box: 4, Folder: 12, The New School Archives, The New School, New York, © The Family of Werner Wolff)

Bildthemen bis hin zum fertigen Layout, wie beim Entwurf des experimentellen Studierendenmagazins NOW im Sommersemester 1948.¹⁰⁷

Wie die Fotokurse Abbotts und Brodovitchs war auch Safranskis Kurs der Fakultät für Philosophie und Freie Künste zugeordnet, doch nicht der Unterkategorie Kunst, sondern »Literature, Writing, Speech«.¹⁰⁸ Erst im September 1945 erschien »Pictorial Journalism« auch im Kunstbereich.¹⁰⁹ Trotz der interdisziplinären Ausweitung bat Safranski 1947 in einem Brief an Clara Mayer, Dekanin der Fakultät für Philosophie und Freie Künste, um Erhöhung seines Gehalts von 25 Dollar auf 75 Dollar, um damit gleichberechtigt zum thematisch ähnlichen Kurs Brodovitchs zu sein.¹¹⁰ Mayer sah zwar wenig Ähnlichkeit, denn sie ordnete Safranski dem Journalismus und Brodovitch dem Design zu, glich aber dennoch das Gehalt an.

Eine Vorreiterrolle übernahm Safranski jedoch ab dem Wintersemester 1947 mit dem Kurs »Photographs in Public Relations«. Statt der Fakultät für Philo-

107 Vgl. CMP, NS. 2. 1. 01:7, sowie New School Course Catalog 1944, S. 84.

108 Vgl. *New School Bulletin* 1944, S. 84, sowie CMP, NS. 2. 1. 01:7, NSA.

109 Vgl. *New School Bulletin*, Art Classes 1945/46, o. S.

110 Vgl. Safranski an Mayer, 19. 11. 1947, Mayer an Safranski, 21. 11. 1947, CMP, NS. 2. 1. 01:7.

sophie und Freie Künste war dieser erstmals in der Fakultät für Sozial- und Politikwissenschaften, Rubrik »Public Relations and Publicity«, angesiedelt.¹¹¹ Von Herbst 1951 bis 1958 folgte die Vorlesungsreihe »Photography as Medium of Mass Communication« und der Workshop »Pictorial Journalism«.¹¹² Safranskis interdisziplinäre Ausrichtung ist demnach ein frühes Beispiel für die Fachgebiete der visuellen Kommunikation und Public Relations an der New School. Darin kombinierte er erstmals journalistische Praktiken und Theorien mit fotografischen Visualisierungsstrategien.¹¹³ Er vertrat darin den Stellenwert der Fotografie als Medium visueller Kommunikation.¹¹⁴

Safranski und auch Brodovitch waren bereits vor der Emigration bei Verlagen und Printmedien tätig gewesen und hatten dort eine intermediale Verschränkung forciert.¹¹⁵ In New York baute Safranski seine Kenntnisse durch die Tätigkeit für Medienkonzerne wie Hearst und für die Fotoagentur Black Star weiter aus, Brodovitch wiederum für die Zeitschrift *Harper's Bazaar*. Ihre Expertise und neuartigen Ansätze vermittelten sie außerdem an der New School. An Safranskis Bestrebungen im Bereich Public Relations wird deutlich, dass er sich mit den spezifischen Anforderungen des US-amerikanischen Bildjournalismus vertraut gemacht hatte und zeitgenössische Tendenzen der 1940er- und 1950er-Jahre in seiner Lehrtätigkeit aufgriff.

Auch andere Emigrierte wie Tim Gidal und Charles Leirens konzipierten Kurse entsprechend ihrer eigenen fotografischen und interdisziplinären Spezialisierung. Gidal, der bereits 1948 emigriert war, begann aus unbekanntenen Gründen erst 1956 eine Lehrtätigkeit an der New School.¹¹⁶ Auch seine Kurse zeigen eine betont interdisziplinäre Vermittlung des fotografischen Mediums und spiegeln seine Erfahrungen als Fotojournalist, Absolvent der Kunstgeschichte, Forscher in Islamwissenschaft und Judaistik. Er kombinierte das visuelle Medium mit Fachgebieten wie Geschichte, Internationale Beziehungen, Kommunikation, Kunst, Landeskunde und Politik. Wie bei Safranski wurde sein Kursangebot zwei unterschiedlichen Fakultäten zugeordnet: Im Frühjahrssemester 1956 erschien »The New Grand Tour« unter der Rubrik »History, Philosophy, Religion« und »Picture Reporting through the Ages« im Bereich »Public Relations«.¹¹⁷ Im Herbstsemester 1956 wiederum wurden die Kurse »The Traveler in Europe« und »World History as Reflected

111 Vgl. *New School Bulletin* 1947, S. 46.

112 Vgl. *New School Bulletin* 1951, S. 94; *New School Bulletin*, Art Classes 1951, o. S.

113 Vgl. Anonymus 2018; Anchell 2015.

114 Vgl. Brief Safranskis an Homer Wagsworth, Vizepräsident der New School, 17.9.1948, CMP, NS. 2.1.01:7.

115 Vgl. Kornfeld 2021. Mehr dazu in Kapitel 6.1.

116 Vgl. Auer 2001. Zu Gidal vgl. [Eintrag im METROMOD Archive](#), [Gidal-Bildarchiv](#), [Steinheim Institut für deutsch-jüdische Geschichte](#), Essen und Kapitel 5.1. Zu dessen Zeit in London vgl. [Eintrag im METROMOD Archive](#) sowie Dogramaci/Roth 2019.

117 Vgl. *New School Bulletin* 1956a, S. 49.

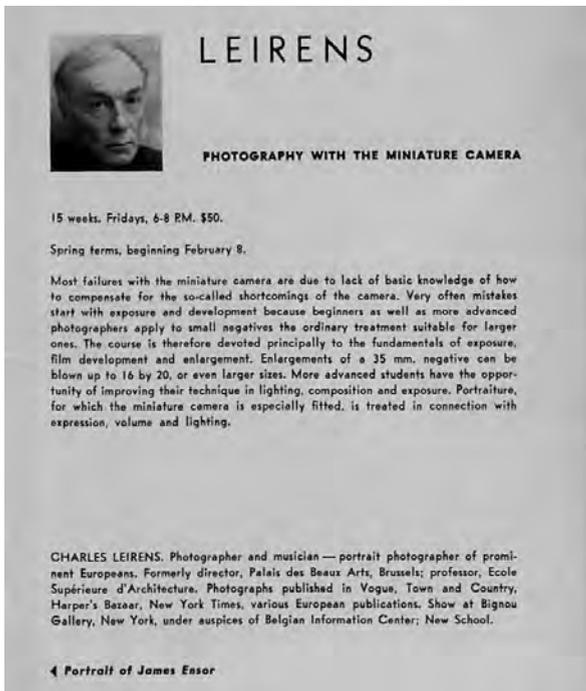


Abb. 7.17: Kursankündigung »Photography with the Miniature Camera« von Charles Leirens in *New School Bulletin*, Art Classes 1951/52, Vol. 9, No. 2, S. 33 (New School Course Catalog Collection, NS.05.01.01, The New School Archives, New York, © The New School Archives, The New School, New York)

in the Visual Arts« in den Sozial- und Politikwissenschaften angeboten.¹¹⁸ Und im Frühjahrssemester 1957 waren »Picture Communication through the Ages« und »History Reported in Pictures« im Bereich Kommunikation verzeichnet. Der einzige Workshop, den Gidal im Bereich der Kunst anbot, war »Cartoons as Social Force« im Herbstsemester 1957.¹¹⁹ Weitere geplante Kurse wie »The Land of Israel«, »History of Jewish Art«, »Israel and the Middle East« und »Picture Reporting« finden sich nicht in den Programmheften und wurden vermutlich nicht realisiert.¹²⁰

Ein weiterer Emigrant, der als interdisziplinär Lehrender an der New School agierte, war der Musiker und Fotograf Charles Leirens. Seine Expertise bot er jedoch in thematisch getrennten Kursen an. 1941 erhielt er die Einladung, an der New School Musikwissenschaften und auch Fotografie zu unterrichten.¹²¹ Von 1942 bis

118 Vgl. *New School Bulletin* 1956a, S. 32, 49; *New School Bulletin* 1956b, S. 30, 57.

119 Vgl. CMP, NS. 2. 1. 01:4; *New School Bulletin* 1957a, S. 47, 92; *New School Bulletin* 1957b, S. 58.

120 Vgl. CMP, NS. 2. 1. 01:4.

121 Leirens bekam über die New School sein Affidavit ausgestellt. Parallel zur New School gab er 1941/42 Kurse in Musik und Fotografie am Belgian Government Information Center. Mit dessen Hilfe publizierte er die Bücher *Belgian Music* (1943) und *Belgian Folklore* (1947). Zu Leirens siehe Ausst. Kat. Brüssel 1964; [Eintrag im METROMOD Archive](#) sowie CMP, NS. 2. 1. 01:5 und Kapitel 3.2.

Abb. 7.18: Kursankündigung »The Small Camera in Photography Today« von Lisette Model, in *New School Bulletin, Art Classes*, Vol. 9, No. 2, September 1951, S. 34 (New School Course Catalog Collection, NS.05.01.01, The New School Archives, New York, © The New School, New York)



MODEL

THE SMALL CAMERA IN PHOTOGRAPHY TODAY

10 Thursday evenings, 6-8 P.M. and 5 field trips, probably Saturdays and Sundays subject to the convenience of the class. \$50.
Fall term, beginning September 27.

Photography is the art of the split second. Speed, the fundamental condition of our present-day activities is its power. The photographer works fast within the second he has to see, to select and to act.

The small camera is his ideal tool. Its art value is enhanced by qualities which have been variously described as journalistic, documentary, candid: it is a means of detecting and revealing the reality surrounding us.

The course stresses the importance of learning to see photographically, and of completing the photographic image in the dark room by enlarging. Its aim is to give the student the use of an instrument with which to develop his own potentialities and style.

PHOTOGRAPHING NEW YORK AND ITS PEOPLE

Inside sessions, Mondays, 8:30-10:10 P.M.; weekend field trips, \$50.
Spring term, beginning February 4.

Inside sessions for enlarging and analyzing prints alternate with field trips on which students and instructor work together to photograph the city, its people, its different sections, i.e. the East side, the financial district, Rockefeller Center, etc.

LISETTE MODEL Photographer, Paris, 1937-39. Taught privately and at San Francisco School of Fine Arts. Work has appeared in *Cue*, *Harpers Bazaar*, *Ladies Home Journal*, *Look*, *PM*, *Modern Photography*, *Popular Photography*, *U. S. Camera*, elsewhere. One man shows, Chicago Art Institute, San Francisco Legion of Honor, Museum of Modern Art One Man Traveling shows. Exhibited in Museum of Modern Art shows: *60 Photographs. In and Out of Focus*, *4 Photographers*, and others. Represented in permanent collection, Museum of Modern Art.

1951 findet sich ein vielfältiges Kursangebot zur Musik.¹²² Seine Lehrtätigkeit auf dem Gebiet der Fotografie begann 1947 mit dem Kurs »Portraiture with the Miniature Camera« (Abb. 7.17). Im darauffolgenden Jahr bis 1951 bot er mit »Photography with the Miniature Camera« eine grundlegende Einführung in die Praktik der Kleinbildkamera mit Belichtung, Entwicklung und Vergrößerung an.¹²³ 1948 und 1949 hielt er die Überblicksvorlesung »Introductory Course in Photography«. Im Herbstsemester 1952 vertrat er den Kurs von Josef Breitenbach »From a Photographer's Experience: Some Technique and Subject Matters«, der sein letzter an der New School sein sollte.¹²⁴

Ab 1951 führte Lisette Model mit Kursen wie »The Small Camera in Photography Today« Leirens' Spezialisierung auf die Kleinbildkamera weiter (Abb. 7.18).¹²⁵ Während der Black-Star-Fotograf Joe Covello die Lehrerin in den 1960er-Jahren

122 Kurstitel waren etwa »Intelligent Listening for the Untrained Music Lover«; »Bach and His Time« (1942/43); »Music in France from 1875-1914« (1943/44); »The Fugue and the Sonata« (1947/48). Vgl. CMP, NS. 2.1.01:5.

123 Vgl. *New School Bulletin*, Art Classes 1951, S. 33.

124 Vgl. CMP; *New School Bulletin* 1947; *New School Bulletin*, Art Classes 1951. Leirens remigrierte 1952 zurück nach Brüssel.

125 Vgl. *New School Bulletin*, Art Classes 1951; Ausst. Kat. New York 2011, S. 47; Parry 2010, S. 108-110.

im Gespräch mit einer Kollegin oder Schülerin an der New School aufnahm, verdeutlichten die Porträts von Hermann Landshoff aus den 1940er-Jahren ihre berufliche Expertise mit der Kleinbildkamera.¹²⁶ Der kleine Apparat war ein geeigneter Begleiter, um auf den Straßen flexibel zu agieren und zu fotografieren. Dies verdeutlicht auch der Workshop »Photographing New York and Its People«, in dem sie über die Handhabung der Kleinbildkamera erklärt: »The small camera is his ideal tool. Its art value enhanced by qualities which have been described as journalistic documentary, candid: it is a means of detecting and revealing the reality surrounding us.«¹²⁷ Neben technischen Fähigkeiten stand bei Model vor allem die Vermittlung des fotografischen Sehens an die Studierenden im Vordergrund. Denn ihr Kurs sah auch Feldforschungen und das Fotografieren im urbanen Raum vor. Sie vermittelte damit fotografische Praktiken, die sie auch im eigenen Werk anwandte.¹²⁸

Wie die Kurse ihrer Vorgänger*innen vertrat die emigrierte Fotografin Marion Palfi, jedoch erst Ende der 1950er-Jahre bis 1963, in Workshops wie »Social Uses of Photography«, »Social Research with Photography« oder »The Photographer as a Human« ihren eigenen fotografischen soziokulturellen Ansatz (Abb. 7.19).¹²⁹ Sie schreibt dazu in der Kursankündigung: »Generally, a photographer is interested in photographing certain aspects of life or forms, if possible with sensitivity, but not with deep knowledge of his subject matter. [...] I try to develop photography the other way around. I choose an idea of importance, such as trying to help to improve certain conditions or to point up why a certain condition is of great value to human life. I try to express (in art form, not documentation) the social, psychological, historical, educational impact it has on the world we live in.«¹³⁰ Sie betrachtete die Fotografie als Medium zur Erforschung soziokultureller Themen in der Gesellschaft. Für ihre Kurse erwartete sie sich von den Studierenden daher Erfahrungen in Soziologie und Sozialarbeit/Sozialwesen.

Diese interdisziplinäre und -mediale Ausrichtung äußerte sich auch in einer Feldforschung, die Palfi mit den Studierenden durchführte. Angelehnt an eigene Projekte als Sozialforscherin und Fotografin wurde 1960 in »Social Research with Photography« ein Studienprojekt mit Ausstellung über die Kunstfakultät an der New School und ihren Beitrag zum US-amerikanischen Kulturleben durchgeführt.¹³¹ Palfi war dabei stets ein spontaner und natürlicher Charakter der Aufnahmen wichtig. Denn als Feldforschende sollten Fotograf*innen nicht mit der Kamera in das Geschehen eingreifen.

126 Vgl. NSA, New School Photograph Collection NS. 4. 1. 01:16. Landshoff fertigte 1948 insgesamt acht Aufnahmen von Model. Vgl. Ausst. Kat. München 2013, S. 139, sowie Deutsche Fotothek, FM-2012/200.808-815.

127 *New School Bulletin*, Art Classes 1951, S. 35.

128 Vgl. [Eintrag im METRMOD Archive](#) und Kapitel 4.1.

129 Vgl. *New School Bulletin*, Art Courses 1959; AF »Marion Palfi« und MPA.

130 Ankündigung für »Social Research with Photography«, MPA AG 46:2b, 21. 1. 1960.

131 Vgl. MPA AG 46:2b, 5. 11. 1960.



PALFI

**SOCIAL
USES OF
PHOTOGRAPHY**

Fall and spring, Fridays, 5:00-5:00 P.M., beginning September 25 and February 12, \$45.

Some knowledge of sociology or social work is desirable; admission by consultation with the instructor, Friday, September 25, 5:00-6:00 P.M.

Printed material is thoroughly studied in order to determine the places and the people of particular importance and suitability for photographic study. Sensitive human relations and intimate contact with the community are fundamental. The assignment is much like the task of the counselor or social worker in the broadest sense. Such studies are designed to express truthfully and powerfully the problems and accomplishments of the persons involved. At its best communication is then more direct, more extensive and more intensive.

As in all research the primary requirement is objectivity, ability to put aside personal preconceptions. The steps are first, choice by the group of an area or areas of interest; second, close study of published material in search of the most significant subjects; finally, the photographic study with broad critical and technical comment.

MARION PALFI, Rosenwald Fellowship, 1946. Sponsored by Council Against Intolerance in America, American Missionary Association, Ministry of Education of Haiti, Children's Bureau of the Federal Security Administration, Government of the Netherlands, N. Y. Mayor's Advisory Committee for the Aged. Photographs in collections: Museum of Modern Art, Museum of Port-au-Prince, Haiti, New York Public Library, Exhibits, Federal Security Building, Washington, D. C., Culture Centrum, Willemstad, Curacao, Netherlands West Indies, others, U.S., abroad. Formerly taught at CCNY, NYU. Author, *Suffer Little Children*. Co-author, *In These Ten Cities We Have Tomorrow*. Illustrated and contributed to numerous publications and periodicals.

Abb. 7.19: Kursankündigung »Social Uses of Photography« von Marion Palfi in *New School Bulletin*, Vol. 17, No. 2, S. 46 (New School Course Catalog Collection, NS.05.01.01, The New School Archives, New York, © The New School Archives, The New School, New York)

Josef Breitenbach war als Einziger unter den Exilierten bereits vor New York in der Lehre tätig gewesen. Bevor er 1949 seine Teilzeitstelle an der New School aufnahm, hatte er in Paris Privatunterricht, im Sommer 1944 am Black Mountain College und ab 1946 an der Cooper Union Fotokurse gegeben.¹³² Handschriftliche Aufzeichnungen seiner Kurse »Still Photography«, »Photography as Language« und »Photography: A Century of Revelation and Creation« verdeutlichen, dass diese eine Grundlage für die Lehrveranstaltungen an der New School bildeten.¹³³ So finden sich während seiner 19-jährigen Laufbahn an der New School ähnliche Kurstitel, etwa »Photography: A Medium of Revelation and Creation«, »Photography as an Art« oder »Photography as Document and Self-Expression«.¹³⁴ In den fotogeschichtlichen Kursen verwendete Breitenbach als visuelles, didaktisches

132 In Paris plante Breitenbach mit der emigrierten Fotografin Ruth Staudinger-Rozaffi die Gründung einer Fotoschule, die jedoch nicht realisiert wurde. An der Cooper Union war Fotografie ein Zusatzkurs für Studierende im Bereich der Werbung und beinhaltete keine professionelle Ausbildung. Vgl. JBA, AG 90:31; AG 90:32.

133 Vgl. JBA, AG 90:31; AG 90:32.

134 Vgl. AG 90:32 sowie *New School Bulletin*, Art Classes, o. S.

Lehrmaterial seine eigene Sammlung.¹³⁵ In der Betrachtung dieser Aufnahmen schulte er das Sehen der Studierenden und ihr Bewusstsein für heterogene Visualisierungsstrategien.¹³⁶ Analysekriterien waren die unterschiedlichen Techniken, Stile und fotografischen Gebrauchsweisen in den Bereichen Experiment, Fotoreportage, Journalismus, Landschaft, soziokulturelle Fotografie, Porträt und Wissenschaftsfotografie. Er zeigte Werke emigrierter Kolleg*innen wie Alfred Eisenstaedt, Lisette Model, László Moholy-Nagy, Erwin Blumenfeld, Ruth Bernhard, Weegee oder Ylla neben US-amerikanischen Fotograf*innen wie Edward Steichen, Edward Weston, Man Ray und Gijon Mili.¹³⁷ Diese Kombination verdeutlicht, dass er die historische sowie zeitgenössische Fotogeschichte und -theorie als Ergebnis eines universellen transkulturellen Austauschs ansah.

Einzelne Kurse wie das 15-wöchige Seminar »Creative Possibilities in Photography« hielt Breitenbach in seinem Wohnstudio (210 Central Park South) ab.¹³⁸ Durch kreativen Einsatz von Licht und Farbe stand die räumliche Schulung und zugleich die Entwicklung eines persönlichen Stils im Vordergrund. Im Sommer 1950 erprobte die Lehrveranstaltung »Outdoor Color Photography«, die zwei Exkursionen einschloss, die Farbwirkung in der Außenfotografie.¹³⁹ 1951 folgte ein Kurs, der sich auf Fotoreportagen und Fotojournalismus konzentrierte.¹⁴⁰ Heterogenität und thematische Vielfalt dieser Lehrgänge, die sich auch in Breitenbachs eigener Karriere spiegeln, beinhalteten den kreativen Umgang mit Farbe und technischen Experimenten, Porträts, Stadtvisionen sowie Montagen und Gestaltungsformen ohne Kamera wie Fotogramme.

Während Brodovitch, Leirens und Safranski schon kurz nach ihrer Emigration in der New School eine Anstellung fanden, also bereits zu Beginn der Wiederaufnahme ihrer Karriere in New York, begann die Lehrtätigkeit von Breitenbach, Gidal, Model und Palfi erst Ende der 1940er- oder in den 1950er-Jahren. Die *New School Bulletins* zwischen 1944 und 1951 belegen den Ausbau des fotografischen Angebots, das einerseits die Attraktivität steigerte, aber auch eine höhere Anzahl an Dozierenden forderte. Standen 1944 nur drei Kurse im Fachbereich Fotografie zur Auswahl, so konnte 1951 zwischen neun Vorlesungen und Workshops von Abbott, Breitenbach, Brodovitch, Leirens, Model und Safranski ausgewählt werden.¹⁴¹

Wie Gehaltsnachweise Breitenbachs von 1952 belegen, verdiente er bei einer halben Anstellung mit zwei Kursen im Frühjahrssemester 300 Dollar.¹⁴² Damit

135 Vgl. Ausst. Kat. Halle 1996; Ausst. Kat. München 1979.

136 Vgl. JBA, AG 90:32.

137 Vgl. Ausst. Kat. Halle 1996; Ausst. Kat. München 1979.

138 Vgl. JBA, AG 90:32.

139 Vgl. AF »Josef Breitenbach«.

140 Vgl. JBA, AG 90:32; *New School Bulletin* 1951; *New School Bulletin*, Art Classes 1951.

141 Vgl. *New School Bulletin* 1951, S. 94, 104-105, 110-111.

142 Vgl. JBA AG 90:32.

war eine Lehrtätigkeit an der New School als einzige Einkommensquelle nicht ausreichend und nur eine von mehreren Erwerbsmöglichkeiten. Statt auf ökonomische Aspekte fokussierten sich die emigrierten Fotograf*innen auf die Vermittlung fotografischer Theorien und Praktiken. An der New School gaben sie ihre in Europa erworbenen Kompetenzen in einem transkulturellen Austausch weiter. Alle waren bereits vor ihrer Emigration nach New York fotografisch tätig gewesen oder hatten in einem Beruf mit visuellen Medien gearbeitet. So entsprach auch der Kursinhalt ihren jeweiligen Kenntnissen und methodischen Ausrichtungen. Die Lehrveranstaltungen reichten von praktischen Workshops, Feldforschung, technischen und historischen Vorträgen bis hin zu Seminaren mit soziologischen, psychologischen und komparatistischen Methoden. Viele der Lehrenden vertraten dabei einen interdisziplinären Ansatz, transferierten die eigene fotografische Praxis auf deren Vermittlung oder besaßen bereits pädagogische Erfahrung. Die New School bot demnach für exilierte Fotograf*innen einen Ort, an dem sie ihr situiertes Wissen entfalten und verbreiten konnten. Gleichzeitig entstanden dort, wie Safranskis Kurse in der Public Relations verdeutlichen, neue Wissensformen, die wegweisend für die nachfolgenden Generationen wurden.

Das Ziel der New School, eine freie demokratische Lehre ohne inhaltliche Vorgaben zu ermöglichen, ging offensichtlich auf. Auch wenn mit Ausnahme von Breitenbach die emigrierten Fotograf*innen keine Lehrerfahrung aufwiesen, verfügten sie doch über Fachwissen und Kamerapraxis, die sie an die US-amerikanische Gesellschaft weitergeben konnten. Nach den Prinzipien der New School sollten die Kurse einer breiten Öffentlichkeit vielfältige mediale Zugänge eröffnen. Die Fotokuratorin Ann Thomas sieht die Lehrgänge im Kontext der fotografischen Diskurse in New York und den Vereinigten Staaten.¹⁴³ Sie führten in den 1930er- bis 1950er-Jahren zu Fortschritten in unterschiedlichen fotografischen Bereichen, bei visuellen wie technologischen Entwicklungen und zeigen insbesondere die verschiedenen Anwendungsbereiche und Berufsfelder der Fotografie auf. Emigrierte Fotograf*innen, denen hierbei eine bedeutende Rolle zukam, prägten eine spezifische Didaktik.¹⁴⁴

Auch die angehenden Fotograf*innen Erich Hartmann, Clemens Kalischer, Hans Namuth und Erika Stone besuchten als exilierte Studierende die New School.¹⁴⁵ Für sie erfüllte sie den Zweck der Weiter- oder Ausbildung im Exil. Erika Stone belegte bei Berenice Abbott Fotokurse.¹⁴⁶ Erich Hartmann studierte

143 Vgl. Thomas 2015.

144 Zum Thema Didaktik in der Fotografie vgl. Ausst. Kat. München 2000a.

145 Zu Kalischer vgl. Ausst. Kat. Aachen 2000; Ausst. Kat. Hamburg 2012, S. 57. Weitere Schüler*innen waren Ruth Orkin und Dennis Stock bei Abbott, Saul Leiter, Louis Stettner und Marvin Koner bei Brodovitch. Vgl. Brief an *Life* vom 19. 11. 1951, NSA Publicity Office Records, NS 3. 1. 05:19.

146 Vgl. NSA Publicity Office Records sowie Ausst. Kat. München 2001; Korbut 2005; Stone 1995; Stone 2004.

bei Abbott, Brodovitch und Leirens.¹⁴⁷ Und Hans Namuth war in Kurse von Abbott, Breitenbach und Brodovitch eingeschrieben.¹⁴⁸ Emigrierte Fotograf*innen gaben somit in den Kursen ihre Inhalte an exilierte Kolleg*innen und nachfolgende Generationen weiter. Die New School bot damit in den 1940er-Jahren nicht nur Lehrtätigkeiten an, sondern auch Ausbildungsmöglichkeiten für Emigrierte im Bereich Fotografie. Zudem erstellten exilierte Fotografen wie Fred Stein und Werner Wolff dort im Auftrag der Fotoagentur Black Star Porträts der Lehrenden und Aufnahmen des Gebäudes. Die Universität fungierte somit auch als Netzwerk für nicht dort lehrende emigrierte Fotograf*innen, die Dokumentationen von Workshops und Vorlesungen sowie Porträts anfertigten, wie Fred Stein von dem Universitätsdirektor Alvin Saunders Johnson.¹⁴⁹

7.3 Fotografie für alle: Die Vermittlung fotografischer Theorie und Praxis durch das Fachmagazin *Popular Photography* und Handbücher

Die New School war nicht die einzige Option für emigrierte Fotograf*innen, ihr Wissen zu vermitteln und zu teilen. Durch Verfassen von Artikeln in Fotofachmagazinen oder eigener Ratgeber förderten sie auch autodidaktische Weiterbildung und professionelle Spezialisierung in den Vereinigten Staaten und weltweit. Wie Caroll Bernhard Neblette betont, bestand in den 1940er-Jahren eine hohe Nachfrage nach Ratgebern und Fachartikeln.¹⁵⁰ Neben der Ausübung ihres eigenen Berufs verfassten insbesondere emigrierte Fotograf*innen solche Schriften und gaben so Expertise und Wissen auch außerhalb von Universitäten weiter. Diese Praktiken verdeutlichen ihr heterogenes Auftreten in der Emigration. Nicht zuletzt dienten die Veröffentlichungen als Selbstrepräsentation und Marketing der eigenen Karriere im Exil.

Das Monatsmagazin *Popular Photography*, das New Yorker Büros in der 270 Madison und 350 Fifth Avenue unterhielt, galt neben *Minicam* und *U.S. Camera* ab Ende der 1930er-Jahre als wichtiges Medium für Hobby- und Berufsfotografie.¹⁵¹ Eine Analyse seiner Ausgaben der 1930er- und 1940er-Jahre ergibt, dass darin eine Vielzahl emigrierter Fotograf*innen zu fachspezifischen Themen

147 Vgl. Ausst. Kat. Salzburg 2000.

148 Vgl. Hans Namuth *Photographs and Papers 1945-1985*, Archives of American Art, Washington, D. C.

149 Vgl. NSA, New School Photograph Collection NS. 4. 1. 01:25, NS. 4. 1. 01:14. Auch Ralph Crane, Marvin Koner und Josef Breitenbach porträtierten Alvin Johnson.

150 Vgl. Neblette 1946, S. 172.

151 Vgl. Garner 2003, S. 73; Gilbert 1996, S. 79; Raeburn 2006, S. 93-110. Zu *U.S. Camera* und *Popular Photography* vgl. Kapitel 2.2.

oder Techniken Artikel verfassten und mit eigenen Aufnahmen bebilderten. Zugleich bot *Popular Photography* aber auch US-amerikanischen Fotograf*innen eine wichtige Plattform und verknüpfte damit transnationale Praktiken und Wissensvermittlung.

In den Rubriken »Salon Section« und »Picture of the Month« erhielten exilierte Fotograf*innen die Möglichkeit, ihre technischen und visuellen Fähigkeiten mit der Kamera zu zeigen (Abb. 7.20).¹⁵² Am Heftende befanden sich Details zu den jeweiligen Aufnahmen, wie Kameraart, Linse, Brennweite und Film. Zu den Autor*innen der Fachartikel zählten die Emigrierten Roman Vishniac (1943), George Karger (1944-1948; drei Artikel), Ruth Bernhard (1944), Eric Schaal (1948), Werner Wolff (1946), Fritz Neugass (1947-1949; vier Artikel), Fritz Henle (1948), Philippe Halsman (1948) und Suzanne Szasz (1949).¹⁵³ Jeder Beitrag behandelte ein spezielles Thema, wie das Fotografieren ungestellter Szenen (»candid photography«) im Theater, beim Tanz, von Kindern, von Stilleben, im Studio- oder Außenbereich, bei Nacht, aus der Höhe, aus der Nähe oder in der Stadt. Auch bestimmte Techniken wie Farbfotografie oder Solarisation waren Bestandteil. Neben Bildbeispielen beinhalteten die Artikel ebenso informative Angaben über die verwendeten Kameramodelle, Linsen, Filme sowie Belichtungszeit und Fotopapier. Die vielseitigen Kompetenzen der beitragenden Fotograf*innen kamen auf mehreren Ebenen zur Geltung.

Mit über 15 Texten verfasste Andreas Feininger zwischen 1945 und 1949 unter den Exilierten die meisten Artikel für *Popular Photography*. Von September 1945 bis Februar 1949 erschienen Beiträge wie »Ideas for Picture Making. Developing your Photographic Imagination«, »Lenses at Work«, »The City«, »Experimenting with Lights at Night« oder »Beachcomber with a Camera«.¹⁵⁴ Anhand eigener Aufnahmen erklärte er den Rezipierenden das Fotografieren bestimmter Themen, wie Stadt- und Nachtaufnahmen, Stilleben wie Muscheln oder Experimente mit unterschiedlichen Linsen. In der Kombination von Text und eigenen fotografischen Beispielen vermittelte er dem Publikum seine Expertise als Fotograf – ein ähnliches Vorgehen wie das der Lehrenden an der New School.

- 152 Vgl. in den 1930er-Jahren mit Ruth Bernhard, Alfred Eisenstaedt, Herbert Gehr, Ruth Jacobi-Roth, Remie Lohse, Herbert Matter und Martin Munkácsi. In den 1940er-Jahren mit Lucien Aigner, Erwin Blumenfeld, Josef Breitenbach, Alexey Brodovitch, Rudy Burckhardt, Andreas Feininger, Arnold Genthe, Fritz Goro, Carola Gregor, Philippe Halsman, Fritz Henle, Lilo Hess, Lilly Joss, Clemens Kalischer, George Karger, André Kertész, Hermann Landshoff, Lisa Larsen, Herbert Matter, Hansel Mieth, Lisette Model, Fritz Neugass, Kurt Safranski, Walter Sanders, Eric Schaal, Xanti Schawinsky, Suzanne Szasz, Rolf Tietgens, Roman Vishniac, Werner Wolff und Ylla.
- 153 Vgl. Bernhard 1944; Halsman 1948; Henle 1948; Karger 1944; Karger 1945; Karger 1948; Neugass 1947; Neugass 1949a; Neugass 1949b; Neugass 1949c; Schaal 1948; Szasz 1949; Vishniac 1943; Wolff 1946.
- 154 Vgl. Feininger 1945c; Feininger 1946a; Feininger 1946b; Feininger 1947a; Feininger 1947b; Feininger 1949h sowie AFA, AG 53:20.



Abb. 7.20: Salon Section »Twins« mit Fotografie *Sisters* von Ruth Jacobi und technische Daten in *Popular Photography*, Vol. 2, No. 2, 1938, S. 46-47, 68

Von Mai 1949 bis März 1950 publizierte Feininger in acht Ausgaben von *Popular Photography* eine eigene Reihe.¹⁵⁵ Auf einer Doppelseite gab »Feininger's Workshop – Photo Facts in Pictures« Ratschläge und konkrete Anweisungen für bestimmte Aspekte oder Problemfelder (Abb. 7.21). »Starting with this article on unsharpness, *Feininger's Workshop* will be a regular feature of *Popular Photography*. In it the author will explain each month one of the basic principles that every photographer wants to understand more clearly.«¹⁵⁶ Die Inhalte waren breit gefächert: mögliche Gründe für unscharfe Fotografien, Regulation der Schärfentiefe sowie des Belichtungs- und Entwicklungsprozesses in der Dunkelkammer, Kamera- praktiken und -positionen, Erzeugung von Bildtextur über Lichtverhältnisse, ge-

155 Vgl. Feininger 1949a; Feininger 1949b; Feininger 1949c; Feininger 1949d; Feininger 1949e; Feininger 1949f; Feininger 1949g; Feininger 1950. Ausnahmen waren 1949 die November- sowie 1950 die Januar- und Februar-Ausgabe. In der November-Ausgabe stellte Wilson Hicks, der Bildredakteur von *Life*, Feininger in einem Artikel vor. Vgl. Hicks 1949.

156 Feininger 1949a, S. 46.



Abb. 7.21: Andreas Feininger, »Feininger's Workshop – Photo Facts in Pictures. Unsharpness and its Cause« in *Popular Photography*, Vol. 24, No. 5, 1949 (Feininger 1949a, S. 54-55)

zielte Steuerung von einfallendem Licht in die Kamera, Fehlerquellen bei Linsen und zuletzt das Arbeiten mit Blitzlicht. Neben dem erläuternden Text illustrierte Feininger seine Artikel mit anschaulichem Fotomaterial unter geschickter Anwendung visueller Didaktik. Er stellte jeweils eine fehlerhafte Aufnahme einem gelungenen Beispiel gegenüber oder führte unterschiedliche Versionen etwa von perspektivischen Ausrichtungen vor (Abb. 7.21). Durch vergleichendes Sehen und Arbeit mit Negativ-Positiv-Beispielen gestaltete er seinen Fotoworkshop wie eine Art Lehrbuch.

Der Fotohistoriker Bernd Stiegler bezeichnet Fotoratgeberliteratur im 19. und 20. Jahrhundert als »Fehlerbücher«,¹⁵⁷ in denen Problemfelder in den unterschiedlichen fotografischen Phasen veranschaulicht und diskutiert wurden. Zweck war die zukünftige Vermeidung der Fehler.¹⁵⁸ Feininger stützte sich somit auf eine gängige Vermittlungspraxis. Durch Gegenüberstellung negativer und korrekter Beispiele verlagerten seine Beiträge ihre Argumentation ins Visuelle. In der Präsentation alltäglicher fotografischer Themen und Fehlerquellen wandte er sich

157 Stiegler 2012, S. 61-62.

158 Vgl. Schumacher 2019.

an Hobby- und Berufsfotografierende. Hierbei fokussierte er vor allem unterschiedliche Visualisierungsstrategien und Bildmotive im urbanen Raum New Yorks, die jedoch beispielhaft auf andere Bereiche und Städte übertragbar waren.

Neben »Feiningers Workshop« sowie Fachartikeln für *U. S. Camera*, *The Complete Photographer*, *Minicam* oder *Photo Arts* veröffentlichte Feininger ab Ende der 1940er-Jahre Fotohandbücher.¹⁵⁹ 1949 erschien bei Ziff Davis, dem Verlag von *Popular Photography*, der Ratgeber *Feininger On Photography* (Abb. 7.22).¹⁶⁰ Mit einem Preis von 15 Dollar war es damals das teuerste Buch in dessen Programm.¹⁶¹ *Feininger On Photography* sollte zum Standardwerk der Fotografie werden.¹⁶² Der 400-seitige Band gliederte sich in zwei Bereiche. Part 1, mit »The Making of a Photographer«, thematisierte das Equipment sowie Materialien, Kameramodelle, Dunkelkammer, Erstellung von Negativen und Abzügen und auch mögliche Fehlerquellen.¹⁶³ Part 2, »The Art of Making a Photograph«, umfasste sämtliche fotografische Praktiken, Techniken und Parameter, mit denen Fotografierende die Aufnahmen selbst steuern konnten.¹⁶⁴ Dazu gehörten Kontraste, Licht, Raum und Perspektive, Farbe, Bewegung, Bildkompositionen oder die Anordnung zu einer Fotostory.

Wie bei den Artikeln für *Popular Photography* ergänzte Feininger seine umfangreichen Texterläuterungen durch illustrative Elemente, wie Skizzen, Schemata und eigene Fotografien. Auch wandte er die Methode der Negativ-Positiv-Beispiele an. Dabei griff er unter anderem zu alltäglichen Gegenständen, wie einer Scheibe Toast, um die unterschiedlichen Belichtungseinstellungen und deren Auswirkungen auf einen Fotoabzug zu erläutern (Abb. 7.22). Die Zweiteilung des Buches ermöglichte ihm, ein breites Publikum anzusprechen. Angehende Fotografierende, interessierte Laien, aber auch Profis fanden durch die Lektüre Anknüpfungspunkte an die eigenen fotografischen Praktiken. Wie Feininger in der Einleitung selbst erläutert, stand für ihn der technische und künstlerische Entstehungsprozess einer Fotografie im Vordergrund.¹⁶⁵ Die anschauliche visuelle Vermittlung unter Fokussierung auf das Endprodukt – den Fotoabzug – betrachtete er als wichtigste Leis-

159 Durch die eingeklebten Artikel in seinem Scrapbook konnten folgende Beiträge erfasst werden. Zu *U. S. Camera* siehe Feininger 1940a; Feininger 1940b; Feininger 1941; Feininger 1942a. Zu *Minicam* siehe Feininger 1942b; Feininger 1945b; Feininger 1945d. Zu *The Complete Photographer* siehe Feininger 1943. Zu *Photo-Arts* vgl. Feininger 1948. Vgl. AFA, AG 53:20; AF »Andreas Feininger«.

160 Vgl. Feininger 1949i. Ein Ausschnitt des Kapitels »Light and Lightning« erschien vorab im Artikel »Feininger On Photography« im Magazin *Modern Photography* (Dez. 1949, S. 27-35; 142-144). Vgl. AF »Andreas Feininger«.

161 Vgl. AF-Time Inc., Box 2:327.F26.

162 Vgl. ebd. Ziff Davis veröffentlichte das Buch kurz vor Weihnachten und erwartete hohe Verkaufszahlen.

163 Vgl. Feininger 1949i, S. 2-184.

164 Vgl. ebd., S. 185-399.

165 Vgl. ebd., S. 4-5.

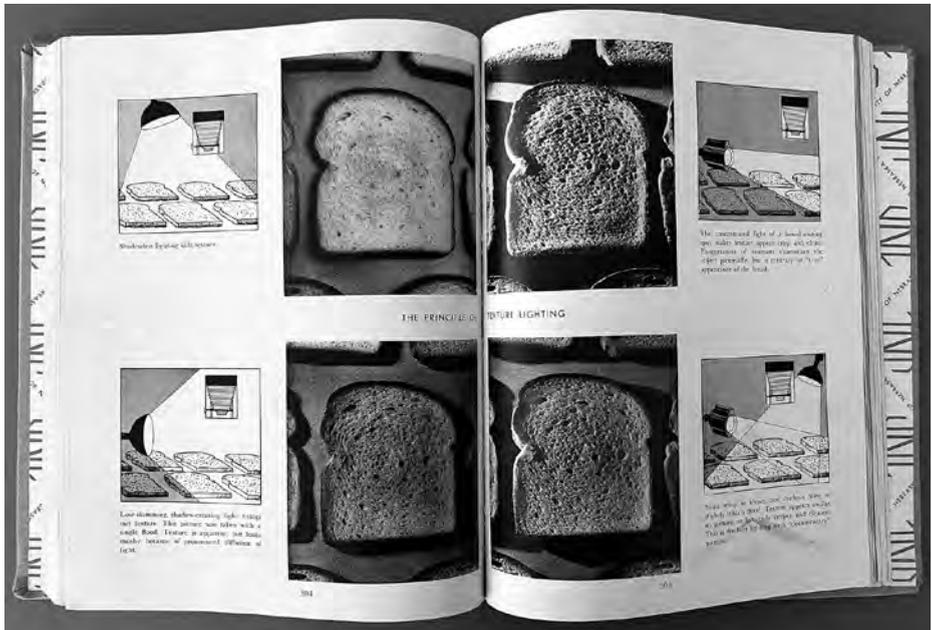


Abb. 7.22: Doppelseite mit Negativ-Positiv-Beispiel in Andreas Feiningers Handbuch *Feininger On Photography* (New York: Ziff Davis), 1949 (Feininger 1949i, S. 304-305)

tion seines Ratgebers. Neben Anleitungen für das Gelingen einer »guten« Abbildung legte er Wert auf Begründungen und zeitliche Abläufe der Prozesse.

Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung arbeitete Feininger seit neun Jahren als fest angestellter Fotojournalist bei *Life* und zuvor bei Black Star, für das Verfassen des Buches erhielt er jedoch eine Beurlaubung.¹⁶⁶ Auch die Tätigkeit als Fotoexperte und Autor war für ihn kein unbekanntes Gebiet. Denn schon in Deutschland und Schweden hatte er mehrere Fotohandbücher publiziert, eine Erfahrung, an die er in der New Yorker Emigration anknüpfen konnte. Durch Kontakt zu dem Verleger Walther Heering verfasste er ab 1933 nicht nur Artikel für die neu gegründete Zeitschrift *Foto-Beobachter*, sondern 1934 auch seinen ersten Ratgeber *Menschen vor der Kamera, über Porträtfotografie*.¹⁶⁷ 1936 und 1937 erschienen vier weitere Fotohandbücher im Heering Verlag: *Vergrößern leicht gemacht*, *Motive im Gegenlicht*, *Selbst entwickeln und kopieren* sowie *Aufnahmetechnik*.¹⁶⁸ Zu dieser

166 Vgl. AFA, AG 53:13, »Retrospect«, S. 49. Hicks unterstützte Feininger im Entstehungsprozess und erhielt dafür im Frontispiz eine Widmung: »without whose active interest this book would never have been finished«. Feininger 1949i.

167 Zum Verlag Walther Heering vgl. Heiting/Jaeger 2012, S. 46-71.

168 Vgl. eingeklebte Buchcover in den Scrapbooks. AFA, AG 53:19. Nicht zuletzt erschien 1936 auch ein Bildband mit seinen Stockholm-Fotografien.

Zeit hielt sich Feininger bereits in Stockholm auf. Weitere Bücher wie der 1939 publizierte Ratgeber *Exakta. Ein Weg zu Foto-Neuland* wurden im gleichen Jahr von seinem Bruder T. Lux Feininger in New York übersetzt und unter dem Titel *New Paths in Photography* veröffentlicht.¹⁶⁹

Feininger On Photography präsentierte folglich Erfahrungen, Ergebnisse und Experimente aus seiner über 20-jährigen Tätigkeit als Fotograf und Fotojournalist. Begonnen in Deutschland, spannt sich diese über Frankreich, Schweden und die Vereinigten Staaten. Damit repräsentiert das Buch auch das transnationale Agieren Feiningers nicht nur als Fotograf, sondern auch als Vermittler mit einem universellen pädagogischen Ansatz.

In den 1950er-Jahren verfasste Feininger Fotoratgeber für den New Yorker Fach- und Lehrbuchverlag Prentice-Hall, wie *Advanced Photography. Methods and Conclusions* (1952), in denen er neben eigenen Aufnahmen auch Bildbeispiele emigrierter Kolleg*innen wie Erwin Blumenfeld, Fritz Goro, Fritz Henle und Rolf Tietgens verwendete.¹⁷⁰ Interessant ist hierbei, dass bereit 1948 Beiträge von Feininger, Goro und Henle zusammen im Fotoratgeber *The Twin-Lens Camera Companion* im britischen Exilverlag focal press erschienen waren, der einer ähnlichen Konzeption wie Feiningers Ratgeber und Artikel für *Popular Photography* folgte.¹⁷¹ Darin wurden die fehlerhaften Bildbeispiele als »Argumentationshilfe«¹⁷² gezielt für eine visuelle Erklärung und Vermittlung gefertigt. Der von Henry Sainsbury Newcombe editierte Band *The Twin-Lens Camera Companion* versammelte das gesamte Spektrum unterschiedlicher Genres und Praktiken der zweiäugigen Spiegelreflexkamera, illustriert mit Diagrammen, Schaubildern und Negativ-Positiv-Beispielen. Gastbeiträge emigrierter sowie US-amerikanischer Fotograf*innen ergänzten den Band.¹⁷³

Neben dem Essay »Andreas Feininger on Looking at Buildings« schrieb Philippe Halsman über Porträt-, Roy Pinney über Kinder-, Ylla über Tier-, George Karger über Theater-, Arnold Eagle über Tanz-, Nelson Morris über Sport-, Fritz Henle

169 *Exakta* erschien 1939 im Gerhard Isert Verlag, *New Paths in Photography* bei American Photographic Publishing. Vgl. AFA, AG 53:13, »Retrospect«, S. 73; AG 53:19 und AG 53:563, Appendix A: Books; *The Archive* 1983/3, S. 13. Zu T. Lux Feiningers Tätigkeit als Übersetzer vgl. Kapitel 6.3.

170 Vgl. Feininger 1952. Fotografien von Blumenfeld finden sich auf S. 110, 115, 178, 201-202; von Goro auf S. 223, 239; von Henle auf S. 102-103, 112, 119, 136, 139, 144 und 152; von Tietgens auf S. 108, 116. Tietgens' Fotografie erschien ebenfalls in einer Ankündigung für Feiningers Handbuch. Vgl. Desfor 1952. Bis in die 1980er-Jahre publizierte Feininger mehr als 40 Ratgeber und Fotobücher. Vgl. AFA, AG 53:13, »Retrospect«, S. 73.

171 Vgl. Newcombe 1948. Mehr zu focal press bei Dogramaci 2021a; Dogramaci 2021b und [Eintrag im METROMOD Archive](#).

172 Dogramaci 2021a, S. 37.

173 Vgl. Newcombe 1948. Newcombe veröffentlichte bei focal press weitere Fotoratgeber, wie *35mm Photo Technique* (1945), *Camera Afloat: A Guide for Those Who Go Sailing with Cameras* (1960) und *Photography with the Eye-Level Reflex* (1964). 1959 erschien mit *Picture Making with the Reflex* die Wiederauflage von *The Twin Lens Camera Companion*.

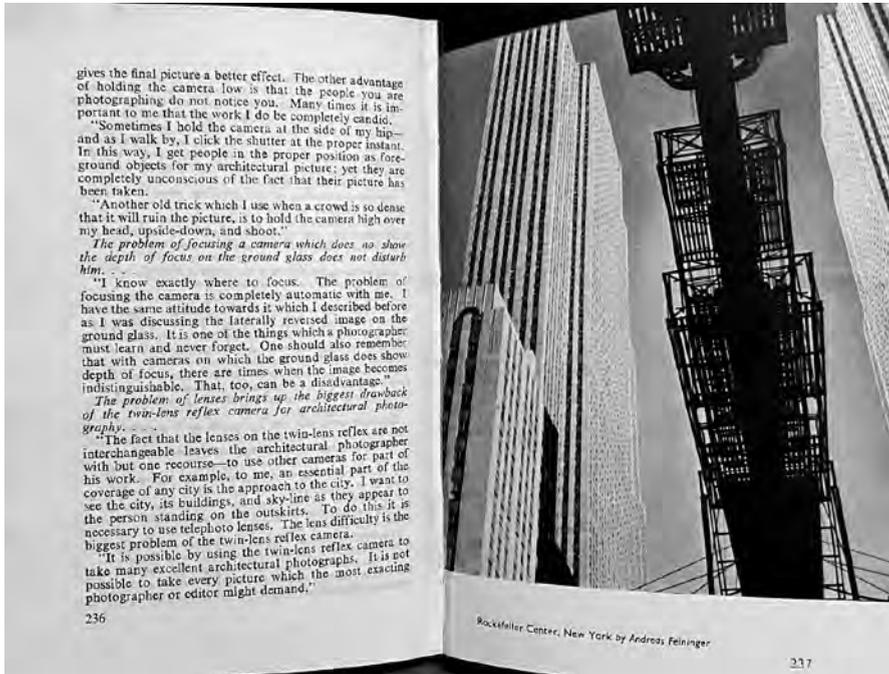


Abb. 7.23: Andreas Feininger, *Rockefeller Center, New York* im Gastbeitrag »Andreas Feininger on Looking at Buildings« in *The Twin Lens Camera Companion* (London: focal press), 1948 (Newcombe 1948, S. 236-237)

über Mode- und Fritz Goro über Wissenschaftsfotografie sowie W. Eugene Smith über Fotojournalismus. Auch hier erfolgte die Argumentation über eigene Beispiele der Fotograf*innen und Positiv-Negativ-Beispiele. Wie zu erwarten erläuterte Feininger seine Praxis mit diesem Kameramodel im urbanen Raum New Yorks (Abb. 7.23).

The Twin-Lens Camera Companion und *On Photography* zeigen damit exemplarisch den transnationalen Austausch fotografischer Techniken und Praktiken im 20. Jahrhundert, den besonders emigrierte Fotograf*innen weitertrugen. Über das Medium der Handbücher gelang es ihnen, ihr Wissen, für die jeweiligen nationalen und internationalen Fotomärkte produktiv einzusetzen. Die fotografischen Gastbeiträge in *The Twin-Lens Camera Companion* erschienen 1948 mit focal press bei einem renommierten Verlag. Dies verdeutlicht, welche große Vermittlungspotenziale der britische Exilverlag für emigrierte Fotograf*innen in der Nachkriegszeit eröffnete. Ihre situierten Wissensformen entstanden in diesem Fall nicht an einem Ort, sondern in bestimmten Medien, die ihre transnationalen Karrieren und Netzwerke förderten. Dies wirkte sich außerdem positiv auf ihre Selbstrepräsentation und Reputation aus. »In der Rolle der professionellen Foto-

graf*innen waren die Emigrant*innen diejenigen, die Einheimische erziehen und an das Fotografieren heranführen konnten. Sie lehrten fotografische Techniken und schulten das Sehen der Leserschaft. Fotoratgeberliteratur war also ein symbolisches Kapital der Emigrierten [...].¹⁷⁴ Wie ein Briefwechsel Fred Steins mit Jacqueline Judge von *Popular Photography* verdeutlicht, dienten Fachartikel und Ratgeber emigrierten Fotograf*innen außerdem dazu, ihre eigenen Praktiken und Kenntnisse im Exil zu optimieren.¹⁷⁵ Stein, der in Paris autodidaktisch zur Fotografie gelangt war, nutzte sie in New York als Medium der Professionalisierung.¹⁷⁶ Insofern gewann Fotografie im Exil das Potenzial, sich als autodidaktisches Medium zu etablieren, zu verbreiten und Teil einer neuen Kultur zu werden.

Neben Feininger publizierten auch Fritz Henle und Remie Lohse im New Yorker Exil Fotoratgeber. *The Miniature Camera in Professional Hands* von Lohse (1939) und *fritz henle's rollei* (1950) fokussierten wie bereits der *The Twin-Lens Reflex Camera Companion* bestimmte Kameratypen.¹⁷⁷ Ähnlich wie bei Feininger spiegelt Henles Lehrbuch seine langjährige fotografische Tätigkeit und Expertise. Statt jedoch wie Feininger mit verschiedenen Kameramodellen zu arbeiten, konzentrierte sich Henle sein Leben lang auf die Rolleiflex. Mit *fritz henle's rollei* gelang es dem emigrierten Fotografen, das quadratische Format als künstlerisches und professionelles Medium im Fotojournalismus zu etablieren.¹⁷⁸ Durch seine Ausbildung bei Hanna Seewald an der Bayerischen Staatslehranstalt für Lichtbildwesen in München war er bereits Ende der 1920er-Jahre mit dem neuen Kameratypus in Kontakt gekommen, der 1929 auf dem deutschen Fotomarkt erschienen war.¹⁷⁹ In den 1940er-Jahren verfasste er diverse Artikel in Fotofachmagazinen wie *Popular Photography* und beteiligte sich 1949 an einer Broschüre für den analogen Filmhersteller Ansco (Abb. 7.24).¹⁸⁰ Darin erläuterte er die technischen Details der angebotenen Filme und zeigte eigene fotografische Beispiele wie Porträts und Außenaufnahmen.

Auch das bereits erwähnte Handbuch *Selling Your Pictures* von Kurt Safranski erschien 1940 bei Ziff Davis.¹⁸¹ Es bot eine Anleitung zum Verkauf von Fotografien an Agenturen und Printmedien. Die Beispiele Feiningers, Henles, Lohses und Safranskis verdeutlichen, dass fotografische Lehrbücher in der Emigration fast ausschließlich von Männern publiziert wurden. Während sich Fotografinnen wie

174 Dogramaci 2021a, S. 41.

175 Vgl. FSA, »Correspondence P«.

176 Zu Stein in Paris vgl. Ausst. Kat. Dresden 2018, sowie in Kapitel 3.3, 4.3.

177 Vgl. Henle 1950; Lohse 1939. Zu Henle siehe Ankündigung in *Popular Photography*, Vol. 28, No. 5, 1951, S. 194, sowie AF »Fritz Henle«.

178 1956/57 erschien eine überarbeitete Ausgabe mit dem Titel *Fritz Henle's Guide to Rollei Photography* (Studio Publications 1956/Thames & Hudson 1957).

179 Vgl. Auer 2001, S. 193; Ausst. Kat. Austin 2009, S. 6-7.

180 Vgl. AF »Fritz Henle«.

181 Vgl. Safranski 1940 und in Kapitel 6.1.



Abb. 7.24: Beitrag »Sea-Island Beauty« mit Text und Fotografien von Fritz Henle und Doppelseite mit technischen Daten in einer Broschüre von Ansco Film, 1949, S. 8-9, 14-15 (Artist File »Fritz Henle«, The Museum of Modern Art Archives, New York, © Estate Fritz Henle)

Ylla oder Ruth Bernhard auf Fachartikel konzentrierten, ist Erika Stone bisher die einzige emigrierte Autorin eines Ratgebers. *Pro Techniques of Photographing Children* erschien jedoch erst 1986.¹⁸²

Ausstellungen in Galerien, Lehrtätigkeiten an Universitäten, Veröffentlichungen von Fotofachartikeln und Ratgebern machen deutlich, dass emigrierte Fotograf*innen in New York in vielfältiger Weise als Expert*innen agierten und fotografische Anwendungsbereiche wie Theorien öffentlich vermittelten. Ihre situierten Wissensformen verbreiteten sie im New Yorker Exil an unterschiedlichen Orten und Medien. Durch Fokussierung auf experimentelle Fotografien, die Würdigung marginalisierter Kunstschaffender und einen soziokulturellen Ansatz leisteten besonders die Werke emigrierter Fotograf*innen wichtige Beiträge zum Programm der Norlyst Gallery. Auch in der New School entsprach die inhaltliche Ausrichtung der Fotokurse weitgehend den beruflichen Spezialisierungen ihres emigrierten Lehrpersonals. Die Universität förderte so die Verbreitung von dessen Expertise im fotografischen Diskurs der 1930er- bis 1950er-Jahre. Diese Überschneidung findet sich auch in Fachartikeln und Lehrbüchern, wo exilierte Fotograf*innen in Text- und Fotobeiträgen Theorie und Praxis an Autodidakt*innen und Professionelle weitergaben. All diese Institutionen und Medien sind Zeugnis eines transnationalen, interdisziplinären Austauschs. Sie boten emigrierten Fotograf*innen die Gelegenheit, ihr schon vorher erworbenes Wissen anzuwenden und es öffentlichkeitswirksam in verschiedenen Medien zu vermitteln.

Die Aufnahmen von Fred Stein und Werner Wolff an der New School lassen erkennen, dass diese nicht nur als Ort der Lehre, sondern auch als Dienstleister für Fotoaufträge von Black Star fungierten. Zudem hatten emigrierte Fotograf*innen

182 Vgl. Stone 1986. Der Beitrag von Fotografinnen zur Ratgeberliteratur ist noch immer ein Forschungsdesiderat.

dort die Möglichkeit, ihre Werke in Ausstellungen zu präsentieren. Die New School ist als Kontaktzone zu verstehen, an der transkulturelle und intermediale Netzwerke bestanden und sich neuformierten. In New York finden sich weitere Adressen, wo emigrierte Fotograf*innen zusammen mit US-amerikanischen Kunstschaffenden im Privaten Kontaktzonen bildeten. Sie geben einen Einblick in die spezifischen Lebensweisen und den Mikrokosmos Exilierter in den 1940er-Jahren und Anfang der 1950er-Jahre.

8. Emigration formt die Stadt: Fotografische Exilorte in New York

Während die urbanen Praktiken emigrierter Fotograf*innen wie Gehen oder Fahren Themen vorangangener Kapitel waren, richtet sich hier der Fokus auf Aufnahmen, die soziokulturelle, historische sowie künstlerische Aspekte der Emigration behandeln. Für deren Analyse eignet sich die Adaption des Konzepts der »Postmigration« des Stadt- und Migrationssoziologen Erol Yildiz.¹ In Analogie zum Postkolonialismus plädiert dieser in seinen Studien zu migrantischen Alltagskulturen für einen Perspektivwechsel.² Yildiz richtet den Blick auf spezifische Orte und Infrastrukturen von Migrant*innen wie Stadtviertel, einen Straßenzug oder Kiosk.³ Seine Analysen machen ihre privaten Alltagspraktiken und integrativen, kreativen Strategien sichtbar.⁴ Yildiz' Konzept ist eine hilfreiche Methode, um die vielschichtigen Orte und Mikrokosmen im New Yorker Exil aus einer neuen Perspektive zu betrachten. Finden sich Aufnahmen emigrierter Fotograf*innen, in denen die soziokulturellen und künstlerischen Infrastrukturen der Emigration in der Stadt zu erkennen sind? Welche Prozesse verhandelten sie visuell mit der Kamera? Bildeten sich zwischen emigrierten und US-amerikanischen Fotograf*innen wie Kunstschaffenden Netzwerke und Kontaktzonen? Mit welchen Methoden und an welchen Orten agierten queere Fotograf*innen in New York?

Anhand von Aufnahmen, die an vier unterschiedlichen Exilorten in New York entstanden sind, wird analysiert, wie emigrierte Fotograf*innen ihre alltäglichen urbanen Lebenswirklichkeiten zum Bildgegenstand wählten. In Analogie zu Yildiz' Konzept bezeichnet hier der Begriff »Exilort« einen spezifischen Mikrokosmos in New York, an dem exemplarisch sichtbar wird, wie Exilierte in der Metropole agierten und auch Prozesse der Emigration verhandelt wurden.⁵ Diese Mikroperspektive, die die Aufnahmen emigrierter Fotograf*innen einnehmen, lag bisher im Verborgenen und öffnet neue Einblicke in diese Orte. Die Serien von Werner Wolff und auch Erika Stone Ende der 1940er- und Anfang der 1950er-Jahre im Internierungslager Ellis Island machen deutlich, wie sie mit der Kamera die Vergangenheit aufarbeiteten. Ein Vergleich mit weiteren Serien widmet sich ihren spezifischen Visualisierungsstrategien. Die Aufnahmen von Andreas Feininger und Weegee sowie historische Postkarten machen die Heterogenität deutschsprachiger Kulturen und Infrastrukturen entlang der East 86th Street in Yorkville

1 Vgl. Yildiz 2013a, S. 258; Yildiz 2013b, S. 27-28; Yildiz 2014.

2 Vgl. Yildiz/Hill 2014, S. 11; Yildiz 2014, S. 19. Zur »Postmigration« siehe u. a. Foroutan 2018; Rupnow 2014.

3 Vgl. Yildiz/Hill 2014, S. 12; Yildiz 2014, S. 21.

4 Vgl. Yildiz 2017, S. 20-22.

5 Vgl. Yildiz 2013a, S. 264.

in den 1940er-Jahren sichtbar. Fotografien und archivalische Materialien von Ellen Auerbach, Rudy Burckhardt und Edith Schloss eröffnen neue Perspektiven, wie emigrierte und US-amerikanische Kunstschaaffende in den 1940er-Jahren um die West 21st Street eine interkulturelle und -mediale Kontaktzone ausbildeten. Die Porträts der lesbisch-bisexuellen US-amerikanischen Schriftstellerin Patricia Highsmith wiederum, die in den 1940er-Jahren der homo-/bisexuelle exilierte Rolf Tietgens fertigte, ermöglichen erstmals eine Analyse von Bildpraktiken und visuellen Strategien queerer Fotograf*innen in New York. Die vier städtischen Beispiele beleuchten die Interdependenzen von Fotografie, Urbanität und Emigration in New York.

8.1 Transtopia: Die fotografische Aufarbeitung der Emigration im Internierungslager auf Ellis Island

1949 erstellte der emigrierte Fotograf Werner Wolff im Auftrag der Fotoagentur Black Star eine Serie über das Internierungslager Ellis Island.⁶ Im Black-Star-Archiv finden sich dazu 123 Mittelformatabzüge auf zehn Kontaktbögen und 60 Abzüge einer 35-mm-Kamera auf zwei Kontaktbögen.⁷ Den Beschriftungen zufolge entstanden alle Aufnahmen am 27. Dezember 1949. Rote Ausschnittmarkierungen, Kreuzzeichen und Nummerierungen auf den Kontaktbögen verweisen auf den Auswahlprozess für eine geplante Fotostory. Wolff selbst wählte daraus 46 Aufnahmen aus und verfasste dazu mit Schreibmaschine einen Text für die Reportage (Abb. 8.1).⁸ Den Archivunterlagen kann nicht entnommen werden, für welches Magazin der Auftrag geplant war und ob es zu einer Veröffentlichung kam.⁹

Während die nach Bildobjekten konzipierten Kontaktabzüge offenlegen, in welcher Reihenfolge Wolff fotografiert hatte, sollten die Aufnahmen samt Bilderläuterungen der geplanten Reportage möglichst chronologisch den Ablauf einer Internierung auf Ellis Island wiedergeben. Die ersten Bilder zeigen den Blick vom Wasser auf das Internierungsgebäude, das Verlassen des Schiffs, Registrierung, Gesundheitskontrollen sowie behördliche Befragungen (Abb. 8.1, Nr. 1-13). Sie vermitteln die klar geregelten Abläufe in Einzelschritten.

Von 1892 bis 1954 bestand auf Ellis Island, der Manhattan südwestlich vorgelagerten Insel im Hudson River, die behördliche Einwanderungsstelle in die Vereinigten

6 Vgl. WWA. Mehr zu Wolff siehe Manco 2012; Ream 2014 sowie Kapitel 4.2 und 6.1.

7 Vgl. WWA AG02.2009.0670.013, WWA AG02.2009.0670.016-022.

8 Vgl. WWA AG02.2009.0670:014-015d sowie die Fotografien in der BS-Datenbank BS. 2005.048.392-408.

9 Eine Durchsichtung der *Life*-Jahrgänge von 1949 bis 1951, für die Wolff über Black Star Fotos veröffentlichte, erzielte keinen Treffer.

Staaten.¹⁰ Mit Einführung von Gesetzen wie dem »Emergency Quota Act 1921« und dem »National Origins Act 1924« gewann der Ort eine wichtige Funktion innerhalb der US-amerikanischen Einwanderungspolitik.¹¹ Die Gesamtimmigration war jährlich auf 164.667 Personen beschränkt, basierend auf dem Zensus von 1890, und limitierte zudem die Anzahl der Einreiseberechtigten aus verschiedenen Staaten.¹² Für deutsche Emigrierte ergab sich 1924 eine Quote von 51.227.¹³ Nach der Weltwirtschaftskrise 1929 wurden die Zahlen angepasst und für alle Einreisenden auf 153.879 Personen jährlich leicht gesenkt. Für deutsche Staatsangehörige wurden sie noch drastischer auf 25.957 reduziert.¹⁴ Ein Richtwert, der auch für die Einwanderungspolitik nach 1933 galt. Dennoch ist davon auszugehen, dass etwa 90 Prozent der Ankommenden aus Europa stammten.¹⁵ Je nach geografischer Herkunft bevorzugte die Quotenregelung einige Personen und diskriminierte andere durch einen geringen Prozentsatz, wie Einwanderungswillige aus China, Japan und Südasien.¹⁶ In den 1930er- und 1940er-Jahren entschied zudem der Passagierstatus darüber, ob Personen an den Piers der New Yorker Häfen (den heutigen Hoboken und Chelsea Piers) direkt von Bord gehen durften oder vom Schiff aus nach Ellis Island befördert wurden. Für Emigrierte aus dritter Klasse oder Zwischendeck sowie Personen mit ungültigen Ausweis- und Visadokumenten war die Einreise über Ellis Island verpflichtend.

Von 1941 bis 1956 diente die Insel zusätzlich als Internierungslager für Emigrierte, »enemy aliens« und vom FBI verdächtige Personen.¹⁷ Als »enemy aliens« wurden Personen mit Staatsangehörigkeiten von Nationen bezeichnet, mit denen sich die Vereinigten Staaten im Kriegszustand befanden.¹⁸ Mit der Schließung anderer Internierungslager in den Vereinigten Staaten stieg im März 1946 die Zahl

- 10 Bis 1882 erfolgte die Einreise vom Seeweg über Castle Garden an der Südspitze Manhattans. Zur Bedeutung von Ellis Island im 20. Jahrhundert vgl. Ausst. Kat. Berlin 2006; Cannato 2009; Di Cesare 2020; Minetor 2015, S. 52-66; Moreno 2003; Panchyk 2008; Stölken 2013.
- 11 Insgesamt bestanden zwischen 1904 und 1940 13 Gesetze zur Regulierung der Einwanderung. Zu den genauen Quotenregelungen vgl. Di Cesare 2020; Krohn et al. 1998; Ureña 2009; Wohlmann 1939.
- 12 Vgl. Wohlmann 1939. Ausgenommen von Quotenregelungen waren etwa unverheiratete Kinder unter 21 Jahren, Ehefrauen von US-amerikanischen Bürgern, Ehemänner von US-amerikanischen Bürgerinnen, bereits gesetzlich eingewanderte Personen in die Vereinigten Staaten, Studierende über 15 Jahre mit gültiger Immatrikulation und Nachweis zur Rückkehr in das Abreiseland nach Beendigung des Studiums.
- 13 Vgl. Krohn et al. 1998, S. 449.
- 14 1855 hatte New York nach Berlin und Wien die drittgrößte deutschsprachige Population zu verzeichnen. Vgl. Hellmer 1941, S. 85; History of Yorkville 2008, S. 1-10.
- 15 Vgl. Moreno 2003, S. 7.
- 16 Siehe hierzu die Definition der [Bundeszentrale für politische Bildung](#). Zur restriktiven Einwanderungspolitik der Vereinigten Staaten gegenüber Asiaten*innen siehe Pegler-Gordon 2021.
- 17 Vgl. Cannato 2009, S. 356-376; Moreno 2003, S. 96.
- 18 Vgl. Brunner 2017, S. 230; Cannato 2009, S. 293; Schenderlein 2017.



Abb. 8.1: Zusammenstellung der 46 ausgewählten Kontaktabzüge für die »Ellis Island«-Reportage. Werner Wolff, *Ohne Titel (Immigrant station, Ellis Island)*, New York, 1949 (Werner Wolff Archive, AGo2.2009.0670:001-013, The Image Centre. Gift of the Family of Werner Wolff, 2009, © The Family of Werner Wolff)



der Internierten auf Ellis Island.¹⁹ Im Juni 1948 waren dort 148 Emigrierte mit deutscher Staatsangehörigkeit inhaftiert.²⁰ Mit Einführung des Internal Security Act 1950 wurden auch suspektete Verbindungen von Emigrierten zu totalitären Staaten oder faschistischen Organisationen mit einer Internierung auf Ellis Island geahndet.²¹ Im Vergleich zu den Migrationsbewegungen des 19. Jahrhunderts und bis Mitte der 1940er-Jahre sanken jedoch die Zahlen in der Nachkriegszeit bis zur Schließung 1954.²² Die Aufnahmen Werner Wolffs beweisen, dass 1949 Räumlichkeiten wie der Schlafsaal nicht mehr in Benutzung waren oder die Eingangshalle umfunktioniert wurde (Abb. 8.1, Nr. 11, 27-29).²³

Wolffs Serie schildert den Alltag der Internierten auf Ellis Island Ende der 1940er-Jahre. Da sich Kontrollen und Anhörungen von wenigen Stunden bis hin zu mehreren Tagen, Wochen oder Monaten erstrecken konnten, verfügte die Insel über eine autarke Infrastruktur. Seine Aufnahmen zeigen Kantine, Bücherei, Klassenzimmer, Schneiderei, Aufenthaltsräume, private Zimmer, Krankenhaus und Außenbereich (Abb. 8.1, Nr. 13-35). Die Wartezeit und der Aufenthalt sollten offenbar allen Lebensnotwendigkeiten gerecht werden.²⁴ Verschiedene Aktivitäten der Internierten porträtierte Wolff in Einzel- und Gruppenaufnahmen, von denen die wenigsten Hinweise auf eine Gefangenschaft beinhalten. Eher spiegeln sie eine Art »Alltagsleben«. Nur wenige Aufnahmen, wie das Porträt einer Gefangenen vor Gitterfenstern (Abb. 8.1, Nr. 21, 22) oder umzäunte Außenbereiche (Abb. 8.1, Nr. 44), spielen auf die Internierungssituation an, indem der Fotograf die versperrte Sicht auf die Hochhauskulisse Manhattans als Kontrast dagegensetzte. Zudem nahm er Aktivitäten in den Blick, die den Gefangenen Zugang zur Außenwelt ermöglichten, wie Empfang von Besuch oder Versand von Briefen (Abb. 8.1, Nr. 35, 41). Die Serie schließt mit der Entlassung ab. Wolff begleitete mit der Kamera Besucher*innen auf der Insel und die Rückkehr mit dem Schiff nach Manhattan (Abb. 8.1, Nr. 40, 43-46).

Auch die aus Deutschland emigrierte Fotografin Erika Stone porträtierte 1951 in einer Serie von 14 Aufnahmen Internierte auf Ellis Island (Abb. 8.2, 8.3).²⁵ Wenn auch im geringeren Umfang, folgte sie dabei einem ähnlichen Prinzip wie Wolff. Sie fotografierte die Eingangshalle, den ehemaligen Schlafsaal, den Präsidenten

19 Vgl. Cannato 2009, S. 356-376; Moreno 2003, S. 96

20 Vgl. ebd.

21 Dazu zählten auch Personen, die ehemals in der Hitlerjugend oder anderen NS-Gruppierungen während des Nationalsozialismus tätig waren. Eine Gesetzesänderung entlastete ab 1951 Personen unter 16 Jahren als »unfreiwillige Mitglieder«. Vgl. Cannato 2009, S. 361-362. Als kommunistische Gruppierung wurde auch die Photo League verdächtigt. Vgl. Ausst. Kat. New York 2002b; Ausst. Kat. New York 2011.

22 Vgl. Cannato 2009.

23 Vgl. historische Aufnahmen in Moreno 2003; Stölken 2013.

24 Zum Krankenhaus auf Ellis Island siehe Conway 2007.

25 Zu Stone vgl. Ausst. Kat. München 2001; Korb 2005; Stone 1995; Stone 2004.



Abb. 8.2: Erika Stone, *The Big Room*, Ellis Island / *Sleeping Area*, Ellis Island / *Classroom*, Ellis Island / *Entrance to Dining Hall*, Ellis Island / *Playing Cards*, Ellis Island / *Chinese Immigrant*, Ellis Island / *One Family's Room*, Ellis Island / *Library*, Ellis Island / *Mr. Philip Forman, Head of Ellis Island*, Ellis Island, New York, 1951 (New-York Historical Society, New York, © Erika Stone)

des Deportationszentrums, gesellige Szenen etwa beim Kartenspiel, im Klassenzimmer oder in der Bücherei.²⁶ Einige ihrer Fotos zeigen Alltagssituationen, wie den Haarschnitt eines Mannes in der großen, lichtdurchfluteten Eingangshalle (Abb. 8.3). In vielen Aufnahmen suchte Stone direkten Blickkontakt zu den Porträtierten. Durch Verwendung einer Mittelformatkamera mit Lichtschachtsucher, die sie auf Brusthöhe positionierte, gelang ihr eine punktgenaue Bildkomposition (Abb. 8.3). Zwei Aufnahmen von einer Frau und einem Kind im Speisesaal verdeutlichen diese Praxis. Stone blieb mit ihrer Kamera von den Internierten nicht

²⁶ Vgl. ESPH, Box 1, NYHS.



Abb. 8.3: Erika Stone, *Arriving at Ellis Island / The Barber / The Dining Hall I / The Dining Hall II / Luggage*, New York, 1951 (© Erika Stone)

unbeobachtet, die wie in der Gemeinschaftsszene Karten spielender Männer ihren Blick erwiderten (Abb. 8.2). Bei Nahaufnahmen platzierte sie die Kamera auf Augenhöhe der Internierten und sah diese als gleichwertige Individuen an.²⁷ Auch Wolff wahrte deren Würde. Statt das Gesicht der Internierten frontal aufzunehmen, richtete er meist im Profil die Kamera auf sie. Dadurch rücken ihre Aktivitäten und Handlungen, wie das Füttern eines Kindes, das Lesen in der Bibliothek oder Malen im Schulunterricht in den Vordergrund (Abb. 8.1, Nr. 15, 31-33). Neben der Mittelformatkamera verwendete er auch einen Kleinbildapparat, um insbesondere Szenen aus der Entfernung und mit mehreren Personen aufzunehmen (Abb. 8.1, Nr. 20, 26).

Die Serien Stones und Wolfs wurden nicht veröffentlicht und fehlen bislang in wissenschaftlichen Analysen. Stattdessen publizierte *Life* am 13. November 1950 die Reportage »Ellis Island 1950« (Abb. 8.4).²⁸ Die fünfseitige Fotostory kombinierte in einem visuellen Vergleich aktuelle Aufnahmen des emigrierten Fotografen Alfred Eisenstaedt mit historischen Ansichten seines US-amerikanischen

27 Stone nahm auch ohne jegliche rassistische, wirtschaftliche oder kulturelle Diskriminierung Stadtviertel und Gesellschaftsschichten in New York auf. Vgl. Ausst. Kat. München 2001; ESPH, Box 1, NYHS.

28 Vgl. Anonymus 1950.



Abb. 8.4: Fotografien von Alfred Eisenstaedt und Lewis Hine in der Reportage »Ellis Island 1950« in *Life*, Vol. 29, No. 20, 13.11.1950 (Anonymus 1950, S. 123-127)

Kollegen Lewis Hine. Dieser hatte zwischen 1904 und 1926 die ankommenden Flüchtenden und die Bedingung auf Ellis Island in Fotografien festgehalten, Eisenstaedt hingegen die Situation zu Beginn der 1950er-Jahre.²⁹ Die Aufnahmen beider Fotografen ähneln in ihrer Bildmotivik denen von Wolff und Stone. Gleichzeitig sind jedoch Unterschiede zu erkennen. Denn während Letztere in eher neutralen Ansichten den Alltag abbilden, emotionalisieren Eisenstaedt und Hine die Situation auf Ellis Island, indem sie Mimik und Gestik der Internierten in den Blick nehmen. Ihre Fotografien wirken trostlos und verzweifelt. »Ellis Island ist ein grauer und düsterer Ort, der plötzlich voller verwirrter Menschen ist, die zu Opfern der amerikanischen Politik wurden«,³⁰ lautet einer der ersten Sätze der *Life*-Reportage.

US-amerikanische Medien wie *Life* projizierten Ende der 1940er- und Anfang der 1950er-Jahre ein spezifisches Bild der Emigrations- beziehungsweise Internierungspolitik auf Ellis Island. Aus der Serie Eisenstaedts verwendete das Magazin zudem 1951 eine Aufnahme für eine Werbeanzeige (Abb. 8.5).³¹ Sie zeigt ein

29 Zu Hines Serie vgl. Ausst. Kat. New York 2002, S. 2-4; Carville/Lien 2021; Ureña 2009.

30 Übersetzung der Autorin. Originalzitat: »... gray and gloomy place suddenly full of bewildered people who have become victims of American politics«. Anonymus 1950, S. 123.

31 Vgl. *Life*, Vol. 30, No. 3, 15.1.1951, S. 104.



Abb. 8.5: Fotografie auf Ellis Island von Alfred Eisenstaedt für eine Werbeanzeige in *Life*, Vol. 30, No. 3, 15. 1. 1951, S. 104

verzweifeltes wartendes Ehepaar. Mit emotionalen Mitteln und aus einer empathischen Perspektive wurde hier ein wertegeleitetes Bild der Emigrationsgeschichte der Vereinigten Staaten produziert. Die Ausweglosigkeit des internierten Paares sollte das Interesse der Leser*innen wecken. Mit solch stereotyper Bildsprache erhoffte sich *Life* verkaufsfördernde Effekte für das Magazin.

Die zeitgenössische Präsentation von Bildmedien im National Immigration Museum, das seit 1990 in den ehemaligen Gebäuden des Internierungslagers auf Ellis Island untergebracht ist, folgt einem ähnlichen narrativen Muster.³² Die Ausstellung richtet ihren Blick vor allem auf die Migrationsbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts und übernimmt durch Verwendung des Begriffs »immigration« (Einwanderung) die Perspektive des US-amerikanischen Staates. Die Zeit ab 1933 und die Phase des Zweiten Weltkriegs hingegen finden kaum Beachtung. Dies

32 Die Analyse bezieht sich auf einen Besuch der Autorin im [National Immigration Museum](#) 2019. Zum Museum siehe Baur 2005; Chermayeff 1991.

mag insofern verwundern, als gerade diese Zeitspanne durch die damit verbundenen politischen, religiösen und ökonomischen Verfolgungen von hoher Signifikanz innerhalb der US-amerikanischen Geschichte sind. Auch wechselseitige transkulturelle Blickrichtungen und eine Perspektive auf Akteur*innen fehlen weitgehend, wie bei den lebensgroßen Aufnahmen Lewis Hines. Ohne jegliche Kontextualisierung verallgemeinern sie nach Ansicht der Fotohistorikerin Lellis Ureña Leid und Not der Emigrierten.³³ Hines' eigentliche Intention, mit seiner Fotoserie die Vorurteile gegenüber ihnen aufzubrechen und deren Individualität hervorzuheben, gelang somit nicht. Durch Angabe ihrer unterschiedlichen Nationalitäten werden die Ankommenden stattdessen auf ihre Herkunft reduziert. Dies ist auch bei den Aufnahmen Alfred Eisenstaedts in der *Life*-Reportage zu beobachten.³⁴ Anna Pegler-Gordon, Professorin für Amerikanistik, kommt in ihren Analysen zu visuellen Medien über Ellis Island im Zeitraum von 1890 bis 1930 zu einem ähnlichen Ergebnis.³⁵ Sie behauptet, dass die Fotografien zur Durchsetzung rassistisch motivierter Einwanderungsbeschränkungen verwendet wurden. Gleichzeitig prägten sie aber auch die Diskussion, welche Personengruppen die Chance auf die US-amerikanische Staatsbürgerschaft haben sollten. Bildmedien wurden somit zur Diskriminierung bestimmter soziokultureller Gruppen eingesetzt.

Die Beispiele verdeutlichen, wie emigrierte und US-amerikanische Fotograf*innen das Internierungslager auf Ellis Island zum Bildgegenstand ihrer Aufnahmen wählten, indem sie unterschiedliche Perspektiven einnahmen. Wichtig ist hierbei vor allem die Differenzierung ihrer Blickrichtungen. So verzichteten zwar auch Stone und Wolff in ihren Serien nicht auf Nationalitätsangaben. Diese fungieren jedoch nicht wie bei Hine als ethnische Illustrationen, sondern spiegeln das interkulturelle Miteinander auf der Insel. In seinen Bildbeschreibungen zu Einzel- und Gruppenporträts notierte Wolff die jeweiligen Namen und Nationalitäten, ergänzt durch weiterführende Erläuterungen, sodass sie als Art Feldforschung dienen.³⁶ Daneben wird ersichtlich, dass nationale Eigenheiten auch den Alltag im Internierungslager bestimmten, die Wolff in einer Aufnahme der US-amerikanischen Flagge aufgriff (Abb. 8.1, Nr. 29).³⁷ Erika Stone dagegen verwendete, mit Ausnahme der Fotografie *Chinese Immigrant*, knappe Bildtitel, die auf Angaben der Nationalität verzichteten. *Entrance to Dining Hall* verbildlicht über visuelle Zeichensysteme Mehrsprachigkeit und Interkulturalität auf Ellis Island (Abb. 8.2).³⁸ So weist ein Schild in fünf Sprachen die Richtung: »Geschirr – gerade aus«.

33 Vgl. Ureña 2009, S. 189-191. Vgl. auch Pegler-Gordon 2009, S. 123-173.

34 Vgl. Anonymus 1950.

35 Vgl. Pegler-Gordon 2009, S. 221-230.

36 Vgl. WWA.

37 Darunter nannte Wolff Personen aus Litauen, Australien, der ehemaligen Tschechoslowakei, Finnland, Estland, Italien, Großbritannien, Deutschland und Indonesien. Vgl. WWA, 2.2009. 0670:014-015d.

38 Vgl. ESPH, Box 1, NYHS.

Beide Serien bezeugen außerdem die Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit als Exilierte in New York. Als deutschsprachige Emigrantin, deren Vater selbst auf Ellis Island interniert war, bevor er mit seiner Familie 1936 nach New York zog, fotografierte Stone 1951 die Insel nicht mit dem Blick einer Passantin, sondern als Tochter eines Zeitzeugen.³⁹ Wolffs Ankunft 1936 ist in der Datenbank von Ellis Island festgehalten.⁴⁰ Stone und Wolff emigrierten als Jugendliche nach New York. Folglich diente ihnen Ende der 1940er- und Anfang der 1950er-Jahre die Kamera als Medium der Reflexion der persönlichen Emigrationserfahrung.

Mit ihren Aufnahmen entwarfen sie Gegenbilder zu den leidvollen Aufnahmen, die Medien wie *Life* verbreiteten. Obwohl Eisenstaedt auch ein deutschsprachiger Emigrant war, folgen seine Aufnahmen der vom Magazin geforderten Bildsprache von Mitleid und Empathie. Sie präsentieren Emigration und Internierung als »Katastrophenszenario«.⁴¹ Seine Serie fokussiert Warten und menschliche Tragödien gegenüber den Verheißungen der Metropole. Laut Yildiz beinhalten solche Bildmotive Mythen und nationale Zuschreibungen.⁴² Stone und Wolff hingegen nahmen in ihren Aufnahmen die Perspektive der Inhaftierten ein und gaben diesen eine eigene Stimme. Sie billigten ihnen trotz der ungewissen Situation eigene Partizipation zu. Für Stone und Wolff war »Sehen und Wahrnehmen [...] keine passive, sondern eine aktive Handlung«.⁴³ In ihren Aufnahmen werden besonders unerwartete Zusammenkünfte und interkulturelle Gemeinschaft auf Ellis Island sichtbar.

Im Kontext der Gastarbeiteremigration in Deutschland bezeichnet Erol Yildiz Orte transnationaler Querverbindungen als »Transtopien«.⁴⁴ Es sind »reale und imaginäre Orte [...], Herkunfts- und Ankunftsräume«,⁴⁵ die durch gegensätzliche Wahrnehmungen gekennzeichnet sind. Transtopien sind Räume, in »denen unterschiedliche, widersprüchliche, mehrdeutige, lokale und globale Elemente miteinander verknüpft werden und sich zu urbanen Strukturen und Kommunikationsformen verdichten«.⁴⁶ Indem Emigrierte und deren Nachkommen sich mit den Lebensbedingungen vor Ort auseinandersetzen, negative Zuschreibungen umdeuten und neue Perspektiven einnehmen, schaffen sie eigene urbane Räume.

Somit sind Internierungslager wie Ellis Island Transtopien. Sie fungieren nicht nur als Ankunftsraum für Emigrierte, sondern auch als Orte visueller Aushandlung der Inhaftierung. Dies beweist die unterschiedliche Bildsprache über Ellis Island. Für Yildiz bedeuten Transtopien auch im übertragenen Sinne virtuelle

39 Vgl. Korbut 2005; Stone 1995; Stone 2004.

40 Vgl. Werner Wolff, *Passenger Research, The Statue of Liberty – Ellis Island Foundation*.

41 Yildiz 2013a, S. 251.

42 Vgl. ebd., S. 252-254.

43 Ebd., S. 252.

44 Yildiz 2013b, S. 113; Yildiz 2014, S. 32-34; Yildiz 2017, S. 24.

45 Yildiz 2013b, S. 187.

46 Yildiz 2017, S. 30-31.

Denkräume.⁴⁷ Stones und Wolffs Aufnahmen auf Ellis Island zeigen den Status der Inhaftierten aus einem anderen Blickwinkel als Reportagen in US-Medien, da sie alltägliche Aktivitäten und transnationale Gemeinschaften in den Vordergrund stellen. Ihre Fotografien sind nicht wertegeleitet. Stattdessen setzen sich beide mit den Porträtierten als Individuen auseinander, verschaffen ihnen eine aktive Rolle und damit eigene urbane Räume.

8.2 Visualizing Placemaking: Das deutschsprachige Leben rund um die East 86th Street in Yorkville

Die Beschäftigung mit Postmigration verlangt auch, die Aufmerksamkeit auf Alltagspraktiken und Kontaktzonen der emigrierten Bevölkerung zu lenken, denn diese trägt zur Vielfalt einer Stadt und Steigerung ihrer Lebensqualität bei. In seinen Analysen zeigt Yildiz, dass Kioske und Lebensmittelläden nicht nur spezifischen Ökonomien folgen, sondern auch transkulturelle kulinarische Strukturen aufweisen.⁴⁸ Der US-amerikanische Autor E. B. White etwa beschreibt 1949 in *Here is New York* eine Metropole, die neben größeren Bezirken wie Greenwich Village oder Chelsea aus zahlreichen kleinen Stadtteilen (»neighborhood units«) besteht.⁴⁹ Diese umfassen oft lediglich zwei bis drei Straßenblocks mit den wichtigsten Geschäften des täglichen Bedarfs. »Each area is a city within a city within a city.«⁵⁰ Innerhalb des städtischen Systems gewährleisten diese Viertel eine autarke Versorgung mit spezifischen kulturellen und ethnischen Strukturen. Sie bilden einen eigenen Mikrokosmos, den ihre Bewohner*innen aktiv gestalten.

Anhand historischer Aufnahmen emigrierter Fotograf*innen, Postkarten sowie fiktionalen und autobiografischen Schilderungen lässt sich die Vielfalt deutschsprachiger Infrastrukturen im Viertel Yorkville rekonstruieren.⁵¹ Bereits ab den 1870er-Jahren hatten sich deutschsprachige Emigrierte in der Upper East Side zwischen East 72nd und 96th Street niedergelassen. Im Gegensatz zu Washington Heights oder der Lower East Side sind die exilierten Lebensweisen in Yorkville und deren fotografische Visualisierung kaum Gegenstand wissenschaftlicher Analysen.⁵² Selbst renommierte Fotobücher wie *Changing New York* von Berenice Abbott enthalten keine Aufnahmen aus diesem Viertel. Nachweislich lebten

47 Vgl. Yildiz 2013b, S. 187; Yildiz 2014, S. 32-34.

48 Vgl. Yildiz 2013a, S. 159-161.

49 Vgl. White 1949, S. 34-36. Weiterführendes u. a. bei Panchyk 2008, S. 43; Stölken 2013.

50 Ebd.

51 Vgl. AFA, AG 53:40; PCC; Thomas 1946.

52 Publikationen, die Yorkville erwähnen, sind u. a. History of Yorkville 2008; Panchyk 2008; Stölken 2013; WPA Guide 1939, S. 243-252. Im Führer *The New York Immigrant Experience* ist Yorkville gar nicht aufgeführt. Vgl. Minetor 2015. Zu Washington Heights siehe Aufbau Almanach



Abb. 8.6: T. Lux Feininger, *View from my Window at 511 East 85th Street*, New York, 1937/38
 (© The Estate of T. Lux Feininger, Repro: art-archives.net)

emigrierte Fotograf*innen wie T. Lux Feininger in den 1930er-Jahren sowie Erika Stone, Ellen Auerbach und Walter Sanders in den 1950er-Jahren in Yorkville.⁵³ T. Lux Feininger, der 1937 bis 1939 in der 511 East 85th Street wohnte, fotografierte den Innenraum seines Apartments und den Blick aus dessen Fenster (Abb. 8.6).⁵⁴ Die beiden Aufnahmen verdeutlichen den architektonischen Stil der Häuser und die Wohnsituation in den 1930er-Jahren.

Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden im damals noch ländlichen Bereich, der wegen der Nähe zu New York »Yorkville« genannt wurde, erste kirchliche und caritative Einrichtungen wie das German Hospital neben Fabrikarealen für Brauereien.⁵⁵ Mit Fertigstellung der Hochbahn 1878 war Yorkville an andere Stadtteile angeschlossen, was die Errichtung von Arbeiterwohnsiedlungen und Mittelklasse-reihenhäusern förderte. Das neu entstandene Viertel zog vor allem deutschsprach-

1941; Ausst. Kat. Berlin 2006; Ausst. Kat. New York 2020; Heilbut 1987, S. 60. Zur Lower East Side vgl. Minetor 2015; Panchyk 2008; Stölken 2013.

53 Stone wohnte in der 160 East 82th Street, Auerbach von 1953 bis zu ihrem Tod 2004 in der 321 East 85th Street und Sanders von 1956 bis 1961 in der 519 East 86th Street. Vgl. METROMOD Archive.

54 Feininger machte 1937/38 außerdem vier Selbstporträts, die er mit der Adresse 511 East 85th Street beschriftete. Vgl. TLFA.

55 Der erste Bauabschnitt Mitte der 1880er-Jahre erfolgte bis südlich zur 86th Street, Anfang der 1890er-Jahre dann weiter bis zur 96th Street. Vgl. History of Yorkville 2008, S. 1-24; Stölken 2013, S. 207-209.

chige Emigrierte verschiedener Staaten aus den demografisch dicht besiedelten Gebieten der Lower East Side an. Eine der Aufnahmen Feiningers zeigt die typischen Mietskasernen (Tenements) aus rotem Backstein mit fünf bis sechs Stockwerken, Feuertreppen und dekorativen Verzierungen an den Fassaden (Abb. 8.6).⁵⁶ Über die engen Seitengassen hinweg sind in den oberen Stockwerken Leinen zum Wäschetrocknen gespannt. Unterschiedliche Stilformen aus viktorianischer Zeit, hohe Decken und Fensterfronten sowie innen liegende Holzvertäfelung deuten auf einen höheren Standard als bei den Tenements der Lower East Side.⁵⁷

Kontaktabzüge seines Bruders Andreas Feininger beweisen, dass in den 1940er-Jahren insbesondere in der East 86th Street eine hohe Dichte an deutschsprachigen Restaurants, Cafés, Bars und Lebensmittelläden bestand (Abb. 8.7, 8.8).⁵⁸ Bereits ab den 1860er-Jahren konzentrierten sich dort Brauereien, Brauereiherbergen, Biergärten, Konzertsäle und Geschäfte des alltäglichen Bedarfs. 1890 zählte der 19. Bezirk Manhattans, zu dem auch Yorkville gehörte, über 80.000 deutschsprachige Bewohner*innen.⁵⁹ Über mehrere Generationen hinweg entwickelte sich eine eigene deutschsprachige Kultur, die zur Bezeichnung »German Broadway« oder »German Yorkville« führte.⁶⁰

Andreas Feiningers Route durch Yorkville begann an der Lexington Avenue, von wo er im Westen in die East 86th Street einbog (Abb. 8.7).⁶¹ In sechs Aufnahmen hielt er mit einer Mittelformatkamera von der gegenüberliegenden Straßenseite aus das Wurstgeschäft *Karl Ehni's* des emigrierten schwäbischen Metzgers Karl Ehmer fest.⁶² Um Schaufensterauslage, Beschilderung und Aufdrucke der ausgezogenen Markise sowie vorübergehende, ein- und heraustretende Personen in den Blick zu nehmen, positionierte er sich dafür schräg gegenüber dem Laden. Die Schriftzüge verweisen auf den Standort 236 East 86th Street und darauf, dass Ehmer das Geschäft als »Wurstgeschäft« und »Delicatessen« figurierte. Er bot ausgewählte feine Lebensmittel an, die auch ausgeliefert wurden.⁶³ Sein Sortiment umfasste neben Wurstwaren, Fleisch und Geräuchertem auch Käse, Back- und Süßwaren sowie deutsche Importprodukte wie Kekse, Essiggurken oder Apfelmus.⁶⁴

56 Siehe dazu die historischen Aufnahmen in Panchyk 2008, S. 34-36.

57 Zu den viktorianischen Stilen zählten etwa Neo-Klassizismus, Neo-Grec, Queen-Anne und Neo-Romanik. Vgl. *History of Yorkville* 2008, S. 19.

58 Vgl. AFA, AG 53:40.

59 Vgl. *History of Yorkville* 2008, S. 13-17; Stölken 2013, S. 207-215.

60 Vgl. *History of Yorkville* 2008, S. 33; Stölken 2013, S. 211.

61 Vgl. AFA, AG 53:40.

62 Der gelernte Metzger Karl Ehmer emigrierte 1930 nach New York, wo er 1932 seine erste Filiale in der 866 Second Avenue eröffnete. Nach wirtschaftlichen Schwierigkeiten erfolgte 1934 ein Neustart. Um das Produktsortiment zu erweitern, tauschte er einen Teil der eigenen Herstellung mit Kollegen. Das Unternehmen besteht heute in der fünften Generation mit einem US-weiten Vertrieb. Vgl. [Homepage von Karl Ehmer](#) und Palitzsch 2015.

63 Vgl. White 1949, S. 35.

64 Vgl. Panchyk 2008, S. 94



Abb. 8.7: Andreas Feininger, Kontaktabzug *Lexington Avenue, Looking North, Yorkville, East 86th Street, New York, 1940*. Recto und Verso (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Andreas Feininger Collection, AG 53:40, © Gift of Andreas Feininger)

Feiningers sechs Aufnahmen bilden eine kurze, fast filmartige Sequenz des Alltagslebens auf der East 86th Street im Jahr 1940.

Anschließend richtete Feininger den Blick auf seine eigene Straßenseite mit dem bayerischen *Rudi's & Max's Brau-Haus* an der 239 East 86th Street, untergebracht im Erdgeschoss und Kellergewölbe (Abb. 8.7, 8.8). Während er in zwei Aufnahmen die Gaststätte aus der Entfernung festhielt, nahm er in einer weiteren Ansicht im Vorübergehen die detaillierte Fassadenarchitektur auf. In Anlehnung an eine typisch bayerische Hütte war die Frontseite mit Holzvertäfelung und Satteldach verblendet. Auch das Wirtshausschild mit Namen und Hausnummer der Gaststätte war in Form einer Miniaturhütte gestaltet. Die Detailaufnahme macht deutlich, wie in Yorkville traditionelle Regionalstile und Beschriftungen aus Bayern aufgegriffen wurden. Wie zwei historische Postkarten aufzeigen, war die Außenvertäfelung mit Rahmungen in grüner Farbe betont, das Brauhaus selbst mit traditionellem Dekor und Wirtshausschildern eingerichtet (Abb. 8.9).



Abb. 8.8: Andreas Feininger, Kontaktabzug Yorkville East 86th Street until Broad Street, New York, 1940. Recto und Verso (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Andreas Feininger Collection, AG 53:40, © Gift of Andreas Feininger)

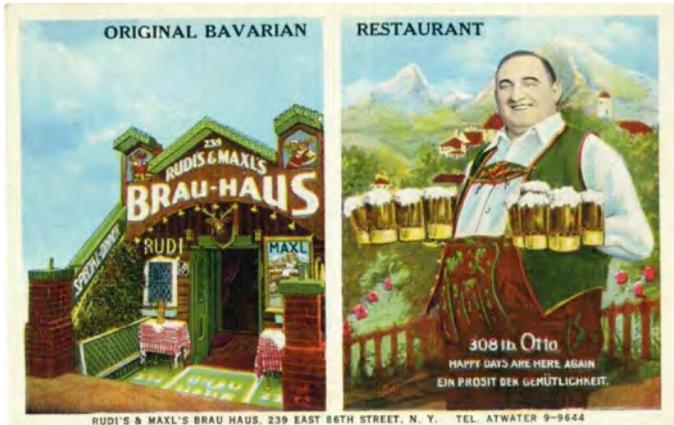


Abb. 8.9: Postkarten Rudi's & Maxl's Brau-Haus, 1940er-Jahre (© Privat Helene Roth)

An der Ecke 200 East 86th Street und 3th Avenue fotografierte Feininger schließlich die *Berlin Bar* mit Straßenverkauf für Getränke und Snacks (Abb. 8.8). Während das über der Bar waagrecht angebrachte Schild »Beer & Frankfurter« sowie »Fresh Fruit Orange« und »Pineapple Drinks« anpries, bewarb links ein schmales, hohes Schild in deutscher Sprache Biere und Spezialitäten wie Thüringer Bratwurst mit Kartoffelsalat oder »belegte Brote mit importierten hiesigen Delikatessen«.

Feininger hielt in seinen Fotos das kulturelle, sprachliche wie typografische Nebeneinander des Viertels fest, das zwischen Angeboten deutschsprachiger Regionen und US-amerikanischen Lebensmitteln changiert. Bei Aufnahmen der Metzgerei *Karl Ehni's* fällt die Verwendung von Frakturbuchstaben im Ladenschild »Wurstgeschäft« ins Auge (Abb. 8.7). Dessen typografische Gestaltung verweist zeitlich und geografisch in den deutschsprachigen Raum, wo diese Schrift ab dem 16. Jahrhundert bis in die 1940er-Jahre verwendet wurde.⁶⁵ Statt des heute üblichen runden kleinen Antiqua-s etwa erscheint das lange Fraktur-s in gebrochener Schrift. Ehmer ergänzte seine Markise um die übliche US-amerikanische Bezeichnung »Delicatessen« in Versalien einer modernen Schrift. Tradition und Fortschritt erscheinen hier vereint und zeigen, wie Emigrierte in Yorkville differenzierte Lebensformen entwickelten.

Feininger nahm in weiteren Vierteln wie Little Italy das vielfältige kulturelle Leben und dessen visuelle Erscheinungsformen auf, die in den Kontaktabzügen direkt auf Yorkville folgen (Abb. 8.8). Auch in seinem Fotobuch *New York* griff er in der Gestaltung das visuelle Nebeneinander auf. So platzierte er auf einer Doppelseite die Fotografie der Metzgerei *Karl Ehni's* in Yorkville gegenüber einem Zigarrenladen in der Mulberry Street in Little Italy (Abb. 8.10). In seiner Autobiografie äußert sich Feininger zu den Eindrücken seiner fotografischen Erkundungen

65 Vgl. Reblin 2012, S. 80.



Abb. 8.10: Doppelseite mit Fotografie von *Karl Ehni's Wurstgeschäft* in Andreas Feingers Fotobuch *New York* (Feinger 1945a, S. 34-35)

in den New Yorker Vierteln: »And then there was the graphic evidence of the ›melting pot‹ aspect of New York which fascinated me by their exotic beauty: entire streets on the Lower East Side drew attention of their small establishments with writings in foreign, pictorially exquisite characters, – Hebrew, Chinese, Hindu, Arabic, Greek – what a feast for my eyes! I couldn't get enough of it, exposing role after role to document this richness before it could disappear, a victim of ›progress‹ and ›urban renewal.‹«⁶⁶ Das Zitat unterstreicht sein ausgeprägtes Interesse an kultureller Vielfalt und visuellen Typografien im urbanen Raum, das anhand seiner Kontaktabzüge und des Fotobuchs *New York* beispielhaft erkennbar ist.

Im Fotografieren hinterfragte Feinger selbst sein eigenes Leben im Exil. In der East 86th Street in Yorkville hielt er vertraute Traditionen wie deutschsprachige Schriftzüge in einer ihm fremden Umgebung fest und visualisierte mit der Kamera die Alltagsgeschichten deutschsprachiger Emigrierter. Seine Aufnahmen machen sichtbar, wie sie dort lebten und über Generationen hinweg eine eigene Infrastruktur, Kultur und Kulinarik etablierten. Die Fotografie dient ihm als Medium, um Prozesse des Ankommens und der Weiterführung des Lebens im Exil aufzuzeigen. Darin fokussierte er den Mikrokosmos in der East 86th Street. Erol Yildiz

66 AFA, AG 53:13, »Retrospect«, S. 43-44.

betont, dass entwickelte Traditionen und von Emigrierten geführte Geschäfte und Lokale nicht »von der Herkunftsgesellschaft ›importierte Kulturreste«, sondern [...] Neuorientierungen unter schwierigen Lebensbedingungen«⁶⁷ spiegeln. »Ethnizitäten«, die in urbanen Räumen von der postmigrantischen Generation neu erfunden werden, entspringen demnach keiner Traditionslinie, sie sind kein ›Rest der mitgebrachten Kultur«, sondern neue reflexive Traditionsbildungen vor Ort.«⁶⁸ Dies zeigt sich etwa an Beschriftungen der *Berlin Bar* und den dort angepriesenen deutschen sowie US-amerikanischen Speisen.

Die Ernährung besitzt im Exil soziokulturelle, private wie auch symbolische Funktionen. Veronika Zwerger, Leiterin der Österreichischen Exilbibliothek, und die Germanistin Ursula Seeber sprechen Kulinarik in der Emigration eine überlebenswichtige Rolle zu.⁶⁹ Zubereitung und Konsum von Speisen »können Emotionen und (kollektive) Erinnerungen an eine Vergangenheit vor der Vertreibung wachrufen, und meist sind es gute.«⁷⁰ Sie sind identitätsstiftende und stabilisierende Momente und sie »symbolisieren die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe – politisch, religiös, sozial, geografisch, familiär.«⁷¹ Diese Zugehörigkeit manifestiert sich auf einer vielschichtigen sinnlichen Ebene: im Erkennen vertrauter Schriftzeichen oder Lebensmittelnamen, im Hören und Verstehen der Muttersprache oder der differenzierenden Wahrnehmung bestimmter Geschmacksnuancen und Gerüche. Im Gegensatz zu öffentlichen Einrichtungen erweist sich die private Küche als Ort »des Bewahrens und Erinnerns, ein sicheres Terrain, an dem sich nichts verändert.«⁷²

Beispiele wie *The Viennese Pastry Cookbook* der emigrierten Fotografin Lilly Joss beweisen, dass Koch- und Backbücher kulinarische Traditionen im Exil aufrechterhielten und dadurch zugleich neue transkulturelle Ernährungsformen entstanden.⁷³ Die Autorin agierte hier nicht als Fotografin, sondern vermittelte Einblicke in ihr Privatleben als Emigrantin, mit einem ernährungspädagogischen Ansatz: Das Buch sollte die US-amerikanische Gesellschaft, die »overpopulated with the frozen, fully prepared, the ready mixed, and the half-baked«⁷⁴ sei, von hausgemachten Zubereitungsarten überzeugen. Basierend auf einer Sammlung von Familienrezepten, die den Krieg in einem Pariser Keller überlebt hatten, veröffentlichte Joss 1970 ihre Wiener Sammlung zu Mehlspeisen, Backwaren und

67 Yildiz 2013b, S. 36.

68 Ebd.

69 Vgl. Zwerger/Seeber 2018.

70 Ebd., S. 7. Siehe u. a. Abbots 2017.

71 Ebd.

72 Ebd.

73 Vgl. Joss Reich 1970. Joss verwendete nach ihrer Heirat mit dem ebenfalls aus Wien stammenden Drehbuchautor Richard Reich den Doppelnamen Joss Reich. Mehr zu Joss in Kapitel 6.1. Zu weiteren Kochbuchautor*innen im Exil siehe Zwerger/Seeber 2018, S. 14.

74 Ebd., S. 9.

Desserts.⁷⁵ Im Vorwort erinnerte sie sich an ihre Kindheit in Wien und die gesellschaftliche Relevanz des privaten Backens: »In our home baking was a daily event. To buy a cake in a store (even in Vienna, at Demel's, perhaps the world's greatest institution devoted to the enjoyment of pastry) was unthinkable.«⁷⁶ Joss lieferte neben den deutschsprachigen Bezeichnungen der Gebäcksorten und Desserts auch eine englische Übersetzung, die amüsante Bezeichnungen wie »Nut Kisses« für »Nussbusserl« entstehen ließ. Weitere Spuren transkulturellen Übersetzens finden sich in den Maßeinheiten und Gewichtsangaben. Dafür stellte Joss eine Vergleichstabelle zusammen, in der sie die Äquivalente zum metrischen System in Cups und Ounces (oz.), für flüssige Zutaten in Pints und Cups und für Temperaturen in Fahrenheit (F) angab. Das Buch verweist auf die gesellschaftliche geschlechts- und altersübergreifende Funktion des Kaffeetrinkens im deutschsprachigen Raum.⁷⁷ Insbesondere für Frauen sei der nachmittägliche Treff eine Möglichkeit gewesen, um von den alltäglichen Routinen zu flüchten.⁷⁸

Auch in Yorkville wurden diese Rituale praktiziert. Wie Postkarten zeigen, glichen *Geiger's Konditorei und Kaffee* (206 East 86th St.) oder das *Café Kleine Konditorei* (234 East 86th St.) in Einrichtung und Sortiment klassischen Wiener Kaffeehäusern, die Sachertorte, Schwarzwälder Kirschtorte, Bienenstich und Lebkuchen anboten (Abb. 8.11).⁷⁹ Diese deutschsprachigen Lokale etablierten sich als wichtige gesellschafskulturelle und politische Kontaktzonen im Exil, wie der 1943 von Oskar Maria Graf in Yorkville gegründete Exil-Stammtisch nach bayerischer Wirtshausstradition.⁸⁰ Er tagte mittwochs an verschiedenen Orten, darunter auch im erwähnten *Café Kleine Konditorei*.⁸¹ Cafés waren somit nicht nur Treffpunkte einer bürgerlichen Schicht, sondern fungierten als Zufluchtsorte für emigrierte Intellektuelle und Künstler*innen. Dies beschreibt etwa auch der exilierte Schriftsteller Hermann Kesten in seinem Roman *Dichter im Café*, für den diese Lokale wichtige Konstanten auf seinem nomadischen Leben in Wien, München, Berlin,

75 Vgl. ebd., S. 12-14. Bevor Joss und ihre Mutter 1939 Paris verließen, versteckte sie ihre gesamte Fotoausrüstung und Glasnegative in einem Keller. Sie wurden jedoch von den Nazis entdeckt und beschlagnahmt. Lediglich die Rezeptsammlung überlebte.

76 Ebd., S. 9-10.

77 Vgl. Etlzstorfer 2018, S. 30-48.

78 Vgl. Joss Reich 1970, S. 10.

79 Vgl. Panchyk 2008, S. 92-93; PCC, PR054;54.

80 Vgl. Ausst. Kat. München 2017, S. 107-113; Fromm 2020; Pfanner 2018; Zwerger/Seeber 2018, S. 15.

81 Zu den weiteren Treffpunkten gehörten *Alt-Heidelberg* (1648 Second Ave.), *Blaue Donau* (1623 Second Ave.), *Café Vienna* (50 West 77th St.) und *Foresters' Rendezvous* (146 East 84th St.). Teilnehmende des Stammtisches waren u. a. Bertolt Brecht, Hans Sahl, Leo und Gaby Glückselig, Wieland Herzfelde und Margot Scharpenberg. Der Stammtisch wurde im Privaten bis 2015 in der Wohnung des Ehepaars Bergammer-Glückselig an der Upper East Side weitergeführt. Vgl. Rennert/Bar On 2015.



Abb. 8.11: Postkarte *Kleine Konditorei*, 1920er-/1930er-Jahre (© Privat Helene Roth)

Schweiz, Ungarn, Tschechien, Polen und die Ukraine.⁸⁵ Wie aus der Karte »Manhattan and Vicinity« in Andreas Feiningers Fotobuch *New York* ersichtlich wird, bestand Yorkville aus nationalen Kleinzentren (Abb. 8.12).⁸⁶ Die 86th Street bewohnten »Germans«, die 79th Street »Hungarians« und die 74th Street zwischen First und Second Avenue »Czechs«. Yorkville präsentierte sich damit selbst »as several neighborhoods-within-a-neighborhood«.⁸⁷

Doch nicht alle Emigrierten in New York empfanden das Praktizieren deutscher Kultur und Traditionen als Zugehörigkeit. So äußert die Protagonistin Anna in Adrienne Thomas' Roman *Ein Fenster zum East River* auf der East 86th Street Unbehagen gegenüber der deutschen Sprache: »Sie brachte es nicht über sich, in Yorkville deutsch zu reden. Um sie herum wurde kaum etwas anders gesprochen

London, Paris, Rom und New York darstellten.⁸² Zugleich entwickelte sich das deutschsprachige Viertel rund um die East 86th Street in den 1940er-Jahren, wie es die exilierte Autorin Adrienne Thomas in ihrem Roman *Ein Fenster zum East River* beschreibt, zu einem der »besuchtesten Vergnügungszentren der Stadt«.⁸³ Historische Postkarten zeigen Etablissements wie das *Rheinland Cabaret and Restaurant* (228 East 86th St.) oder das Brauhaus von Ivan Frank mit der Band *Bavarian Entertainers* (241 East 86th St.).⁸⁴ Auf mehreren Stockwerken erstreckte sich das Brauhaus mit geräumigen Tanzsälen, in denen täglich abends Livemusik spielte.

Die Lokale entlang der East 86th Street repräsentieren die regionale Vielfalt deutschsprachiger Kultur in den 1940er-Jahren. Aufgrund ihrer Plurizentrik erstreckt sich das deutsche Sprachgebiet über Staatsgrenzen hinaus und umfasst Nationen wie Österreich, die

82 Vgl. Kesten 1959. Kesten emigrierte 1940 über Frankreich nach New York und war als Publizist und Autor tätig. So kooperierte er mit Fritz H. Landshoff und dessen Querido Verlag.

83 Thomas 1946, S. 67-68.

84 Vgl. PCC, PR054:54.

85 Vgl. History of Yorkville 2008, S. 33-35; Stölken 2013, S. 211.

86 Vgl. Feininger 1945a.

87 History of Yorkville 2008, S. 33.



Abb. 8.12: Stadtkarte »Manhattan and Vicinity« in Andreas Feingers Fotobuch *New York* (Feinger 1945a)

als die knappe, abgehackte Sprache ihrer Feinde, die ihre Heimat und ihre Familie als Geiseln festgenommen hatten. [...] Anna hatte gelernt, alles zu hassen, was deutsch war.«⁸⁸ Die Textpassage spiegelt deutlich die Ambivalenz nationaler Zugehörigkeiten im Exil. Auch politisch offenbarten sich in Yorkville innerhalb der Ethnien unterschiedliche Meinungen, die zwischen Patriotismus, Faschismus und transkulturellem Austausch changierten.

Ein Hinweis auf politische Divergenzen findet sich in der kommentierenden Bildunterschrift zu Feingers Aufnahme von *Karl Ehni's Metzgerei* in seinem Fotobuch *New York* (Abb. 8.10): »In front of this East 86th Street delicatessen in the heart of Yorkville – where German has been the spoken language since 1790 – American Nazis paraded in the days before World War II.«⁸⁹ Wie sich der rückseitigen Beschriftung der Aufnahme *Street Scene Yorkville* von dem Restaurant

88 Thomas 1946, S. 67-68.

89 Feinger 1945a, S. 34.

Rheinland des emigrierten Fotografen und Pressereporters Weegee entnehmen lässt, waren in den 1930er- und 1940er-Jahren deutschsprachige Lokale Schauplätze öffentlicher Kundgebungen rechter deutschnationalistischer Gruppierungen.⁹⁰ Weegee bezog sich auf die politische Vergangenheit dieses Lokals, in dessen erster Etage sich 1933 die rechtsgerichteten antisemitischen »Silver Shirts« unter Leitung von William Dudley Pelley formiert hatten.⁹¹ Als Pressefotograf für *PM Daily* nahm Weegee weitere nationalsozialistische Ausschreitungen in Yorkville auf.⁹² Er nutzte hierfür die Möglichkeit, den Polizeifunk mitzuhören, und war dadurch rasch und meist vor anderen Reportern an den Orten des Geschehens. Seine Aufnahmen zeigen buchstäblich eine parallele Welt zu Feiningers Fotografien.

Ab 1936 logierte unter Leitung des emigrierten Chemikers und Nazisympathisanten Fritz Julius Kuhn in der 178 East 85th Street auch der Hauptsitz des German American Bund, einer nach nationalsozialistischem Vorbild aufgebauten Organisation.⁹³ Von dort aus wurde von 1935 bis 1941 die propagandistische Wochenzeitung *Deutscher Weckruf und Beobachter* vertrieben. Nach der Maxime, dass »Blut stärker war als Staatsbürgerschaft«, wollte der German American Bund deutschsprachige Amerikaner*innen »als Amerikadeutsche« gewinnen.⁹⁴ Die Organisation war US-weit in Untergruppierungen vernetzt.⁹⁵

In den 1930er-Jahren veranstaltete der German American Bund öffentliche Kundgebungen in Yorkville gegen Anti-Nazi-Organisationen, wie die von Otto Sattler in New York gegründete German American League for Culture.⁹⁶ Am 27. März 1933 fand wiederum eine vom Jewish Labor Committee und American Jewish Congress organisierte Demonstration gegen die judenfeindliche Politik in Deutschland statt.⁹⁷ Im Zuge der Demonstration erfolgte ein Aufruf aus Nazi-Deutschland, jüdische Geschäfte in den Vereinigten Staaten zu boykottieren, woraufhin als Gegenprotest jüdische Organisationen zum Boykott deutscher Waren aufriefen. Wie eine Reportage im *Life* Magazin mit Aufnahmen aus der New Yorker Zeitung *Daily News* belegt, kam es anlässlich von Adolf Hitlers Geburtstag am 20. April 1938 vor dem Yorkville Casino (210-214 East 86th St.) zu

90 Vgl. WPC sowie *History of Yorkville 2008*, S. 69; Stölken 2013, S. 218-220.

91 1942 wurde Pelley wegen Volksverhetzung verurteilt. Vgl. *Diamond 2018*, S. 193.

92 Vgl. »Fascist Candidate Faces His Future Undiscouraged«, 11. 7. 1940; »We Americans of Yorkville«, 2. 8. 1940; »In Yorkville ... Americans Hear FDR«, 30. 12. 1940. Vgl. WPC.

93 Der German American Bund formierte sich aus dem seit 1933 bestehenden Zusammenschluss Friends of Germany unter Heinz Spanknöbel in Chicago. Vgl. *Bihler 2018*, S. 156; *Diamond 2018*, S. 179-201; *History of Yorkville 2008*, S. 70; Stölken 2013, S. 215-224.

94 Stölken 2013, S. 221.

95 Der German American Bund verzeichnete 1937 etwa 6.617 Mitglieder. Vgl. *Anonymous 1939 f.*

96 Vgl. *Huston 1939*; *Lanset 2019*. Zur German American League for Culture vgl. *Anonymous 1939e*.

97 Vgl. Stölken 2013, S. 216-217.



Abb. 8.13: Reportage »U.S. Veterans Lose Battle with Germans in Manhattan« in *Life*, Vol. 4, No. 10, 2. 5. 1938 (Anonymus 1938b, S. 18-20)

Auseinandersetzungen zwischen jüdischen Kriegsveteranen und Nationalsozialist*innen (Abb. 8.13).⁹⁸ Bereits seit 1936 fanden dort Versammlung des German American Bund statt.⁹⁹

Fotografien, historische Postkarten und mediale Berichterstattung zur East 86th Street bildeten wichtige Quellen zu Alltagskultur und Konflikten deutschsprachiger Emigrierter in den 1930er- und 1940er-Jahren. Sie informieren darüber, wie sie diese Straßenzüge in Yorkville belebten und mitgestalteten. Auch wenn sich die East 86th Street von antisemitischen Konnotationen lösen konnte, existierten in der Nachkriegszeit geteilte Meinungen über diesen Straßenzug. Die Beibehaltung deutschsprachiger Kultur und Tradition prägte in durchaus abwertendem Sinn dessen Image als »Vergnügungsmeile typisch deutscher Prägung mit Dirndl-folklore und Oktoberfeststimmung«.¹⁰⁰

Mit Abbau der Hochbahnlinien Second Avenue 1942 und Third Avenue 1955 sowie einem neuen Zonensystem in den 1950er-Jahren wandelte sich das urbane Bild von Yorkville. Zahlreiche deutschsprachige Geschäfte, Bars und Restaurants schlossen, und Emigrierte zogen in andere Viertel um. Den Neubau von Hoch-

98 Vgl. Anonymus 1938b; Stölken 2013, S. 217.

99 Vgl. *New York Times*, 31. 1. 1936, S. 8.

100 Stölken 2013, S. 225.



Abb. 8.14: Helene Roth, Schaller & Weber und Restaurant Heidelberg, Ecke 2nd Avenue und 86th Street, New York, 2019 (© Helene Roth)

häusern und Bürokomplexen zeigen in den 1950er-Jahren Ellen Auerbachs Aufnahmen in der East 85th Street.¹⁰¹ Vom Balkon aus hielt sie in mehreren Ansichten die urbane Transformation des Viertels fest. Die ehemaligen Gebäude, wo auch T. Lux Feininger gewohnt hatte und sich im Erdgeschoss häufig Geschäfte und Lokale angesiedelt hatten, wichen riesigen Baukomplexen.

Im heutigen Yorkville sind nur noch vereinzelt deutschsprachige Infrastrukturen zu entdecken. So verläuft jährlich im Herbst entlang der 64th bis 86th Street auf der 5th Avenue die nach dem Baron Friedrich Wilhelm von Steuben benannte Steubenparade aus Trachten-, Schützen- und Musikvereinen.¹⁰² Der Carl Schurz Park an der East End Avenue und 88th Street erinnert an den ehemaligen deutschsprachigen US-Innenminister und Herausgeber der *New York Evening Post*.¹⁰³ An der Ecke 2nd Avenue/86th Street bestehen mit der Metzgerei *Schaller & Weber* und dem Restaurant *Heidelberg* die beiden letzten Unternehmen von deutschsprachigen Emigrierten in Yorkville (Abb. 8.14).¹⁰⁴ Wie der Betrieb Karl Ehmers bieten *Schaller & Weber* deutsche Brotzeitklassiker wie Leberkäse, Sauerkraut und Essiggurken an. Das benachbarte Restaurant *Heidelberg*, das von dort Fleisch- und Wurstwaren bezieht, serviert typisch deutsche Gerichte. Einrichtung und Design sind traditionell gehalten, Kellner*innen tragen Tracht.

101 Vgl. EAA, KS-Auerbach 1708.

102 Vgl. Panchyk 2008, S. 104-105.

103 Vgl. ebd., S. 55.

104 Vgl. ebd., S. 33, 94-97. Anton Schaller emigrierte in den späten 1920er-Jahren nach New York und eröffneten 1937 die Metzgerei. Der erste Laden lag in der 1654 Second Avenue.

8.3 In Public, In Private: Intermediale und transkulturelle Kontaktzonen in der West 21st Street in Chelsea

Anhand der Aufnahmen emigrierter Fotograf*innen lassen sich nicht nur urbane deutschsprachige Infrastrukturen wie in Yorkville rekonstruieren, sondern auch Kontaktzonen als Zeugnis eines intensiven intermedialen Austauschs zwischen emigrierten und US-amerikanischen Kunstschaaffenden in den 1940er-Jahren.¹⁰⁵ Ellen und Walter Auerbach, Rudy Burckhardt, Edwin Denby, Willem und Elaine de Kooning wohnten neben zahlreichen weiteren Künstler*innen in der West 21st Street in Chelsea oder im näheren Umkreis (Abb. 8.15). Im Privaten entstanden Fotografien, Filme und andere Gemeinschaftsprojekte. Sie beweisen nicht nur, dass emigrierte Fotograf*innen Teil einer vielfältigen transkulturellen Wohnumgebung waren, sondern sich auch in verschiedenen Strukturen selbst organisierten.

Eine Fotografie Ellen Auerbachs von 1940 zeigt ihren Ehemann Walter seitlich gewandt zum Fotografen Rudy Burckhardt und dem Dichter Edwin Denby, die im Garten vor einer Vogelscheuche posieren (Abb. 8.16).¹⁰⁶ Die Aufnahme entstand noch in Elkins Park (Philadelphia), wo Ellen und Walter Auerbach in einem Haus, das ihnen Verwandte vermittelt hatten, aufgrund der hohen Mietpreise in New York von 1939 bis 1943 wohnten.¹⁰⁷ Sie kannten Denby schon aus Berlin in den 1930er-Jahren. Walter Auerbach hatte damals als Bühnenchoreograf im Theater am Schiffbauerdamm gearbeitet, an dem Denby als Tänzer angestellt war.¹⁰⁸ Ellen Auerbach hatte diesen 1930 zusammen mit der Tänzerin Claire Eckstein, die ebenfalls dort von 1930 bis 1932 tätig war, porträtiert.¹⁰⁹ Zu welchem Zeitpunkt sich Denby und die Auerbachs im Exil in den Vereinigten Staaten wiedertrafen, oder welche Person den Kontakt vermittelt hatte, ist nicht dokumentiert. Das Foto markiert den Beginn eines komplexen Freundschaftsnetzwerks zwischen den Auerbachs, Burckhardt und Denby sowie weiteren emigrierten und US-amerikanischen Künstler*innen.

Zwei Aufnahmen von Gemälden in Innenräumen ihres Wohnhauses in Elkins Park beweisen, dass Ellen und Walter Auerbach vor ihrer Rückkehr nach New York 1943 weitere Kontakte zu befreundeten Kunstschaaffenden in der Metropole pflegten.

105 Vgl. RBP, AAA; EAA sowie Schloss 2021.

106 Vgl. EAA, Auerbach 406, »Privat New York«.

107 Vgl. EAA, Auerbach 377, »Konzept für eine Auerbach Bio«. Ellen Auerbach arbeitete in Elkins Park als Kinderfotografin und hatte eine halbe Anstellung als Fotoreproduzentin in der Alverthorpe Gallery, über die sie an Schwarz-Weiß- und Farbfilm gelangte. Vgl. EAA, Auerbach 151; EAA, KS-Auerbach 4942-4947. Die Farbaufnahmen sind bisher noch nicht analysiert.

108 Vgl. EAA, Auerbach 396.

109 Vgl. EAA, KS-Auerbach 4995. Eckstein führte mit Denby u. a. *Die Regimentstochter* und *Die Großherzogin von Gerolstein* auf. Vgl. [Deutsches Tanzarchiv, Köln](#).



Abb. 8.15: Adressen um die West 21st Street auf dem New Yorker Stadtplan im METROMOD Archive, zusammengestellt von Helene Roth. Screenshot (© METROMOD Archive)

- 1: Willem und Elaine de Kooning (144 West 21st St., 1935-1936),
- 2: Edwin Denby und Rudy Burckhardt (145 West 21st St., 1937-1943),
- 3: Fairfield Porter (116 West 21st St., bis 1944),
- 4: Ellen Auerbach (116 West 21st St., 1943-1946),
- 5: Rudy Burckhardt (116 West 21st St., 1946-?),
- 6: Edith Schloss (116 West 21st St., 1945-?),
- 7: Elaine und Willem de Kooning (156 West 22nd St., 1936-?),
- 8: Max Margulis (300 West 23rd St.),
- 9: Bob Bass und Nell Blaine (West 21st St.),
- 10: *Stewart's* (116 7th Avenue),
- 11: *Automat* (204 West 23rd St.),
- 12: Rudy Burckhardt (167 West 23rd St., 1943-1946),
- 13: Elaine de Kooning (East 22rd St., ?-1939)

Die erste Fotografie von Walter Auerbach hält seine Ehefrau im Halbprofil vor zwei Gemälden sitzend fest (Abb. 8.17). Auf der abgebildeten linken Stadtansicht mit Signatur des emigrierten kubanischen Malers Gregorio Valdes ist eine Statue des kubanischen Autors und Poeten José Martí zu erkennen, der sich im 19. Jahrhundert aktiv im Unabhängigkeitskampf gegen Spanien engagiert hatte.¹¹⁰ Denby

¹¹⁰ Vgl. Bishop 1984.

Abb. 8.16: Ellen Auerbach, *Edwin Denby, Rudy Burckhard, Walter Auerbach*, Elkins Park, 1940 (Akademie der Künste, Berlin, Ellen-Auerbach-Archiv 405, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild. Ggf. ist das Einverständnis der Rechteinhaber:innen erforderlich.)



Abb. 8.17: Walter Auerbach, *Ohne Titel (Ellen Auerbach vor Gemälden in Elkins Park)*, Elkins Park, 1942 (Akademie der Künste, Berlin, Ellen-Auerbach-Archiv 405)



und Burckhardt lernten Valdes in Key West, Florida, kennen, sodass sich wohl auf diesem Wege der Kontakt zu den Auerbachs ergab.¹¹¹ Das rechte Gemälde stammt von dem aus den Niederlanden emigrierten Maler Willem de Kooning.¹¹² Diesen lernten die Auerbachs ebenso über Denby und Burckhardt kennen, die in Chelsea in der 144 West 21st Street seine Nachbarn waren.¹¹³

Die zweite Aufnahme, die Ellen Auerbach fertigte, zeigt einen Sekretär, links darüber an der Wand ein Porträt ihres Ehemanns von dem US-amerikanischen Maler Fairfield Porter (Abb. 8.18).¹¹⁴ 1937/38 hatten beide über Walters Freund Paul Mattick Bekanntschaft mit diesem geschlossen und besuchten noch im gleichen

111 Vgl. RBP, AAA, Box 9; Schloss 2021, S. 38.

112 De Kooning emigrierte 1926 in die Vereinigten Staaten und lebte ab 1927 in New York. Vgl. Stevens/Swan 2004, S. 61-63; Thierolf 2018, S. 50-51.

113 Vgl. Denby 1962/1998, S. 837; Denby 1965, S. 201; RBP, AAA, Box 9.

114 Zu Porter vgl. EAA, Auerbach 396; FPP, Box 1:1; Schloss 2021, S. 71-82, 302.



Abb. 8.18: Ellen Auerbach, *Ohne Titel (Sekretär und Porträt von Walter Auerbach in Elkins Park)*, Elkins Park, 1942 (Akademie der Künste, Berlin, Ellen-Auerbach-Archiv 405, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild. Ggf. ist das Einverständnis der Rechteinhaber:innen erforderlich.)

Jahr die Familie Porter in Maine auf der Insel Great Spruce Head.¹¹⁵ Ellen Auerbach fotografierte 1938 Anne Porter, die Ehefrau Fairfields, mit ihrem Sohn Jonny.¹¹⁶ Ab 1939 porträtierte sie über mehrere Jahre hinweg die siebenköpfige Familie Porters und die seines Bruders mit Aline und Elliot Porter.¹¹⁷ Zudem begleitete sie mit der Kamera Fairfield Porters Karriere als Maler.¹¹⁸ Durch die Auerbachs lernte Fairfield Porter wiederum Elaine und Willem de Kooning kennen.¹¹⁹ In den 1940er-Jahren bezog er in der New Yorker 116 West 21st Street ein Loft, in der gleichen Straße, wo Denby, Burckhardt und die de Koonings lebten (Abb. 8.15, Nr. 3).¹²⁰

Edwin Denby und Rudy Burckhardt, der 1935 nach New York emigriert war und zu dem Dichter zog, wohnten auch in der West 21st Street, Hausnummer 145, in

115 Eine Fotoserie belegt ein Treffen der Auerbachs mit Ilse und Paul Mattick 1938 in Chicago. Vgl. EAA, KS-Auerbach 2111-2122. Zu den Porters, vgl. FPP, Box 1:1 und Schloss 2021, S. 80.

116 Vgl. EAA, KS-Auerbach 5162-5164; KS-Auerbach 5214.

117 Im Auerbach Archiv finden sich über 160 Aufnahmen. Vgl. EAA, KS-Auerbach.

118 Vgl. EAA, KS-Auerbach sowie Fotografien im [FPP](#), [AAA](#).

119 Vgl. Schloss 2021, S. 72.

120 Vgl. FPP, Box 1:1.

einer Reihe historischer Brownstone-Häuser (Abb. 8.15, Nr. 2). Zahlreiche der Mitte des 19. Jahrhunderts errichteten Sandsteinbauten (Brownstone) mit Treppenaufgang wurden in den 1930er-Jahren als Fabrikräume umfunktioniert.¹²¹ Sie wurden mit Mauerdurchbrüchen, großen Eisentüren und Fenstern zu Industrieanlagen mit länglichen Räumen transformiert. Seit Anfang der 1940er-Jahre standen infolge der Wirtschaftskrise jedoch zahlreiche davon leer. Geringe Mieten, hohe Fensterfronten und großzügige Räumlichkeiten boten Kunstschaffenden wiederum ideale Voraussetzungen, diese als Wohnateliers zu nutzen.¹²² Burckhardt, der mit Denby im obersten Stockwerk von Nummer 145 lebte, fotografierte diesen 1937 auf dem Dach (Abb. 8.19).¹²³ Er wählte dafür eine Perspektive, die rechts den frontal sitzenden Dichter und links den Blick von oben tief hinab auf die Straße fokussierte. Die Treppenaufgänge der historischen Gebäude und nicht zuletzt das Schild »For Rent« deuten den damaligen Zustand der West 21st Street an, die auch Ellen Auerbach ähnlich vorfand.



Abb. 8.19: Rudy Burckhardt, *Edwin Denby, 145 West 21st, New York, 1937* (Rudy Burckhardt Archive, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild. Ggf. ist das Einverständnis der Rechteinhaber:innen erforderlich.)

1943 gaben Ellen und Walter Auerbach das Haus in Elkins Park auf.¹²⁴ Während er seinen Militärdienst absolvierte, bezog sie den hinteren Bereich von Porters Fabrikloft in der 116 West 21st Street, das sie 1944 ganz übernahm. Statt einer durchgehenden offenen Fläche war es in drei Räume unterteilt, doch fehlten sanitäre Einrichtungen.¹²⁵ Mit Improvisationstalent und handwerklichem Geschick entwickelte Willem de Kooning für sie eine Installation zur Warmwasserversorgung.¹²⁶ Auerbachs Fotografie *Walter Auerbach at Bill de Koonings »Bath Installation« at 116 West 21* zeigt diese Konstruktion mit offen verlegten Rohren im weißen Badbereich, der zugleich als

121 Vgl. Schloss 2021, S. 16-21; Stevens/Swan 2004, S. 146.

122 Die Monatsmiete betrug 1944 \$ 18 bis \$ 25. Vgl. EAA, KS-Auerbach 396; Gabriel 2018, S. 57-58; Schloss 2021, S. 21; Stevens/Swan 2004, S. 79.

123 Vgl. Ausst. Kat. Basel 2005, S. 29.

124 Vgl. EAA, Auerbach 375; Auerbach 377.

125 Vgl. Schloss 2021, S. 16-21; Stevens/Swan 2004, S. 146.

126 Vgl. EAA, Auerbach 396.

Küche diente.¹²⁷ Ein großer weißer Kochtopf zum Warmhalten des zuvor erhitzten Wassers konnte über eine Schließvorrichtung mit einem Schlauch geleert werden. Die ganze Vorrichtung stand auf einem säulenartigen filigranen Metallpodest, das einem Blumenständer ähnelte und mit mehreren Betonplatten erhöht war. Links in der Aufnahme ist die auf einer Art Sockel montierte Duschwanne zu erkennen, rechts schlossen sich ein Porzellanwaschbecken sowie der angrenzende Küchenbereich mit Töpfen und Geräten an. Ellen Auerbach fotografierte ihren Mann hier bei einem Besuch während seines Militärdienstes, wie er gerade dabei war, sich zu rasieren.

Im mittleren Durchgangszimmer der Atelierwohnung richtete sich Auerbach mit einfachen Mitteln eine Dunkelkammer ein, die auch Rudy Burckhardt nutzte.¹²⁸ Die Fotografin erinnert sich rückblickend an deren schlichte Ausstattung: »Die Schwierigkeiten des Verdunkeln, des Wässerns und Trocknens ohne wirklich fachgemässe Geräte lässt mich oft staunen, dass die Bilder diese primitive Machart nicht deutlicher zeigen. Eine Schülerin, die ich einmal einlud mit mir zu vergrössern, da sie sich vor der fabelhaften Dunkelkammer ihres Vaters sehr fürchtete, sagte beim Abschied: es war sehr schön in einem Platz gewesen zu sein, ehe das Rad erfunden war! Sie hatte nicht nur Recht bezüglich meiner Fotografie: Der Rest meines Lebensstils ist ähnlich vorsintflutlich. Zuerst war es wirklicher Geldmangel, der mich zwang erfinderisch mit Notbehelfen auszukommen, aber inzwischen ist es meine Lebensart geworden: ›to make do‹ ›to make something from nothing‹.«¹²⁹ Die Aufnahme der improvisierten Badeinrichtung verbildlicht auf charmante Weise diese pragmatische, oft improvisiert wirkende Lebensweise Auerbachs während ihres New Yorker Exils.

Über ihre Bekanntschaft mit Elaine und Willem de Kooning als erste Kontakte innerhalb der emigrierten-US-amerikanischen Kunstszene schreibt Auerbach: »We met them through Rudy Burckhardt or Edwin Denby. [...] We weren't involved all that much with the art world. If anybody was involved, it was Walter. I was so shy that without him I wouldn't have had a single friend.«¹³⁰ Ab 1944 entstand eine Vielzahl an Fotografien, die ihr neues Leben in Chelsea sowie Begegnungen mit emigrierten und US-amerikanischen Kunstschaaffenden aufzeigen und ein gegenteiliges Bild als das Zitat wiedergeben. Die Fotografin bewegte sich sehr wohl inmitten einer künstlerischen Kontaktzone, an der sie aktiv teilnahm. Es herrschte eine Umbruchphase mit Aufkommen unterschiedlicher künstlerischer Stile, die sich ab 1946 mit Gruppierungen wie der New York School und Begriffen wie Abstrakter Expressionismus und Action Painting verbanden.¹³¹

127 Vgl. EAA, KS-Auerbach 406.

128 Vgl. Burckhardt 1998, S. 194; Schloss 2021, S. 15.

129 EAA, Auerbach 378. Auerbach hielt in den 1990er-Jahren Ort und Ausstattung ihrer vergangenen Dunkelkammern schriftlich fest. Oftmals genügte ihr ein Kleiderschrank.

130 EAA, Auerbach 396.

131 Den Begriff »Abstrakter Expressionismus« verwendete erstmals 1946 Robert Coates im *New Yorker*, um die farbkraftigen ungegenständlichen Gemälde Hans Hofmanns zu beschreiben. Vgl. Ausst. Kat. New York 2008c, S. 17. Siehe u. a. Stevens/Swan 2004; Thierolf 2018.



Abb. 8.20: Ellen Auerbach, *Willem de Kooning im Atelier*, New York, 1944 (Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inventar-Nr.: KS 852, 5267, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild. Ggf. ist das Einverständnis der Rechteinhaber:innen erforderlich.)

1944 porträtierte Auerbach in einer Serie von acht Doppel- und Einzelbildnissen Elaine und Willem de Kooning in ihrem Wohnatelier, das sich, nach dem Umzug aus der 144 West 21st Street, seit 1936 in der Parallelstraße in der 156 West 22nd Street befand (Abb. 8.15, Nr. 7).¹³² Von *Willem de Kooning im Atelier* erhielten sich mehrere Abzüge unterschiedlicher Helligkeitsabstufungen, in denen Auerbach die Akzentuierung des Hintergrunds mit seinen Gemälden experimentell variierte (Abb. 8.20).¹³³ Für die Doppelporträts wählte sie einen Standpunkt, von dem aus die Köpfe des Paares auf gleicher Höhe mit Figuren in Willem de Koonings Gemälden erscheinen (Abb. 8.21, 8.22). Während *Ohne Titel (Elaine und Willem de Kooning)* als Abfolge unterschiedlicher Positionen das Paar in privaten, vertrauten Momenten festhält, kommt in *Elaine und Willem de Kooning im Atelier* ein fast theatralisches Zusammenspiel menschlicher und gemalter Körper zum Tragen. In ihrer starren, aufrechten Haltung mit spitz hervorstehenden Brüsten wirkt Elaine links wie eine Puppe vis-à-vis einem kahl geschorenen gemalten Torso, während Willem zwischen beiden thront (Abb. 8.22).

132 Elaine de Kooning (geb. Fried) wohnte ab 1939 mit dem Maler zusammen. 1943 heiratete das Paar. Vgl. RBP, AAA, Box 9, »Long ago with Willem de Kooning«, sowie Gabriel 2018; Schloss 2021; Stevens/Swan 2004, S. 145. Thierolf 2018, S. 53, und *Elaine de Kooning Papers*, AAA.

133 Vgl. EAA, KS-Auerbach 852, 5186, 5257. Auerbach beschreibt, dass sie eine ganze Filmrolle von Elaine und Willem de Kooning aufgenommen hatte. Erhalten sind lediglich die acht Aufnahmen. Vgl. EAA, Auerbach 396.



Abb. 8.21: Ellen Auerbach, *ohne Titel (Willem und Elaine de Kooning)*, New York, 1944 (Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inventar-Nr.: KS-Auerbach 2577, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild. Ggf. ist das Einverständnis der Rechteinhaber:innen erforderlich.)



Abb. 8.22: Ellen Auerbach, *Elaine und Willem de Kooning im Atelier*, New York, 1944 (Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inventar-Nr.: KS 851, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild. Ggf. ist das Einverständnis der Rechteinhaber:innen erforderlich.)

Auerbach fotografierte den Maler in einer Werkphase, die geprägt war von Selbstporträts sowie Bildnissen Elaines und weiterer Freunde.¹³⁴ 1937 hatte bereits de Kooning Rudy Burckhardt vor einem Kamin sitzend porträtiert.¹³⁵ Im gleichen Jahr hatte dieser seinerseits den Maler vor seinem Selbstporträt stehend im Atelier in locker wirkender Pose festgehalten.¹³⁶ Ende der 1940er- und Anfang der 1950er-Jahre nahmen auch Walter Auerbach und Hans Namuth das Paar auf.¹³⁷ Elaine erscheint auf beiden Fotos jeweils abseits des Bildgeschehens, während Willem vor seinen Gemälden deutlich hervorgehoben ist. Auerbachs Aufnahmen dagegen vermitteln einen anderen Eindruck. Sie positionierte Elaine auf Augenhöhe mit ihrem Ehemann, denn diese war mehr als dessen Muse und studierte als Malerin an der Art Students League.¹³⁸ Auerbach thematisierte in ihren Fotografien den gleichwertigen Rang der Malerin in einer männerdominierten Kunstwelt.¹³⁹

Weitere Fotografien aus der West 21st Street spiegeln unterschiedliche private Wohn-, Arbeits-, und Beziehungskonstellationen. So auch zwei Aufnahmen aus dem Nachlass Ellen Auerbachs, bei denen teilweise nicht bekannt ist, ob sie von ihr selbst oder von Rudy Burckhardt stammen.¹⁴⁰ In der ersten Aufnahme sitzt Burckhardt mit Katze auf einer Fensterbank in ihrem Loft in der 116 West 21st Street (Abb. 8.23). In der zweiten nimmt seine Position die emigrierte Malerin Edith Schloss ein, die ab 1945 bei Auerbach lebte (Abb. 8.24).¹⁴¹ Ab 1946 wohnten Schloss und Burckhardt, die mittlerweile ein Paar waren und 1947 heirateten, zusammen in der 116 West 21st Street.¹⁴² Ellen zog hingegen zu Walter Auerbach in die 500 East 11th Street.¹⁴³

Beide Aufnahmen offenbaren, dass wie in Elkins Park die Räumlichkeiten in der 116 West 21st Street mit Gemälden befreundeter Künstler*innen ausgestattet

134 Vgl. *Portrait of Elaine*, 1940/41, oder *Seated Woman*, 1940. Vgl. Landau 2016, S. 32; Schloss 2021; Stevens/Swan 2004; Thierolf 2018, S. 21.

135 Vgl. Schloss 2021, S. 28. Weitere Gemälde wie Fairfield Porters Bildnisse von Walter Auerbach oder Edith Schloss bezeugen diesen künstlerischen Austausch.

136 Vgl. Haldemann 2005, S. 22; Storr 1998, S. 182.

137 Vgl. Walter Auerbach, *Willem and Elaine de Kooning*, New York, 1949; Hans Namuth, *Ohne Titel (Willem de Kooning)*, New York, 1953.

138 Elaine de Kooning verfolgte eine Karriere als Künstlerin, Kunstkritikerin und Schaufensterdekorateurin. Vgl. Gabriel 2018, S. 55-74; Schloss 2021.

139 Weiterführende Analysen u. a. bei Landau 2016, S. 31-33.

140 Vgl. EAA, KS-Auerbach 406; Schloss 2021, S. 22.

141 Schloss wurde 1916 in Offenbach geboren, emigrierte 1941 nach Boston und lebte ab 1943 in New York und studierte an der Art Students League bei Harry Sternberg. Vgl. ESP, Box 1; Schloss 2021, S. 14-16.

142 1949 kam ihr Sohn Jacob zur Welt. Burckhardt und Schloss waren bis 1961 verheiratet. Zweite Ehefrau Burckhardts war die Malerin Yvonne Jacquette. Vgl. Schloss 2021.

143 Es ist nicht klar, ob Ellen und Walter Auerbach zu diesem Zeitpunkt noch ein Paar waren. Vgl. EAA, Auerbach 375; Schloss 2021, S. 15-17, 26.



Abb. 8.23: Ellen Auerbach, *Ohne Titel (Rudy Burckhardt in dem Loft 116 West 21st Street)*, New York, 1945/46 (Akademie der Künste, Berlin, Auerbach 406, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild. Ggf. ist das Einverständnis der Rechteinhaber:innen erforderlich.)

waren.¹⁴⁴ Die Malerei rechts des Kamins stammt womöglich von Willem de Kooning (Abb. 8.23). Edith Schloss schildert in ihren Erinnerungen detailliert Farbgebung und Charakter von Gemälden und Dekor in der Atelierwohnung: »Next to them [den Gemälden de Koonings] the Auerbachs had hung toys, puppets, diablo games, and the boxes for figs and Turkish delight, which they had collected in the Greek and southern Italy grocery stores on Eight Avenue in the 1930s. The most arresting thing about these bits of popular art was their color.«¹⁴⁵ Diese Beschreibungen verleihen den Schwarz-Weiß-Fotografien neuartige Dimensionen. Schloss ergänzt, dass Gemälde und Einrichtungsobjekte häufig wechselten, was weitere Aufnahmen der Wohnung belegen (Abb. 8.25).¹⁴⁶

Auch Edwin Denby stellte in seiner Atelierwohnung in der 145 West 21st Street Gemälde von Willem de Kooning und Gregorio Valdes aus (Abb. 8.26).¹⁴⁷ Das

144 Vgl. Schloss 2021, S. 89.

145 Ebd., S. 28.

146 Vgl. ebd. Die Aufnahmen wurden spiegelverkehrt eingescannt. Vgl. EAA.

147 Vgl. ebd., S. 37.



Abb. 8.24: Ellen Auerbach, *Ohne Titel (Edith Schloss in dem Loft 116 West 21st Street)*, New York, 1945/46 (Akademie der Künste, Berlin, Ellen-Auerbach-Archiv 406, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild. Ggf. ist das Einverständnis der Rechteinhaber:innen erforderlich.)

gegenseitige Präsentieren von Werken befreundeter Kunstschaffender zeugt von besonderer Wertschätzung. Zudem unterstützten sie sich untereinander finanziell. Von Ende der 1930er- bis Mitte der 1940er-Jahre erwarben die Auerbachs, Denby, Burckhardt, Porter und Schloss Gemälde von Willem de Kooning.¹⁴⁸ »We bought four paintings for \$ 10 each. We had very little, but he had even less.«¹⁴⁹ Dieser hatte von 1927 bis 1935 als Designer und Werbegrafiker gearbeitet und entschied sich Mitte der 1930er-Jahre für eine Karriere als Maler.¹⁵⁰ Doch reichte diese Tätigkeit nicht zur Sicherung seines Lebensunterhalts.¹⁵¹ Mit dem Kauf von Gemälden halfen seine Freund*innen ihm in einer Art selbst organisierten Kunsthandels. Weitere befreundete Kunstschaffende, die Gemälde kauften und in der

148 Vgl. RBP, AAA, Box 9, sowie Denby 1962/1998, S. 837; Schloss 2021, S. 123; Stevens/Swan 2004, S. 144.

149 EAA, Auerbach 396.

150 Vgl. Schloss 2021, S. 37; Stevens/Swan 2004; Thierolf 2018, S. 51-52.

151 1936 war de Kooning erstmals in der Gruppenausstellungen *New Horizons in American Art* am MoMA vertreten. Vgl. Gabriel 2018, S. 93; Thierolf 2018, S. 52.



Abb. 8.25: Unbekannt [Edith Sher?], *Ohne Titel (Ellen Auerbach, Shaper (womöglich Izzy Sher) und Elaine de Kooning im Loft von Ellen Auerbach)*, New York, 1944 (Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inventar-Nr.: KS 2485)

23rd Street wohnten, waren Max Margulis, Milton Robinson, Marie Marchowsky und Janice Biala, die Schwester des emigrierten Malers Jack Tworkov (Abb. 8.15, Nr. 8).¹⁵² Unter den Kunstschaffenden bestand somit ein enger Zusammenhalt.¹⁵³

Dabei fungierten ihre privaten Unterkünfte in der West 21st Street in den 1940er-Jahren als Orte eines intermedialen und transkulturellen Netzwerks. »The neighborhood poets, painters, sculptors, dancers, composers, photographers, writers, and general hangers-on [...] created a small, embracing community among the derelict lofts of the abandoned quarter.«¹⁵⁴ 1944 entstanden von einem dieser Treffen an einem Abend über 20 Aufnahmen befreundeter Künstler*innen in der Atelierwohnung Ellen Auerbachs (Abb. 8.25).¹⁵⁵ Sie fotografierten sich gegenseitig in unterschiedlichen Konstellationen und amüsanten Posen vor Auerbachs Kamin. Neben Elaine de Kooning befand sich darunter die US-amerikanische Künstlerin Edith Sher mit ihrem Ehemann, dem emigrierten ukrainischen Bildhauer Izzy Sher.¹⁵⁶ Im Nachlass von Auerbach finden sich Postkarten von ihr und Edith, die sich die zwei Frauen in den 1940er- und 1950er-Jahren

152 Vgl. Gabriel 2018, S. 104; Schloss 2021, S. 123.

153 Vgl. Gabriel 2018, S. 72, 140-141.

154 Ebd., S. 100.

155 Vgl. EAA, KS-Auerbach 2454, 2455, 2458, 2462, 2463, 2465, 2478, 2480, 2481, 2384, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489.

156 Statt Shaper handelt es sich bei dem abgebildeten Mann in den archivierten Fotografien um [Izzy Sher](#), der mit Edith Sher (geb. Edith Marie Thompson) verheiratet war. Vgl. EAA, KS-Auerbach 2454-2489.



Abb. 8.26: Rudy Burckhardt, Film-Stills von *145 W. 21*, New York, 1936 (Rudy Burckhardt Archive, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild. Ggf. ist das Einverständnis der Rechteinhaber:innen erforderlich.)

schrieben.¹⁵⁷ In den 1950er-Jahren besuchte und fotografierte Auerbach das Paar in Big Sur, Kalifornien.¹⁵⁸ Wo und wann Auerbach sie kennengelernt hatte, ist nicht bekannt. Auch fehlen weitere Informationen zu Edith und Izzy Sher. Die Aufnahmen zeigen allerdings, dass sich private Wohnungen zu wichtigen Kontaktzonen für emigrierte und US-amerikanische Kunstschaaffende entwickelten.

Denbys und Burckhardts Loft etablierte sich als Treffpunkt der queeren Tanz-, Theater-, und Musikszene.¹⁵⁹ Denby war nicht nur Dichter, sondern arbeitete auch

157 Die Postkarten sind falsch unter dem Namen Edith Schloss statt Sher archiviert. Hinweise sind der Poststempel aus Chicago sowie die Nennung ihres Mannes Izzy und ihrer Tochter Sara. Vgl. EAA, Auerbach 209.

158 Vgl. EAA KS-Auerbach 4168, 4196, 4197, 4206, 5200.

159 Wie George Balanchine, Lincoln Kirstein, Aaron Copland, John Cage, Kurt Weil, Lotte Lenya oder Tennessee Williams. Vgl. Gabriel 2018, S. 103-105; Schloss 2021, S. 32-42.

als Tanzkritiker für den *New York Herald*. Durch diese Tätigkeit baute er sich ein Netzwerk auf. Auch der japanische US-amerikanische Bildhauer Isamu Noguchi gehörte dazu, dessen Skulpturen und Bühnenbilder wiederum Burckhardt ab den 1940er-Jahren in über 200 Aufnahmen festhielt.¹⁶⁰ Elaine und Willem de Kooning waren mit dem US-amerikanischen Musiker Max Margulis befreundet, der in der 300 West 23rd Street wohnte und als Violinist, Gesangslehrer sowie Produzent für das Jazz Label Blue Note der deutschsprachigen Emigranten Alfred Lion und Francis Wolff tätig war.¹⁶¹ In der West 21st Street wohnte auch der französischsprachige emigrierte Hornbläser Bob Bass mit der US-amerikanischen Malerin Nell Blaine (Abb. 8.15, Nr. 9).¹⁶² Die Treffen spielten sich somit in einem heterogenen, transkulturellen Freundeskreis ab, mit zahlreichen Berührungspunkten zu Malerei, Fotografie, Musik, Tanz, Theater, Literatur und Dichtung.

Mit der *Stewart's Cafeteria* (116 7th Avenue) und der *Automat Cafeteria* (204 West 23rd Street) existierten zudem Versammlungsorte im öffentlichen Bereich (Abb. 8.15, Nr. 10).¹⁶³ Die *Automat Cafeteria* gehörte zur Kette Horn & Hardart, die in New York mehrere preiswerte Schnellrestaurants betrieb.¹⁶⁴ Durch Einwurf von Fünf-Cent-Stücken (»nickels«) konnten dort Fertiggerichte und Getränke aus Glasvitrinen in Kühl- und Warmhaltetheken entnommen werden. Die eigenen Erfahrungen der automatisierten Schritte schildert Burckhardt auf amüsante Art und Weise in seinem Text »An Adventure in the Automat«.¹⁶⁵ Nach Einwurf des nickels öffnete sich nicht wie erwartet das Fenster für seine vegetarische Quiche, Mitarbeitende konnten ihm nicht helfen und so musste er erneut Geld in den Automat einwerfen.

Neben der *Automat* war auch die *Stewart's Cafeteria* ein bis spät in die Nacht beliebter Treffpunkt.¹⁶⁶ Der *WPA-Guide to New York* beschreibt sie als »a cafeteria [at Sheridan Square], curiously enough [...] one of the few obviously Bohemian spots in the Village, and evening, the most conventional occupy tables in one section of the room and watch the ›show‹ of eccentrics on the other side«.¹⁶⁷ Zusammen mit der *Oasis Bar* direkt gegenüber galt sie als »the center of the art world at that time«.¹⁶⁸ Im Gegensatz zu gehobenen Etablissements in Uptown Manhattan, wie dem Waldorf Astoria Café, dienten alternative Lokale in Chelsea als Treffpunkte für künstlerische Diskurse. Denby redigierte im *Automat* mit Elaine de Kooning Kunstkritiken und

160 Vgl. Apostolos-Cappadona/Altshuler 1994 und [Isamu Noguchi Collection](#). Die Fotografien gilt es in weiteren Studien zu analysieren.

161 1939 gründeten Lion und Wolff das Jazzlabel Blue Note. Vgl. Cook 2003; Stevens/Swan 2004.

162 Vgl. Gabriel 2018, S. 105; Schloss 2021, S. 32-36.

163 Vgl. Burckhardt 1979, S. 55; Gabriel 2018, S. 58, 100-102; Stevens/Swan 2004, S. 148.

164 Vgl. Diehl/Hardat 2002.

165 Vgl. RBA, AAA, Box 9.

166 Ebd. Außerdem etablierte sich das *Stewart's* als Treffpunkt für die homosexuelle Community. Vgl. [NYC LGBT Historic Sites Project](#) sowie Kapitel 8.4.

167 WPA Guide 1939, S. 140.

168 Stevens/Swan 2004, S. 148.

Rezensionen.¹⁶⁹ Auch konnten sie von dort aus in das Apartmentfenster Rudy Burckhardts in der 167 West 23rd Street blicken, der dort von 1943 bis 1946 wohnte.¹⁷⁰

Die Freunde studierten außerdem auf gemeinsamen Touren durch die Straßen alltägliche Details, architektonische Proportionen, Farben sowie die Geräuschkulisse der jeweiligen Viertel. Denby erinnert sich im Rückblick an die 1930er-Jahre: »I remember walking at night in Chelsea with Bill [...], and his pointing out to me on the pavement the dispersed compositions – spots and cracks and bits of wrappers and reflections of neon-light [...]. At the time Rudy Burckhardt was taking photographs of New York that keep open the moment its transient buildings spread their unknown and unequalled harmonies of scale. [W]e all talked a great deal about scale in New York, and about the difference of instinctive scale in signs, painted color, clothes, gestures [...].«¹⁷¹ Während Burckhardt und Auerbach ihre Eindrücke in Fotografien festhielten, fertigte Elaine de Kooning auf den Straßen kleine Skizzen. Denby schrieb seine Impressionen in Gedichtform nieder, während sie bei Willem de Kooning durch Zerlegung unterschiedlicher Formen und farbiger Muster in Gemälden Ausdruck fanden.¹⁷²

Es entstanden auch gemeinsame intermediale Projekte. Schon 1936 hatte Burckhardt begonnen, seine urbanen Eindrücke mit der Filmkamera festzuhalten. Seinen ersten Kurzstummfilm, betitelt nach seiner Wohnadresse *145 W. 21*, produzierte er in Zusammenarbeit mit befreundeten Kunstschaffenden.¹⁷³ Akteur*innen waren Paula Miller und Edwin Denby, die ein Paar spielten, sowie Aaron Copland und John Latouche in der Rolle zweier Handwerker. Die Handlung dreht sich um ein Paar, das in eine Burlesque Show geht, während Handwerker in ihre Loftwohnung einbrechen. Interessant ist dabei, dass die Drehorte das Lebensumfeld der Kunstschaffenden in Chelsea wiedergeben (Abb. 8.26). So beginnt der Film mit einer panoramaartigen Sicht vom Dach auf die 145 West 21st Street. Es ist exakt der Ort, an dem Burckhardt ein Jahr später Denby aufnimmt (Abb. 8.19). In Denbys und Burckhardts Apartment lebt auch das Paar des Films, der einen Einblick in die Einrichtung gibt, zu der ein Gemälde von Valdes zählt. Auch Straßensichten mit Brownstone-Häusern oder der Hochbahn erscheinen im Film.

Weitere Gemeinschaftsprojekte Burckhardts und Denbys waren experimentelle Foto- und Gedichtalben, wie 1939 *New York, N. Why?* (Abb. 5.40-5.43) und 1948 eine in Zusammenarbeit mit Willem de Kooning entstandene Publikation.¹⁷⁴ Das

169 Vgl. Gabriel 2018, S. 131, 138-141; Schloss 2021.

170 Vgl. Schloss 2021.

171 Denby 1962/1998, S. 838, sowie u. a. RBP, AAA, Box 9, »Long ago with Willem de Kooning«.

172 Vgl. Gabriel 2018, S. 103; Lopate 1998, S. 20-23; Stevens/Swan 2004, S. 145.

173 Vgl. Burckhardt 1936 (10 min.). 1937 folgte *Seeing the World – Part One: A Visit to New York* (10 min.) mit Joseph Cotton, Edwin Denby und Virginia Welles. Vgl. Eklund 2008; RBP, AAA, Box 9, »How I made some of my films«. Zu weiteren Filmen Burckhardts siehe Haldemann 2005, S. 17; Lopate 2005; Storr 1998 und Kapitel 4.1.

174 Zu *New York, N. Why?* vgl. Burckhardt/Denby 1939 sowie die Analyse in Kapitel 5.4.



Abb. 8.27: Frontispiz von Willem de Kooning in *In Public, In Private*, 1948 (Denby/Burckhardt/de Kooning 1948)

Buch *In Public, In Privat* vereint Gedichte von Denby, Fotografien Burckhardts und ein von de Kooning gestaltetes Frontispiz. Es ist ein einzigartiges Beispiel ihrer Kooperation, die bisher im Verborgenen lag.¹⁷⁵ *In Public, In Privat* spiegelt das gemeinsame Interesse der drei Künstler an der Urbanität der Metropole, das sich in verschiedenen Medien artikuliert. Neben fiktionalen Elementen beinhalten Denbys Gedichte autobiografische Referenzen auf die gemeinsamen Erkundungstouren und den Freundeskreis in der West 21st Street. »A Postcard« ist ein Geburtstagsgedicht an Burckhardt mit den Namen der Gratulierenden, wie Elaine (de Kooning), Nini (Diaz), Pit (Ellen Auerbach) und Walter (Auerbach).¹⁷⁶ Das Gedicht »Standing on the Streetcorner« wiederum nimmt Bezug auf die West 23rd Street in Chelsea, beginnend mit den Zeilen: »Looking north from the 23rd the vaste avenue – A catastrophic perspective pinned to air – Here has a hump. [...]«¹⁷⁷ Und in »The Silence at Night« überträgt Denby die detaillierte Betrachtung von Mustern und Formen eines Gehwegs in Verse.¹⁷⁸ Die unterschiedlichen Oberflächenformationen greift auch de Kooning in seinem Frontispiz auf, das an eine Collage erinnert (Abb. 8.27). Burckhardts 19 Fotografien zeigen Stadtansichten, architektonische Details und Menschenmengen, die teilweise bereits im Album *New York, N. Why?* eingeklebt waren.¹⁷⁹ *In Public, In Privat* ist somit ein Beleg für die inter- und transmediale Kooperation der drei Künstler.

Intermediale Praktiken zeigt auch eine von Burckhardt gefertigte Fotocollage.¹⁸⁰ *Over the Roofs of Chelsea* entstand 1949 für eine Ausstellung in der New Yorker Pyramid Gallery von Helen DeMott, Lucia Vernarelli und Edith Schloss, die sich zu den »Chelsea Girls« formiert hatten.¹⁸¹ Als Grundlage diente ihm eine fotografische Sicht über die Dächer Chelseas mit unterschiedlichen Architekturen,

175 Vgl. Denby/Burckhardt/de Kooning 1948.

176 Ebd., S. 62.

177 Ebd., S. 8.

178 Vgl. ebd., S. 12.

179 Vgl. ebd., S. 81-97. Eine detaillierte Analyse der Aufnahmen in Kapitel 5.4.

180 Vgl. Schloss 2021, Cover.

181 Vgl. Gabriel 2018, S. 61-63, 104; Schloss 2021, S. 30.

Schornsteinen und Wassertanks.¹⁸² Auf die Dächer montierte er Körperaufnahmen der drei Künstlerinnen, ergänzt durch weitere Personen. Die Akteurinnen verließen ihren privaten Bereich, um in unterschiedlichen Positionen mit den urbanen Strukturen in einen Dialog zu treten.

Fotografien und Gemeinschaftsprojekte beweisen die Bedeutung, die der West 21st Street in den 1940er-Jahren als intermediale und transkulturelle Kontaktzone zukam. Sie zeigen, wie Kunstschaffende zusammenarbeiteten und sich dabei gegenseitig unterstützten. Ihre Begegnungsbereiche changieren zwischen privaten Wohnungen, öffentlichen Restaurants und den Straßen New Yorks. Worauf auch der Titel der Gemeinschaftspublikation *In Public, In Private* anspielt. Statt binärer Paarbeziehungen handelt es sich verstärkt um »family relations«.¹⁸³ Innen- wie Außenräume formierten sich zu vielschichtigen kreativen Begegnungsorten zwischen emigrierten und US-amerikanischen Kunstschaffenden.

Zur Entstehungszeit der Fotos standen die meisten der beteiligten Kunstschaffenden noch am Anfang ihrer Karriere.¹⁸⁴ Sie agierten eher als Freunde und Bekannte denn als prominente Personen der Kunstszene. Der enge Zusammenhalt emigrierter und US-amerikanischer Künstler*innen förderte neue Organisationsformen mit gegenseitiger Unterstützung unter Austausch künstlerischer Praktiken. Statt in öffentlicher Präsentation wie auf Vernissagen und Ausstellungen fanden die künstlerischen Diskurse im Privaten oder an alternativen Orten statt. »Das Bild der Straße verändert sich, sobald man sie nicht mehr von außen, sondern von innen ins Blickfeld rückt.«¹⁸⁵ Wie Erol Yildiz in seinen postmigrantischen Studien argumentiert, eröffnen Perspektivverschiebungen auch Sichtweisen darauf, »wie Menschen unterschiedliche ökonomische, soziale und kulturelle Elemente in diesem Quartier nutzen, neu definieren und zu neuen Strukturen und Lebensentwürfen verbinden«.¹⁸⁶ So offenbaren die Fotografien eine parallele Erzählung zu den kanonischen Entwicklungen rund um den Abstrakten Expressionismus und die New York School. Sie sind nicht Ausdruck einer rein US-amerikanischen Bewegung, sondern zeichnen sich durch transkulturelle Praktiken aus, an denen Emigrierte gleichermaßen beteiligt waren, wie Auerbachs und Burckhardts Aufnahmen beweisen. Sie bestanden bereits vor den 1950er-Jahren, jener Phase, die als Höhepunkt des Abstrakten Expressionismus und der New York School gilt.¹⁸⁷

182 Vgl. RBP, AAA, Box 9, »How I think I made some of my photos, paintings and films«.

183 Vallerand 2020, S. 7.

184 Willem de Kooning hatte bspw. seine erste Einzelausstellung erst 1948 in der Charles Egan Gallery in der 57th Street. Vgl. RBP, AAA, Box 9, »Long ago with Willem de Kooning«; Schloss 2021, S. 55-62.

185 Yildiz 2013a, S. 264.

186 Ebd., S. 265.

187 1950 schuf etwa de Kooning die *Woman*-Serie. Vgl. Ausst. Kat. London 2016, S. 22; Kingsley 1992, S. 12-14.

8.4 Queering Spaces: Das Porträtstudio als Aushandlungsort sexueller Orientierungen und künstlerischer Praktiken

Die Kontaktzonen in der West 21st Street zeichneten sich in den 1940er-Jahren auch durch vielfältige Formen sexueller Orientierung aus. So unterhielten die Paare Auerbach, de Kooning, Denby und Burckhardt wie viele ihrer Freunde mehrere Beziehungen, in denen es keine Geschlechtergrenzen gab. Anhand autobiografischer Aufzeichnungen von Burckhardt, Denby oder Schloss eröffnet sich geradezu ein Netzwerk hetero- und homosexueller Verbindungen in ihrer näheren Umgebung. Burckhardt wohnte nicht nur bei Denby, sondern war zeitweise mit diesem liiert. Auch nach seiner Heirat mit Edith Schloss und seiner zweiten Eheschließung mit Yvonne Jacqueline verband die beiden Männer eine enge Beziehung.¹⁸⁸ Schloss schildert in ihren Memoiren ihr ambivalentes Verhältnis zu Denby.¹⁸⁹ Bereits vor seiner ersten Heirat hatte Burckhardt wiederum Affären mit Frauen, die teilweise zuvor mit Willem de Kooning liiert gewesen waren.¹⁹⁰

Im Stockwerk über Ellen Auerbach lebte die Autorin Jane Bowles, die mit dem Musiker Paul Bowles verheiratet war, der auch die Musik zu einigen von Burckhardts Filmen komponiert hatte.¹⁹¹ Beide pflegten jedoch ebenfalls homosexuelle Beziehungen.¹⁹² Das schwule Pianistenpaar Arthur Gold und Robert Fizdale wiederum führte Werke von Paul Bowles auf. Sie feierten 1944 ihr Debüt in der New School for Social Research mit einem Stück von John Cage, der ebenfalls Musik für Burckhardts Filme komponierte.¹⁹³ Die Tagebucheinträge der lesbisch-bisexuellen US-amerikanische Schriftstellerin Patricia Highsmith legen offen, dass Jane Bowles eine Liaison mit der Galeristin Betty Parsons pflegte, die wiederum Affären mit der Fotografin Ruth Bernhard hatte und ab 1939 mit der Kunstkritikerin Rosalind Constable zusammen wohnte.¹⁹⁴ In ihrer 1946 eröffneten Galerie in der 15 East 57th Street förderte die lesbisch-bisexuelle Parsons Werke queerer Kunstschaffender und Fotograf*innen.¹⁹⁵ Wie die Galeristin Elenore Lust verfolgte

188 Vgl. Burckhardt 2022; RBP, AAA; Schloss 2021, S. 33-35.

189 Vgl. Schloss 2021, S. 48-49, sowie Burckhardt 2022.

190 Als Burckhardt de Kooning kennenlernte, war er mit der Tänzerin Juliet Browner zusammen, mit der danach eine Affäre hatte. In gleicher Reihenfolge gestaltete sich die Beziehung zu Browners Mitbewohnerin, der Zirkustänzerin Nini Diaz. Browner zog in den 1940er-Jahren nach Kalifornien und heiratete 1946 den Fotografen Man Ray. Vgl. Gabriel 2018, S. 59; Schloss 2021, S. 98; Stevens/Swan 2004, S. 73-75, 144-146.

191 Vgl. Schloss 2021, S. 41-46, 137.

192 Vgl. EAA, Auerbach 396; Gabriel 2018, S. 104; Schloss 2012, S. 46. Jane Bowles' erster Roman *Two Serious Ladies* erschien 1943.

193 Bspw. Burckhardts Filme, *How Wide Is Sixth Avenue* (1945). Vgl. Schloss 2021, S. 46.

194 Vgl. Hall 1991, S. 66-72; Highsmith 2021, S. 115-117, 460, 557, 559, 561; Summers 2012, S. 360.

195 Vgl. EAA, KS-Auerbach 2734-2740; HLS; RBP, AAA. Zu Betty Parsons vgl. [Betty Parsons Gallery Records](#); Gabriel 2018, S. 179-191; Hall 1991; Schloss 2021, S. 107; Summers 2004, S. 243-244.

auch sie eine intermediale und interdisziplinäre Ausrichtung, die keiner sexuellen Heteronormativität unterlag.¹⁹⁶

Diese Beispiele verorten viele der emigrierten Fotograf*innen in queeren Netzwerken. Forschungen haben diesem Sachverhalt bisher wenig Beachtung geschenkt.¹⁹⁷ Stattdessen schließen postmigrantische Studien, wie Yildiz betont, intersektionale Kategorien und sexuelle Orientierung ein.¹⁹⁸ Diesen Fokus verfolgt ebenfalls das international ausgerichtete Projekt »Queering the Map«.¹⁹⁹ Auf einem Stadtplan verorten Nutzer*innen dort ihre alltäglichen LGBTQ2IA+-Erfahrungen und Kontaktzonen im physischen Raum. Sie werden dabei selbst zu Akteur*innen eines weltweiten queeren Archivs. Um das Leben und Wirken queerer emigrierter New Yorker Fotograf*innen in den 1940er-Jahren zu erforschen, bietet sich diesbezüglich ein historischer Transfer an. Der Begriff »queer« impliziert nicht nur die sexuelle Orientierung, sondern in der Verbform (»Queering«) auch aktive dynamische Vorgänge.²⁰⁰ Die ursprünglich aus Literatur- und Filmwissenschaft übernommene Methode des »Queer Reading« – in der Kurzform »Queering« – hinterfragt heteronormative Zuschreibungen und zielt darauf ab, »die Dominanz von Normalität/en, Normalitätsregimen und binären Oppositionen zu durchkreuzen«.²⁰¹ Im Kontext des New Yorker Exils bedeutet Queering folglich das Hervorheben von queeren fotografischen Praktiken und Hinterfragen binärer Rollenbilder. Interessant ist, ob diese Aufnahmen an »sexuellen Topografien«²⁰² entstanden. Der Historiker George Chauncey verwendet diesen Begriff für queere Kontaktzonen, wie Stadtviertel, bestimmte Straßen oder private Treffen.

Zu Rolf Tietgens und Ruth Bernhard fehlen Analysen ihres fotografischen Werks im queeren Netzwerk New Yorks in den 1940er-Jahren. Bernhards Aufnahmen unterlagen bisher eher kanonischen patriarchalischen Interpretationen. So wird ihre Begegnung mit dem Fotografen Edward Weston oft als »Turning Point« ihrer fotografischen Karriere bezeichnet, da dieser sie fortan »beeinflusst« habe.²⁰³ Danach seien Aufnahmen von Puppen und Muscheln entstanden. Daneben ging Bernhard vor allem mit Fotografien von nackten weiblichen Körpern und Muscheln in die fotografische Rezeption ein.²⁰⁴ Lesbische Autorinnen und Fotografinnen wie Yolanda Retter und Tee Corinne haben jedoch bereits das Fehlen

196 Vgl. Hall 1991; Summers 2004, S. 17. Parsons' Rolle als Galeristin im Kontext der queeren Kunst- und Fotoszene wurde bisher noch nicht näher analysiert.

197 Ausnahmen bilden die Publikationen Dogramaci 2023 sowie Messinger/Prager 2019.

198 Vgl. Yildiz 2014.

199 Vgl. Homepage »Queering the Map«.

200 Vgl. Chauncey 1994, 24-25; Goldberg 2016, S. 9-11; Reed 2021; Summers 2004.

201 Definition der *Fachgesellschaft Geschlechterstudien*, sowie Kauer 2019; McCann/Monaghan 2020.

202 Chauncey 1994, S. 23. Chauncey spricht von »sexual topography«.

203 Vgl. Koetzle 2021, S. 12; Retter 2006, S. 123-124.

204 Vgl. AF und PBF »Ruth Bernhard«; Ausst. Kat. Berlin 2021; RBP.

einer kritischen Analyse zu Bernhards queerer Fotopraxis montiert.²⁰⁵ Abgesehen von der Monografie *Poet mit der Kamera* fehlt Rolf Tietgens' Werk innerhalb der Fotografie- und Exilgeschichte wie auch in queeren Analysen.²⁰⁶ Während sich der Blick der Forschung im letzten Jahrzehnt verstärkt auf das Werk seines homosexuellen Hamburger Fotografenfreunds Herbert List gerichtet hat, geriet Tietgens in diesem Netzwerk weitgehend in Vergessenheit.²⁰⁷ In zeitgenössischen Diskursen wird lediglich ein Porträt von Highsmith gerne illustrativ für Covergestaltungen verwendet.²⁰⁸

In den Tagebüchern von Patricia Highsmith finden sich jedoch Hinweise auf die lesbische Fotografin Ruth Bernhard und den schwul-bisexuellen Fotografen Rolf Tietgens, die sich ein Fotostudio teilten.²⁰⁹ Highsmith erwähnt die Fotografin erstmals am 13. Juni 1941, die diese bei einem Treffen im *Child's* Restaurant am Times Square kennenlernte: »Bernhard auch da. Nicht attraktiv.«²¹⁰ Die Abneigung gegenüber Bernhard verwandelte sich binnen eines Jahres in ein Begehren, über das Highsmith am 24. April 1942 spekuliert: »Ich glaube, sie würde nicht lange fackeln, wenn es darum ginge eine Affäre anzufangen.«²¹¹ Über sie schloss Highsmith auch Kontakt zu Rolf Tietgens, den sie in einem Eintrag am 4. August 1942 erstmals namentlich nennt.²¹² Im Sommer 1942 entwickelten sich zwischen Bernhard und Highsmith sowie zwischen Highsmith und Tietgens parallel laufende Affären.²¹³ Am 22. Juli 1942 hält Highsmith fest, dass sich Bernhard ein Fotostudio mit einem Fotografen teile. Wie sich später herausstellt, ist es Tietgens.²¹⁴ In zahlreichen Einträgen erwähnt die Schriftstellerin das Studio. Am 13. August, 25. Oktober, 16. November 1942 und 16. Juni 1943 notiert Highsmith, dass Tietgens sie dort fotografierte.²¹⁵

205 Vgl. Corinne 2004, S. 53-54; Retter 2006, S. 123-124.

206 Vgl. Köhn 2011.

207 Zu List vgl. Ausst. Kat. Hamburg 2022; Ausst. Kat. München 2000b; Ruelfs 2016.

208 Vgl. Highsmith 2021; Corinne 2004, S. 53-54.

209 Die 18 Tagebücher und 36 Notizhefte (über 8.000 Seiten) geben erstmals Einblick in das schriftstellerische und private Leben von Highsmith. Während sie ihre Notizbücher fast ausschließlich auf Englisch schrieb, sind die Tagebücher in französischer, deutscher, englischer, spanischer und italienischer Sprache verfasst. Die vorliegende Fassung ist eine deutsche Übersetzung. Vgl. Highsmith 2021.

210 Highsmith 2021, S. 78. Das *Child's* war in den 1940er-Jahren neben dem *Stewart's* und dem *Cotton Club* in Harlem ein beliebter queerer Treffpunkt. Vgl. Biederman 2000, S. 14; Taylor 1991, S. 324.

211 Ebd., S. 184-230. Highsmith erwähnt 1942 zahlreiche Treffen mit Ruth Bernhard, etwa am 14.04, 19.04, 24.04, 2.05, 15.05, 20.05, 6.06, 30.06, 22.07, 4.08, 7.8.1942.

212 Vgl. ebd., S. 226.

213 Vgl. ebd., S. 242.

214 Vgl. Highsmith 2021, S. 226-229.

215 Vgl. ebd., S. 238, 272, 283, 347. Hier ist Schenkar zu widersprechen, die behauptet, Tietgens hätte sie am 21. 6. 1943 fotografiert. Vgl. Schenkar 2009, S. 35.

In welchem Viertel das Studio lag, ist nicht dokumentiert.²¹⁶ Bekannt sind jedoch die Wohnadressen von Bernhard, Highsmith und Tietgens in Greenwich Village, Murray Hill und der Upper East Side. Highsmith lebte bis Ende 1942 bei ihren Eltern in der 48 Groove Street und East 57th Street, bis sie 1943 in die 353 56th Street zog.²¹⁷ Tietgens wohnte ebenfalls in Greenwich Village in der 58 Barrow Street und wohl ab September 1942 in einem möblierten Zimmer in der 50th Street, danach in der 29 West 58th Street.²¹⁸ Bernhard hatte Anfang 1942 ein Apartment an der Lexington Avenue Ecke 26th Street gegenüber dem Gebäude der Armory Show und ab Oktober 1942 in der 155 East 56th Street, der gleichen Straße, in der auch Highsmith ab 1943 wohnte.²¹⁹ In Greenwich Village hatten sich in den 1940er-Jahren Bars, Restaurants und andere Lokalitäten angesiedelt, die sich zu queeren Kontaktzonen entwickelten.²²⁰ Tietgens und Highsmith wohnten für eine bestimmte Zeit in diesen Vierteln.

Tietgens' Nachlass in der Keith de Lellis Gallery enthält 40 Aufnahmen von Patricia Highsmith, die den fotografischen Nachweis zu ihren Tagebucheinträgen liefern und vermutlich an den vier erwähnten Tagen entstanden.²²¹ Diese umfangreichen Porträtserien erschließen eine bisher unerforschte berufliche wie künstlerische Beziehung zwischen Tietgens und Highsmith, aber auch – wie Analysen zeigen – zwischen Bernhard, Tietgens und Highsmith.²²² Zehn Aufnahmen zeigen Highsmith mit hochgekremelter weißer Bluse selbstbewusst in die Kamera blickend (Abb. 8.28). Ihre Hände sind auf einen Tisch gestützt, in den Hosentaschen versenkt oder halten ein Buch. Die locker fallenden Haarsträhnen ihres Halbscheitels und die leger eingesteckte Bluse deuten auf eine ungezwungene, natürlich wirkende Atmosphäre. Auch ihr Blick auf Tietgens wirkt vertraut. Während sie in sechs der Fotos frontal die Kamera anvisiert, variiert sie in den restlichen vier Aufnahmen die Position des Kopfes und lächelt seitlich geneigt in Richtung des Apparats. Auffällig ist der gezielte Einsatz elektrischer Lichtquellen, mit denen Tietgens die linke Scheitelpartie und rechte Gesichtshälfte der Porträtierten modulierte.

Fünf Aufnahmen dieser Serie klebte Highsmith zusammen mit zwei Porträts von Tietgens in ihr Fotoalbum ein (Abb. 8.29).²²³ Zu den Fotografien ergänzte sie mit Schreibmaschine »Pat Highsmith – all photos at 21 age just out of University«. Da

216 Vgl. Highsmith 2021, S. 252. Evtl. befand sich das Studio in der 44th Street.

217 Vgl. ebd., S. 325.

218 Vgl. ebd., S. 249, und Eintrag zu [Rolf Tietgens im METROMOD Archive](#).

219 Vgl. ebd., S. 270, sowie Mitchell 2000, S. 55. Bernhards Adressen sind im [METROMOD Archive](#) kartiert.

220 Vgl. Chauncey 1994, S. 227-270.

221 Vgl. RTA und PHA.

222 Köhn erwähnt die Porträtsitzungen lediglich in einer kurzen Passage. Vgl. Köhn 2011, S. 69.

223 Das Fotoalbum findet sich in Highsmiths Nachlass im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern. Vgl. PHA.



Abb. 8.28: Rolf Tietgens, *Patricia Highsmith*, New York, 1942 (© Keith de Lellis Gallery, New York)

Highsmith ihr Bachelorstudium in Englischer Literatur im Juni 1942 abschlossen hatte, entstanden die Fotos wohl in der ersten Porträtsitzung mit Tietgens am 13. August 1942. Sie zeigen sie in einer Lebensphase, in der Highsmith als Schriftstellerin noch am Beginn ihrer Karriere stand.²²⁴ Die linke Aufnahme zählt erstaunlicherweise zu ihren meistrezipierten Bildnissen, das die Umschläge vieler Buchpublikationen von und über Highsmith sowie das Plakat eines Filmporträts schmückt.²²⁵ Es ist das von den Medien häufig propagierte Bild der jungen, ungezwungenen, androgyn wirkenden Autorin. Unklar ist, ob diese Porträts in Bluse und Hose – einem lesbischen Outfit der 1940er-Jahre – wirklich zur Veröffentlichung bestimmt oder eher Privataufnahmen waren. Für Highsmith erfüllten sie die notwendigen Qualitäten, um in ihr privates Album Eingang zu finden, denn sie markieren einen neuen Lebensabschnitt nach dem Collegeabschluss. Zudem ähneln sie Ansichten, wie sich die angehende Schriftstellerin 1940 in einem *Selbstporträt* festhielt.

Tietgens fertigte Porträts von Highsmith, die deren Selbstbild entsprachen. Sie sind ein visueller Beleg, wie das Duo im Fotostudio agierte. Als Fotograf und Liebhaber – als Porträtierender und Porträtierter – schrieb er sich damit in ihr Fotoalbum ein. Wer die beiden Porträts von Tietgens schuf, bleibt dagegen unbekannt.

224 Erste Aufsätze verfasste Highsmith ab 1942 für den Verlag F. F. F. Publishers, der nationale jüdische Medien mit tagesaktuellen Artikeln belieferte, und für die Zeitschriften *Modern Baby* und *Home & Food*. Ab Dezember erhielt sie ein festes Einkommen als Comictexterin und schrieb in ihrer Freizeit. Vgl. Highsmith 2021, S. 159.

225 Siehe das Cover zu *Beautiful Shadow. A Life of Patricia Highsmith*, hrsg. von Andrew Wilson (2003), sowie das der Tage- und Notizbücher (2011). Vgl. Highsmith 2021 und das 2022 erschienene Filmporträt *Loving Highsmith*.



Abb. 8.29: Rolf Tietgens, *Patricia Highsmith*, New York, 1942/Fotograf*in unbekannt, *Rolf Tietgens*, undatiert. Fotoalbumseiten von Patricia Highsmith (Schweizerisches Literaturarchiv, Patricia Highsmith Papers, © Keith de Lellis/Verwaist)



Abb. 8.30: Rolf Tietgens, *Patricia Highsmith*, New York, 1942 (© Keith de Lellis Gallery, New York)



Abb. 8.31: Rolf Tietgens, *Patricia Highsmith*, New York, 1942 (© Keith de Lellis Gallery, New York)



Abb. 8.32: Rolf Tietgens, *Patricia Highsmith mit Ruth Bernhard*, New York, 1942 (© Keith de Lellis Gallery, New York)

War es Highsmith selbst, oder stammen sie von einer dritten Person, wie Ruth Bernhard, mit der Tietgens das Fotostudio teilte?²²⁶ Diese Fragen sind insofern interessant, als von Highsmith ein weitaus größeres Bildrepertoire besteht als diese Aufnahmen.

In weiteren Porträtserien fotografierte Tietgens die angehende Schriftstellerin in weißer und kariertter Bluse (Abb. 8.30). Hier sind die Haare streng und glatt zum Seitenscheitel gekämmt. Besonders auffällig wirkt die Aufnahme, in der Highsmith eine ärmellose Weste über ihrer Bluse trägt und sich mit einem aufgeschlagenen Buch in Szene setzt. Ernsthaft blickt sie seitlich in den Apparat, das Gesicht kreisförmig ausgeleuchtet. Auch die anderen Aufnahmen zeigen sie seriös in kariertter Bluse und schwarzem Rock stehend oder sitzend vor der Kamera. Tietgens variierte darin unterschiedliche Ansichten und Ausrichtungen ihres Gesichts und Körpers. Sie vermitteln ein anderes Bild als die ungezwungenen Porträts mit hochgekrempelter Bluse. Auf weiteren Fotografien erscheint Highsmith förmlich gekleidet mit Rock, Bluse und Blazer in unterschiedlichen Kombinationen (Abb. 8.31, 8.32): weiße Bluse und schwarzer Rock; schwarzer Blazer über der Bluse; schwarzer Rock bedeckt mit weißer Bluse. Professionell wirkt hier nicht nur das Styling, sondern auch das Studiosetting. Während zwei Scheinwerfer und eine Balgenkamera mit Stativ auf sie gerichtet sind, sitzt sie vor einer Wand auf einem runden, bestickten Lederpouf.

226 Ungeklärt bleibt, an wen Highsmith die Notizen im Fotoalbum unter den Porträts von Tietgens richtete: »I cannot easily unglue these pictures, so I send the whole page to you.«

Highsmith präsentierte sich hier in Kleidung, die dem üblichen Frauenbild der 1940er-Jahren entsprach.²²⁷ Sie sollte ein seriöses Bild als angehende Schriftstellerin wiedergeben, ohne Hinweise auf ihre homo-/bisexuelle Orientierung. Die Vermutung scheint nicht abwegig, dass sie als Porträt- oder Bewerbungsfotos für die Öffentlichkeit bestimmt waren, anders als Aufnahmen der ersten Porträtsitzung. Die bewusste Wahl typischer Frauenbekleidung spiegelt das Changieren zwischen privater und öffentlicher Inszenierung und den parallel gelebten Identitäten. Denn in Highsmiths Tagebuch finden sich Äußerungen, dass lesbisch-androgyne Orientierung mit einem bestimmten Kleidungsstil korreliere: »Sie [Ruth Bernhard] war mit ihrem braunen Hosenanzug klassisch lesbisch angezogen. Ich aber genauso und Jeva auch.«²²⁸

Dies zeigen Aufnahmen der Porträtserie (Abb. 8.32). Sie sind ein visueller Beweis, dass auch Ruth Bernhard im Studio tätig war, wo Tietgens beide fotografierte. Der von ihm gewählte Bildausschnitt stellt die sexuellen Konnotationen ihrer Kleidungsstile kontrastiv einander gegenüber. Bernhard, in einer dunklen weiten Hose und Lederslippern, nimmt im Ausfallschritt mit Kleinbildkamera Highsmith auf, die damenhaft gekleidet in Bluse, Rock und Absatzschuhen auf dem Lederpouf posiert. Während Bernhard durch ihren Kleidungsstil ihre sexuelle Orientierung offen kommuniziert, sollten Highsmiths Porträts ein Bild produzieren, das einem heteronormativen Geschlechtssystem entsprach.

Obwohl New York in den 1940er-Jahren für queere Personen als diverse und tolerante Stadt galt und Kunstschaffende wie Fotograf*innen maßgeblich künstlerische Diskurse mitgestalteten, verbargen viele von ihnen ihre sexuelle Orientierung.²²⁹ Nicht anders die Aufnahmen von Highsmith, die im beruflichen Kontext ihre lesbische Orientierung nicht artikulieren konnte. Noch 1952 schrieb sie ihren zweiten Roman *The Price of Salt*, den ersten mit offen lesbischer Thematik, unter dem Pseudonym Claire Morgan, aus Sorge, damit ihrer Karriere als Schriftstellerin zu schaden.²³⁰ »Being gay, lesbian or bisexual was an open secret in New York arts world.«²³¹ Bereits ab Ende der 1920er-Jahre hatte es im Zuge der Great Depression und Prohibition zunehmend Verschärfungen im Umgang mit queeren Personen in der Öffentlichkeit gegeben.²³² Verboten war insbesondere die Darstellung homosexueller Personen in Filmen, Musicals, Kabaretts oder Theaterstücken. In Etablissements wie Bars und Clubs war es zudem nicht erlaubt, homosexuelle Personen einzustellen.²³³

227 Vgl. Ausst. Kat. New York 2016, S. 104.

228 Highsmith 2021, S. 184.

229 Vgl. Ausst. Kat. New York 2016; Caldwell 2005, S. 320-322; Chauncey 1994; Reed 2011; Saslow 1999; Summers 2004, sowie Ausstellungsprojekte wie »Gay Gotham« oder »Gender Equality« und die Online Plattform [NYC LGBT Historic Sites](#).

230 Vgl. Highsmith 2021, S. 762.

231 Ausst. Kat. New York 2016, S. 100.

232 Vgl. Chauncey 1994, S. 331-354.

233 Ebd. sowie Ausst. Kat. New York 2016, S. 104.

Mit Eintritt der Vereinigten Staaten in den Zweiten Weltkrieg führten die Verteidigungs- und Rekrutierungsmaßnahmen Menschen in Hafenstädten wie New York zusammen und förderten die Solidarität mit homosexuellen Orientierungen.²³⁴ Auch Emigrationsbewegungen ließen queere Subkulturen in New York entstehen.²³⁵ Rolf Tietgens hatte sicherlich die Hoffnung, mit seiner Emigration Ende 1938 der Homophobie der Nationalsozialisten zu entkommen.²³⁶ Eckhard Köhn konstatiert diesbezüglich: »Alles spricht dafür, dass die kurzfristige Änderung seiner Pläne eine Folge der persönlichen Gefährdung durch die verschärfte Verfolgungspraxis der Nationalsozialisten gegenüber den Homosexuellen war.«²³⁷ Tietgens war in den 1920er-Jahren in Hamburg mit anderen queeren Fotograf*innen und Kunstschaffenden wie Herbert List und Eduard Bargeehr befreundet gewesen.²³⁸ Vor seiner Emigration hielt er in Schriften, die an die Öffentlichkeit gelangen konnten, seine sexuelle Orientierung geheim. So findet sich weder in Briefen an List noch an den Kunstmäzen Paul Sacher ab Ende der 1930er-Jahre irgendein Hinweis darauf.²³⁹ In seiner Korrespondenz nach 1939 schrieb Tietgens aus dem New Yorker Exil ebenso nicht offen darüber. Schließlich galten ab den 1940er-Jahren Emigrierte, die noch keine US-amerikanische Staatsbürgerschaft besaßen, als »enemy aliens« und wurden bei politischen und soziokulturellen Verdachtsfällen vom FBI bewacht und inhaftiert.²⁴⁰ 1942 wurde Tietgens in Santa Fe (New Mexico) als »dangerous enemy alien«²⁴¹ von der lokalen Einwanderungsbehörde in Gewahrsam genommen. Als ohnehin verdächtige Person hielt er sich daher wohl auch bezüglich seiner Homo- und/oder Bisexualität in New York bedeckt.

Obwohl Highsmith und Tietgens Mitte der 1940er-Jahre eine heterosexuelle Beziehung nicht in Betracht gezogen und ihre Affäre im November 1942 beendeten hatten, überlegten sie 1946 zu heiraten.²⁴² Damit hätte der Fotograf die US-amerikanische Staatsbürgerschaft erhalten und wäre kein »enemy alien« mehr gewesen. Highsmith hätte durch die Heirat wiederum den Wunsch nach einem Kind verfolgen können.²⁴³ Die Pläne wurden jedoch nicht umgesetzt, da beide in homosexuellen Beziehungen lebten und ihre Freiheiten nicht einschränken

234 Vgl. Ausst. Kat. New York 2016, S. 22-24, 104-106; Reed 2011; Summers 2004.

235 Vgl. Chauncey 1994, S. 11-13.

236 Vgl. Köhn 2011, S. 51-53. Zur Verfolgung homosexueller Personen im Nationalsozialismus siehe Ausst. Kat. Hamburg 2013; Ausst. Kat. Paris 2021; Reed 2011, S. 104-148; Saslow 1991, S. 235-238. Weiterführendes u. a. bei Smalls 2008; Tamagne 2004; Zinn 2020.

237 Köhn 2011, S. 51.

238 Zu homosexuellen Künstler*innen in Hamburg vgl. Rosenkranz/Lorenz 2005.

239 Vgl. PSA; HLE.

240 Vgl. Brunner 2017, S. 230; Schenderlein 2017.

241 Vgl. Mitteilung in der *Pittsburgh Press*, 18. 1. 1942, S. 4; *The Daily Herald*, 18. 1. 1942, S. 1, und *Albuquerque Journal*, 19. 1. 1942, S. 7.

242 Vgl. Highsmith 2021, S. 253-258.

243 Vgl. ebd., S. 487.

wollten.²⁴⁴ Doch sie zeigen, in welcher Situation beide gefangen waren. Auch die Heirat Rudy Burckhardts mit Edith Schloss ebenso wie die Jane Bowles (geb. Auer) mit Paul Bowles ist vor dem Hintergrund sexueller Stigmatisierungen der 1940er-Jahre zu verstehen. Trotz homosexueller Beziehungen gingen beide Paare eine heterosexuelle Ehe ein, um zumindest nach außen hin den gesellschaftlichen Normen zu entsprechen.²⁴⁵ Ruth Bernhard lebte ab 1943 wiederum mit der Künstlerin Evelyn Phimister zusammen, eine Beziehung, die trotz des engen Kontakts zu Highsmith in deren Tagebuch keine Erwähnung findet.²⁴⁶

Highsmiths Porträts sind im Kontext der soziokulturellen und politischen Entwicklungen im New York der 1940er-Jahre zu betrachten. Das Fotografieren fand im privaten Studio statt, das damit Chaunceys »sexuellen Topografien« zuzurechnen wäre. Für Tietgens, Bernhard und Highsmith fungierte es als private Kontaktzone. Tietgens' Aufnahmen scheinen zu belegen, dass auch Bernhard die Autorin Anfang der 1940er-Jahre porträtierte. In Highsmiths Tagebüchern und im Nachlass Bernhards fehlen allerdings Hinweise, dass die Fotografin Aufnahmen erstellte.²⁴⁷ Es existiert lediglich ein Porträt von 1948, das 2009 als Frontispiz zu Joan Schenkars Biografie *The Talented Miss Highsmith* diente (Abb. 8.33).²⁴⁸ Tietgens' Bilder sind wohl die einzigen Fotografien, die Bernhard und Highsmith auf einer Aufnahme zusammen zeigen. Sie sind ein Beweis, dass das Trio gemeinsam im Fotostudio tätig war. Neben allen verborgenen queeren Konstellationen scheint interessant, dass sowohl Tietgens' als auch Bernhards Porträts von Patricia Highsmith sich getrennt voneinander in erschienenen Biografien der Autorin verankern haben.

Tietgens hielt Highsmith abseits dieser Porträts im Herbst und Winter 1942 in weiteren Aufnahmen fest.²⁴⁹ Highsmith schreibt am 25. Oktober 1942: »Er machte 12 Fotografien, mehrere Akte.« Und zwei Tage später notiert sie: »Die Fotografien sind gut.«²⁵⁰ Am 16. 11. 1942 entstanden ebenfalls »mehrere Fotografien ohne Kleider und vom Gesicht«.²⁵¹ Sie zeigen eine bisher unentdeckte künstlerische Ebene zwischen den beiden. Um trotz Stigmatisierung queere Themen ohne Einschränkungen artikulieren zu können, arbeitete Tietgens mit Techniken wie Foto-

244 Vgl. ebd., S. 507, 544. Seit 1945 hatte Tietgens eine Beziehung mit dem Kunsthändler Robert (Bob) Isaac, Highsmith 1946 vor allem mit Virginia Kent Catherwood. Tietgens und Highsmith hielten bis in die 1970er-Jahre Kontakt. 1964 widmete sie dem Fotografen ihren Roman *The Two Faces of January*. Vgl. Highsmith 1964.

245 Vgl. Gabriel 2018; Schloss 2021 sowie RBP, AAA.

246 Vgl. Mitchel 2000, 55-57; Summers 2004, S. 52-53, und das *Porträt Eveline Phimister and Ruth Bernhard's Pets*.

247 Joan Schenkar behauptet ohne Nennung einer Quelle, dass auch Bernhard Aktfotos von Highsmith machte. Vgl. Schenkar 2009, S. 35, 232.

248 Vgl. RBP.

249 Vgl. Highsmith 2021, S. 272-273.

250 Ebd., S. 273.

251 Ebd.

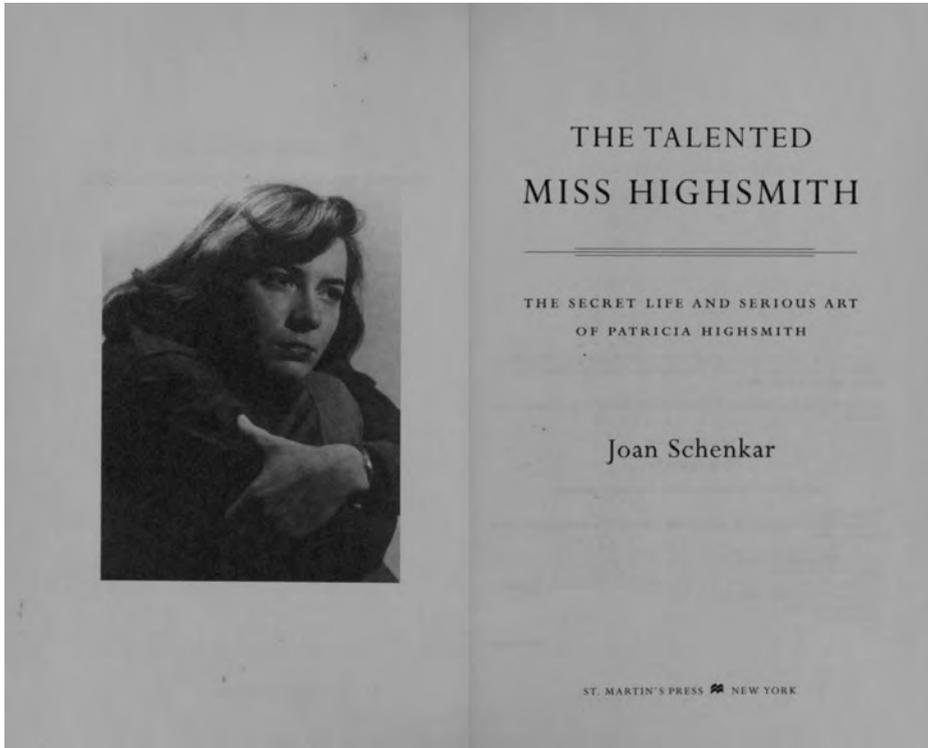


Abb. 8.33: Frontispiz mit Fotografie von Ruth Bernhard im Buch *The Talented Miss Highsmith* von Joan Schenkar (New York: St. Martin's Press), 2009 (Schenkar 2009)

collage und -montage. In diesen Aufnahmen posierte Highsmith vor seiner Kamera mit nacktem Oberkörper, hatte ihr Haar ins Gesicht fallend drapiert oder eine weiße Karnevalsmaske aufgesetzt (Abb. 8.34). Tietgens collagierte und montierte diese Studioaufnahmen in Fotokompositionen (Abb. 8.35).

Highsmiths diente ihm mit Gesicht und Körper nicht nur als Modell, sondern wurde Teil seines künstlerischen Werks. So in einer Komposition, in der ihr nackter und mit dem Rücken zur Kamera gewandter Körper durch eine Türöffnung mit seidnem Vorhang schreitet (Abb. 8.35). Oder die Montage eines Holzfußbodens mit Berglandschaft, in der Tietgens ihren nackten Oberkörper so mit Glasplittern bedeckte, dass nur die Brüste frei blieben. In einer anderen Komposition montierte er ihren Kopf mit geschlossenen Augen und ausgebreiteten Haaren auf ein zerknülltes, an den Rändern verbranntes Blatt Papier, umgeben von verbrannten Papierfetzen, einer Muschel sowie einem antikisierenden Bühnenbild mit Fensterszene einer Vollmondnacht, Vorhang, Stuhl und Uhrzeit. Es sind komplexe Kunstwerke mit vielschichtiger Ikonografie, die sich einer eindeutigen Interpretation entziehen. Tietgens selbst bekennt dazu 1945 in einem Artikel: »To write



Abb. 8.34: Rolf Tietgens, *Patricia Highsmith*, New York, 1942 (© Keith de Lellis Gallery, New York)

about my own pictures is very hard. For instance, I feel incapable of explaining them [...] each one being an entity alive for itself.«²⁵²

Der letzte Teil dieses Zitats wird besser verständlich im Kontext seiner Aufsätze für das Fotofachmagazin *Minicam*, die zwischen 1939 und 1945 entstanden.²⁵³ In seinem ersten Artikel von Juli 1939 erklärt er, diese künstlerischen Kompositionen sollten nichts Konkretes symbolisieren: »People always want reasons for actions. But there are many things full of deep life, without obvious reasons, with apparent meaning and purpose.«²⁵⁴ Der achtseitige Beitrag »What is Surrealism?« (Abb. 7.9) mit Fotobeispielen bezieht sich dabei auf den Artikel »Surrealism in Photography«, der im Juni im Magazin *Popular Photography* erschienen war.²⁵⁵ Die Erläuterungen zur surrealistischen Fotografie darin teilte Tietgens ganz und gar nicht. Sein Artikel sollte stattdessen Irrtümer und Missverständnisse über die surrealistische Fotografie aufklären.²⁵⁶ Denn in diesen Werken gehe es nicht um die Auflösung einer Symbolik, die enträtselt werden müsse, sondern um subjektive Ansichten, die mittels vielschichtiger Techniken und Methoden eine »new reality, a super-reality, a sur-reality«²⁵⁷ kreieren. »And that is what surrealism deals with – the appearance of life beyond a human reason and purpose. A surrealist photograph presents not an image of a house, a flower or a man, but a suggestion or series of suggestions. It does not symbolize anything except the feeling the creator had when he found the subject.«²⁵⁸

252 Tietgens 1945, S. 68.

253 Seine Fotografien veröffentlichte er u. a. in *Popular Photography*, *Minicam* und *U.S. Camera*. Vgl. Tietgens 1939b; Tietgens 1940; Tietgens 1942; Tietgens 1945.

254 Tietgens 1939b, S. 31.

255 Vgl. Strosahl 1939.

256 Vgl. Tietgens 1939b, S. 30.

257 Ebd.

258 Ebd., S. 31.



Abb. 8.35: Rolf Tietgens, *Patricia Highsmith*, New York, 1942 (© Keith de Lellis Gallery, New York)

Für die Entstehung dieser neuen Realitäten nutzte Tietgens diverse fotografische Techniken. Mit Überblendungen, Doppelbelichtungen, Spiegelungen, Collagen sowie Montagen kombinierte er mehrere Fotografien und Objekte miteinander, um jenseits realer Darstellungen zu gelangen.²⁵⁹ Seine Bildmotive und Codes sind doppeldeutig, sie experimentieren bewusst mit unterschiedlichen Körper- und Rollenbildern. Diese Praxis findet sich auch bei den Collagen und Montagen mit Highsmiths Porträt- und Aktaufnahmen. Frei von Heteronormativitäten und Tabus war es ihm darin möglich, verborgene Aspekte von Sexualität, Identität und Poesie zu artikulieren.²⁶⁰ Tietgens selbst verweist in seinem Text darauf, dass surrealistische Praktiken es erlauben würden, Träume, Wünsche und sexuelle Fantasien frei zu assoziieren.²⁶¹ Auch andere seiner Artikel wie »Capture the Life of the Object« oder »Behold the Dreamer« eröffnen die Vielschichtigkeit seiner Aufnahmen, allerdings weniger unter dem Begriff des Surrealismus.²⁶²

Im Kontext seines Exils ist interessant, dass Tietgens' Artikel ab 1939, seinem ersten New Yorker Jahr, entstanden. Es ist davon auszugehen, dass er seine Gedanken und Techniken bereits vor der Emigration entwickelt hatte und nun die Möglichkeit erhielt, sie frei zu artikulieren. Bisher konnten keine ähnlichen künstlerischen Arbeiten aus seiner Zeit vor dem Exil gefunden werden. Mit Verwendung der Karnevalsmaske bezog sich Tietgens jedoch auf Praktiken, die schon der homosexuelle Fotograf Herbert List, mit dem er in Hamburg befreundet war, in den 1930er-Jahren in Deutschland genutzt hatte und die häufig im Surrealismus auftauchen.²⁶³ List

259 Montage bezeichnet ein Verfahren, in dem mehrere Negative bei der Herstellung eines Abzugs übereinandergelegt werden. Eine Collage ist die Zusammenstellung separater Fotografien zu einem neuen Bild, bei dem auch nicht-fotografische Elemente Verwendung finden. Vgl. Dayton/Davis 1994, S. 68; King 1939, S. 18.

260 Vgl. Kraus 1946, S. 50.

261 Vgl. Tietgens 1939b, S. 34.

262 Vgl. Tietgens 1942; Tietgens 1945.

263 Vgl. Lists Aufnahme *Strandläufer* (1933) im Ausst. Kat. Hamburg 2022, S. 39, sowie in der Ausstellung *To Be Seen. Queer Lives*, NS-Dokumentationszentrum, München 2023 zu sehen.

arbeitete außerdem mit ähnlich montierten Schwarz-Weiß-Fotografien, die sich, wie bei Tietgens, durch Stilpluralismus und Körperfragmente auszeichnen.²⁶⁴ Ulrich Pohlmann deutet Lists bildnerische Methode als »Fotografia Metafisica«, die dieser eklektizistisch anwandte, um durch Verbindung von Motiven und Darstellungsformen zu einer neuen Bildsprache zu gelangen.²⁶⁵

Beide Fotografen setzten in ihren Aufnahmen außerdem künstliche Beleuchtung als stilistisches und kompositorisches Mittel ein und generierten damit unterschiedliche Helligkeitsabstufungen wie auch unterschiedliche Wirkungen der Hautoberflächen.²⁶⁶ Tietgens hatte womöglich in den 1930er-Jahren in Berlin an der privaten Reimann Schule studiert, wo er sicherlich professionelle Lichtkunst im Porträtstudio erlernt hatte.²⁶⁷ Der Exkurs verdeutlicht, dass Tietgens wohl bereits vor der Emigration mit einigen künstlerischen Techniken und Praktiken vertraut war, die er in New York jedoch erstmals öffentlich artikulieren konnte. Somit gewinnt das Fotostudio in seinen künstlerischen Kompositionen einen hohen Stellwert. Auch Ruth Bernhard erprobte in diesem Atelier mit ihren Collagen und Stillleben einen »Kosmos jenseits des unmittelbaren Sicht- und Erfahrbaren«.²⁶⁸

1942 entstanden dort ihre Aufnahmen *Dead Hand* (Abb. 8.36) und *Coral with Pelican*. In *Dead Hand* drapierte Bernhard die Hand einer Schaufensterpuppe auf einem morschen Ast inmitten einer erdigen Formation.²⁶⁹ Anders als bei Tietgens handelte es sich hier um keine Montagen, sondern um aufwendige Studiosettings, die sie mit künstlichen Lichtquellen ausleuchtete. Abgesehen von der unterschiedlichen Praxis diente auch Bernhard der gezielte Einsatz von Licht häufig als Stilmittel. Dies zeigen bereits ihre Aufnahmen für den Katalog *Machine Art*, Stillleben wie *Life Savers* oder ihre ersten *Nudes* aus den 1930er-Jahren (Abb. 6.23-6.26). Doch Bernhard schuf ebenfalls Collagen wie *Coral with Pelican*, für die sie die Aufnahme einer Koralle in eine Landschaft mit wolkenverhangenem Himmel und Möwe komponierte. 1938 erklärte Kurt Safranski in einer Rezension zu ihrer Ausstellung in der PM Gallery, die Kamera diene ihr als Ausdrucksmittel, um mit kreativen Praktiken und künstlerischen Techniken jenseits realer Darstellungen zu gelangen.²⁷⁰

264 Vgl. Ausst. Kat. Hamburg 2022; Pohlmann 2022. Zu List und Körperfragmenten vgl. Ruelfs 2016, S. 155-172.

265 Vgl. Pohlmann 2022, S. 46-47. Den Begriff »Fotografia Metafisica« verwendete erstmals 1942 der italienische Schriftsteller Egon Vietta, der damit die ästhetischen Qualitäten der Aufnahmen Lists zu analysieren versuchte.

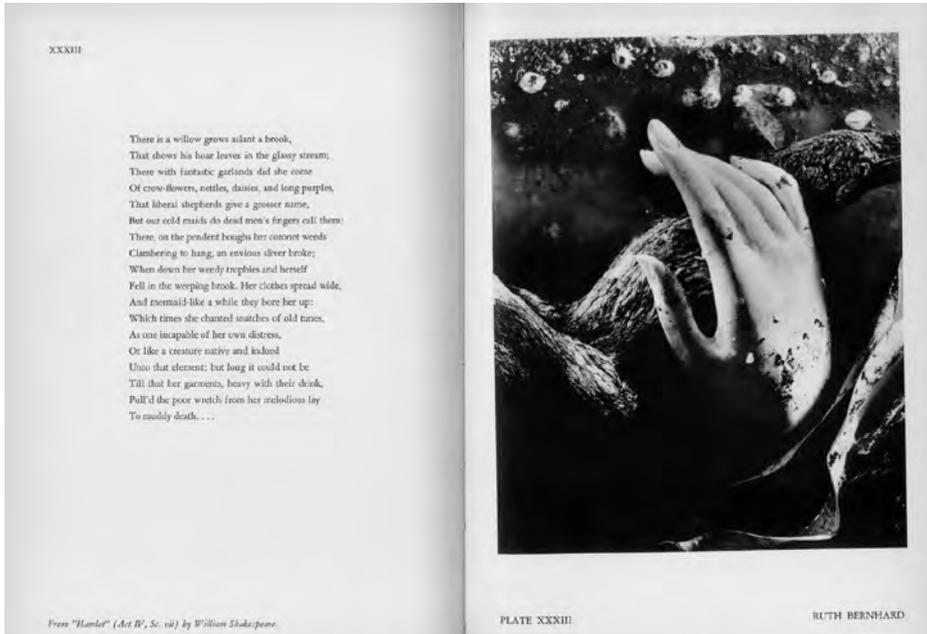
266 Vgl. ebd., S. 104.

267 Zur Reimann-Schule vgl. Kuhfuss-Wickenheiser 2009.

268 Koetzle 2021, S. 22.

269 Vgl. Holme/Forman 1946, S. 33.

270 Vgl. Safranski 1938.



XXXIII

There is a willow grows aslant a brook,
That shows his hoar leaves in the glassy stream;
There with fantastic garlands did she come
Of crows-flowers, nettles, daisies, and long purples,
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do dead men's fingers call them;
Then, on the pendent boughs her coronet weeds
Clam'bering to hang, an envious silver broke;
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,
And mermaid-like a while they bore her up;
Which times she charited snatches of old tunes,
As one incapable of her own distress,
Or like a treasure native and isled
Unto that element: but long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pull'd the poor wretch from her melodious lay
To muddy death. . . .

From "Hamlet" (Act IV, Sc. vii) by William Shakespeare.

PLATE XXXIII.

RUTH BERNHARD

Abb. 8.36: Ruth Bernhard, *Dead Hand*, 1942. Doppelseite im Buch *Poet's Camera* von Bryan Holme und Thomas Forman (New York: Holme Press), 1946 (Holme/Forman 1946, S. 33)

Wie Tietgens verfügen auch Bernhards Aufnahmen über ein komplexes ikonografisches Repertoire. Dies ermöglichte ihr, Fragen von Identität, Fantasie und subjektiven Vorstellungen aufzuwerfen, ob in Naturstudien zu Muscheln oder in Aufnahmen verschlungener nackter Frauenkörper. 1944 nahm sie mit dem Artikel »Beachcomber's Art« im Fotofachmagazin *Popular Photography* Stellung zu ihren Arbeiten und ihrem fotografischen Verfahren (Abb. 8.37).²⁷¹ Sie verfolge kein naturwissenschaftliches Interesse, vielmehr seien diese Muscheln »masterpieces of architecture«,²⁷² die als Studienobjekte von Licht- und Schattenquellen ausdrucksstarke Kompositionen ermöglichen würden. Für fortgeschrittenen Fotograf*innen böten sie »a unique opportunity for a step into the realm of the fantastic and bizarre, of forms so complex and weird as to exceed human imagination. Shells can become like monuments to surrealistic, a world we have not yet discovered«. ²⁷³ Seit 1943 sammelte Bernhard Muscheln bei Aufenthalten in Kalifornien, auf ihren Reisen und studierte sie in Museen, womöglich auch im American Museum of Natural History in New York.

271 Vgl. Bernhard 1944, sowie ihre Aufnahmen in der Sammlung des [Art Museum, Princeton Library](#).

272 Ebd., S. 49.

273 Ebd.



Abb. 8.37: Ruth Bernhard, Seite aus dem Artikel »Beachcombers Art« in *Popular Photography*, Vol. 15, No. 5, 1944 (Bernhard 1944, S. 49)

Auch in ihren Aktaufnahmen war sie wie Tietgens weniger an klassischen Akten interessiert als an der Betonung einzelner Körperelemente durch perfekte Ausleuchtung. Nach *Early Nude* von 1934 entstand 1938 die Aufnahme *Wet Silk*, für die sie den nackten Körper des Modells mit einem nassen Seidenstoff bedeckte (Abb. 8.38). Detaillierte Körperfragmente fokussierte sie ab 1946 mit Werken wie *Triangles*, die skulptural wirken.²⁷⁴ Anders als Tietgens bleiben ihre Modelle anonym, in den wenigsten Fällen ist ihr Gesicht zu sehen.

274 Vgl. Koetzle 2021.

Bernhard und Tietgens schufen parallel zu Highsmiths Porträts künstlerische Werke, die im Fotostudio entstanden. Die Aufnahmen sind Belege dafür, wie exilierte queere Fotograf*innen mit Fotokompositionen und Stillleben neue Körper- und Rollenbilder entwickelten.²⁷⁵ Wie die Treffen in der West 21st Street fanden die Fotosessions in einer vertraut-familiären Umgebung statt. Das Fotostudio war ein Ort, an dem sie queere Identitäten leben, behandeln und offen gestalten konnten.²⁷⁶ Die Aufnahmen verdeutlichen, dass die Vorgänge des Queering aus komplexen und fragmentarischen Strukturen bestehen. Sie sind Ergebnis der politischen, soziokulturellen und künstlerischen Kontexte der emigrierten Fotograf*innen. Ruelfs Fazit zu den Fotografien Lists lässt sich auch auf Tietgens' und Bernhards Aufnahmen übertragen. Sie stellen die kunstwissenschaftlich Betrachtenden »vor eine komplexe Aufgabe, da sie [...] verlangen, seine Motive, Verfahren, Techniken, publizistischen und kulturellen Kontexte, literarische und philosophischen Traditionen und sein medienhistorisches Wissen zu berücksichtigen«.²⁷⁷

Die künstlerischen Kompositionen von Tietgens mit Patricia Highsmith wurden zu ihren Lebenszeiten, so der bisherige Forschungsstand, in nur einem Band veröffentlicht: Die Collage *The Far Away Melody* erschien 1946 in der Publikation *Poet's Camera* (Abb. 8.39).²⁷⁸ Es handelt sich um ein doppelbelichtetes Foto der Schriftstellerin, das sie in einer verlassenem ländlichen Landschaft zeigt, ihren Kopf mit geschlossenen Augen nach oben gerichtet. Die poetisch wirkende Aufnahme sowie zwei weitere Collagen von Tietgens entsprachen der Ausrichtung des Buches. »We have sought to show that photography can achieve the level of



Abb. 8.38: Ruth Bernhard, *Wet Silk*, New York, 1938 (Princeton University Art Museum, Bequest of Ruth Bernhard. Reproduced with the permission of the Ruth Bernhard Archive, Princeton University Art Museum, © Trustees of Princeton University)

275 Bereits seit dem 19. Jahrhundert gilt das Fotostudio als wichtiger Ort für queere Fotograf*innen. Vgl. Ausst. Kat. New York 2016; Summers 2004, S. 22-24.

276 So etwa die erstmals im Ausst. Kat. *Gay Gotham* veröffentlichten männlichen Nacktstudien und Akte des Fotografen Georges Platt Lynes sowie die Serien queerer Freunde des Fotografen Carl Van Vechten. Vgl. Ausst. Kat. New York 2016; Summers 2004, S. 219-220.

277 Ruelfs 2016, S. 189.

278 Vgl. Holme/Forman 1946, S. 43.

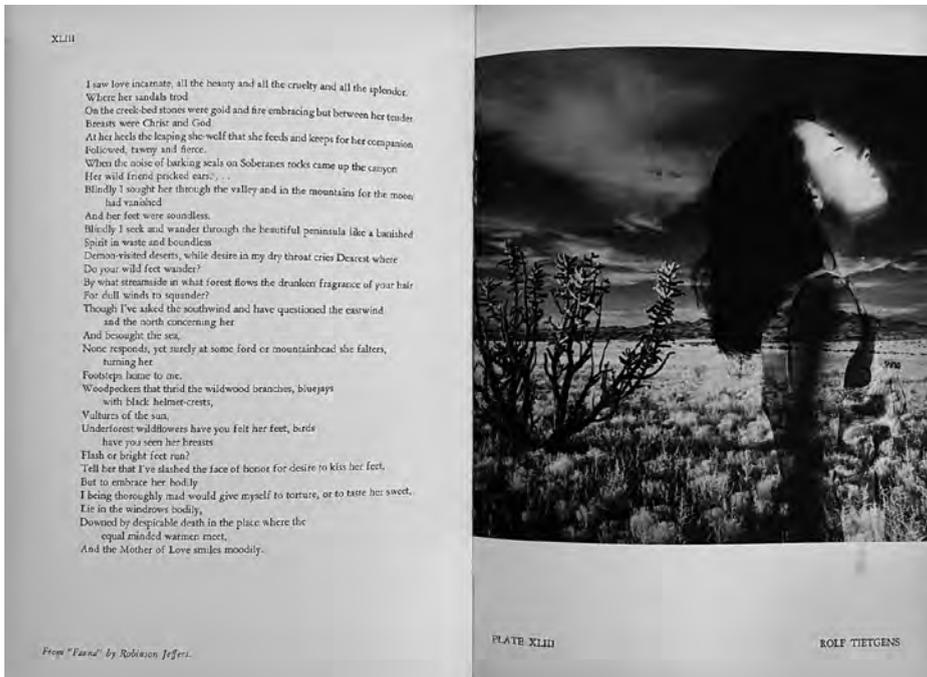


Abb. 8.39: Rolf Tietgens, *Far Away Melody*, New York, 1942. Doppelseite in *Poet's Camera* (Holme/Forman 1946, S. 43-44)

creative art«,²⁷⁹ schreiben die Herausgeber Bryan Holme und Thomas Forman dazu. Wie für Tietgens war auch für sie die Fotografie ein Medium, das subjektive und künstlerische Ausdrucksweisen jenseits reiner Perzeption ermöglicht. In einer intermedialen Konzeption kombinierten sie auf jeweils einer Doppelseite eine Fotografie mit einem Gedicht, das diese sinnbildlich ergänzt (Abb. 8.37, 8.39). Interessanterweise hatte 1945 Tietgens verkündet: »Photographer should be poets when they look through the mechanical eye of the camera. [...] I am a photographer, because I believe in the camera's poetry.«²⁸⁰

In *Poet's Camera* befanden sich auch die zwei Aufnahmen Ruth Bernhards *Dead Hand* (Abb. 8.36) und *Coral and Pelican*.²⁸¹ Für die Herausgeber wiesen Bernhards wie Tietgens' Werke poetische Elemente auf, um sie in ihrem Band miteinzuschließen. Beide emigrierte Fotograf*innen wurden somit Mitte der 1940er-Jahre in Publikationen mit spezifisch künstlerischem Ansatz wahrgenommen. Interessanterweise waren Aufnahmen weiterer exilierter Fotograf*innen, wie Andreas Feininger,

279 Ebd., »Preface«, o. S.

280 Tietgens 1945, S. 68.

281 Vgl. Holme/Forman 1946, S. 33, 52.

Erwin Blumenfeld, Tet Borsig, Bill Brandt, Fritz Henle, Herbert Matter, Lisette Model, Martin Munkácsi, André Kertész und Horst P. Horst in *Poet's Camera* veröffentlicht.²⁸² Der hoher Anteil verdeutlicht ihren Stellenwert bei der Verbreitung der Fotografie als künstlerisches Medium. Auch in Ausstellungen wie *Captured Light* erfuhren zumindest Tietgens und Blumenfeld mit ihren Fotografien in der New Yorker Norlyst Gallery öffentliche Anerkennung.²⁸³

In bürgerlichen Kreisen »funktionierte« diese anspruchsvolle Kunst jedoch offensichtlich weniger, wie Tagebucheinträge Highsmiths beweisen. Zwar gefielen ihr selbst die Aktfotografien und Kompositionen, doch notiert sie im Dezember 1942, sie hätten zu Diskussionen mit ihren Eltern geführt. »Sie mögen Tietgens' Bilder nicht. [...] Mutter war es peinlich, hochpeinlich! ›Furchtbar. Weder Mann noch Frau! Ich will sie nicht an meiner Wand! Nicht mal an deiner!‹.«²⁸⁴ Um welche konkreten Aufnahmen es sich handelte, erwähnt Highsmith nicht. Die geschilderte Situation jedoch beweist, dass sich die beschriebenen parallelen identitären, sexuellen wie surrealen fotografischen Welten in den 1940er-Jahren ausschließlich im geschützten Kontext von Privaträumen im Fotostudio, künstlerischen Publikationen oder Kunstaustellungen entfalten konnten.

Das Porträtstudio wird neben Ellis Island, Yorkville oder den Kontaktzonen in der West 21st Street zu einem jener Orte, an dem emigrierte Fotograf*innen mit ihren Arbeiten neue Perspektiven auf ihre alltägliche Lebenswirklichkeit gewannen. Mit Methoden der Postmigration und des »Queer Reading« werden in ihren Aufnahmen post(e)migrantische Strukturen, transkulturelle und intermediale Kontaktzonen sowie queere Praktiken sichtbar, die bisher in der Exil- und Fotografiegeschichte weitgehend ausgeklammert waren. Darin nahmen exilierte Fotograf*innen mit ihren Kameras neue Perspektiven ein, um bestehende Zustände, Kulturen, Geschlechter und Identitäten sichtbar zu machen und zu hinterfragen. Visuell verhandelten sie Themen wie Emigration, Alltag in deutschsprachigen Vierteln, interkulturelle und -mediale Kontaktzonen sowie Körper- und Rollenbilder.

Werner Wolff und Erika Stone reflektierten mit der Fotografie die persönliche Emigrationserfahrung. Sie entwarfen Gegenbilder zu den leidvollen Aufnahmen, die Medien wie *Life* verbreiteten. Anhand Andreas Feiningers und Weegees Fotografien lassen sich vergangene deutschsprachige Infrastrukturen entlang der West 86th Street in Yorkville rekonstruieren. Sie bilden neben Postkarten wichtige Quellen zu Alltagskultur und Konflikten deutschsprachiger Emigrierter in den 1930er- und 1940er-Jahren. Die fotografischen Praktiken Ellen Auerbachs und Rudy Burckhardts entstanden in privaten Kontaktzonen um die West 21st Street in Chelsea, die Zeugnis eines intensiven intermedialen und transkulturellen

282 Vgl. Holme/Forman 1946.

283 Zu *Captured Light* vgl. Kapitel 7.1.

284 Highsmith 2021, S. 290.

Austauschs zwischen emigrierten und US-amerikanischen Kunstschaaffenden in den 1940er-Jahren sind. Die Fotografien offenbaren eine parallele Erzählung zu den kanonischen Entwicklungen rund um den Abstrakten Expressionismus und die New York School. Für Rolf Tietgens und Ruth Bernhard war hingegen das Porträtstudio ein wichtiger Ort, an dem sie queere Identitäten offen gestalten konnten. Die Aufnahmen von Highsmith zeigen die Schriftstellerin in unterschiedlichen Inszenierungen mit parallelen Identitäten. Weitere Aufnahmen entstanden als künstlerische Fotokompositionen, um mit experimentellen Techniken neue Bildsprachen zu erlangen.

9. Funktionen der Fotografie im New Yorker Exil – Fazit und Ausblick

Praktiken und künstlerische Strategien deutschsprachiger Fotograf*innen im New Yorker Exil der 1930er- und 1940er-Jahre lassen sich nicht in einem Satz zusammenfassen. Je nach zeitlichen und räumlichen Gegebenheiten, künstlerischem, soziopolitischem und ökonomischem Kontext kamen der Fotografie verschiedene Funktionen zu. Die hier betrachteten Fotograf*innen eint zwar die Eingrenzung ihrer Herkunft auf den deutschsprachigen Raum und die 1930er- und 1940er-Jahre, doch emigrierten sie zu unterschiedlichen Zeitpunkten ihrer beruflichen und persönlichen Biografie. New York als geeignete Ankunftsstadt im Exil erschien naheliegend, war doch die US-amerikanische Metropole seit Anfang des 19. Jahrhunderts ein beliebtes transatlantisches Reiseziel, von dem Bilder in europäischen Printmedien und Ausstellungen zirkulierten. In einem intensiven transnationalen künstlerischen Austausch wurden damals Aufnahmen US-amerikanischer Fotograf*innen in europäischen Großstädten präsentiert und vice versa diejenigen deutschsprachiger Fotograf*innen in New York. Auch war die Metropole schon frühzeitig durch Filme, Reportagen oder Bücher im allgemeinen Bildgedächtnis verankert. Trotz ihres hohen Bekanntheitsgrads war sie jedoch nach 1933 meist kein Emigrationsziel erster Wahl. Zahlreiche Fotograf*innen flüchteten zunächst in europäische Nachbarmetropolen wie Rom, Paris, London und Stockholm oder nach Palästina. Andere hingegen entschieden sich aufgrund der günstigen Standortfaktoren und des attraktiven fotografischen Absatzmarkts direkt für eine Emigration nach New York, wie die Gründer der Fotoagentur Black Star.

Die Lebenswege der Fotograf*innen zwischen 1933 und 1941 gestalteten sich höchst unterschiedlich, je nach Kriegsverlauf und persönlichen Umständen. Dennoch verband sie als heterogene Gruppe die Funktionsweise der Kamera als portables, vielfältig einsetzbares Medium im Exil. Hierfür boten einerseits technische und künstlerische Entwicklungen aus der Zeit der Weimarer Republik günstige Voraussetzungen, die Gewicht und Größe von Kleinbild- und Mittelformat-Apparaten verringert hatten und neue Sehweisen etablierten. Zum anderen war eine fotografische Tätigkeit im Ausland nicht vom Erlernen einer fremden Sprache, von Umschulungen oder aufwendigem technischem Equipment abhängig.

Die letzten in Europa entstandenen Aufnahmen verdeutlichen, dass die Fotografie als Erinnerungsmedium diente, um Freunde, Verwandte und die eigene Familie festzuhalten. Angesichts eines Aufbruchs ins Ungewisse sollten sie letzte persönliche Erinnerungen in Bildern bewahren. Zwischen Abschied und Abreise changierende Bildmotive und Beschriftungen verweisen auf die bevorstehende Überfahrt, während die auf den Passagen selbst entstandenen Aufnahmen die unterschiedlichen zeitlichen und räumlichen Übergänge spiegeln. Sie zeigen vielfältige

Themen, wie Ansichten des Schiffs, des Meeres, der Passagiere, von Tieren oder auch Zwischenstationen, und fungierten eher als private Erinnerungen denn als künstlerische Werke. Als parallele Erzählungen zu den kanonisch überlieferten Biografien der Fotograf*innen verkörpern sie das transitorische Element auf den Emigrationsrouten.

Die ersten in New York entstandenen Aufnahmen erfüllten einen anderen Zweck. Die Kamera diente exilierten Fotograf*innen als Orientierungsmedium, um sich einen Überblick über die Metropole zu verschaffen. Sie fertigten diese im direkten Wohnumfeld und von erhöhten Standpunkten aus, wie Hochhäusern oder Brücken. Ohne große Anpassungen war es so möglich, neue Eindrücke aufzunehmen und subjektive Blicke zu artikulieren. Stil und Bildmotivik zeigen Vorgehensweisen, die, schon zuvor erprobt, auf die US-amerikanische Metropole übertragen wurden. Gleichzeitig regte diese zu neuen künstlerischen und oft experimentellen Methoden an.

Dieser transnationale Transfer zeigt sich auch in den unterschiedlichen Strategien emigrierter Fotograf*innen, wie beim Gehen oder Fahren durch die Stadt, auf der Straße, von Hochhäusern herab oder in der vertikalen wie horizontalen Fortbewegung in Subway, Bus oder Aufzug. In der Bewegung generierten sie in topografischen, kartografischen oder soziokulturellen Praktiken vielfältige Ansichten. Auch eignete sich die Kamera, um den Bewegungsfluss der Metropole aufzunehmen, neue Sichtweisen zu artikulieren oder Themen wie die Anonymität der Großstadt kritisch zu hinterfragen. Oft waren es ähnliche Bildmotive, die auch andere Medien wie der Film in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufgriffen.

Eine andere Rolle spielte das Fotografieren aus dem privaten Fenster, denn in der Fremde des Exils diente die Wohnung als wichtiger individueller Rückzugsort. Statt Einzelbildern entstanden oft serielle Studien, die Ankunft und Alltag im Exil thematisieren. Oft hatten die Fotograf*innen bereits auf früheren Emigrationsstationen ähnliche Perspektiven aus dem Apartment aufgenommen. Wie in einem visuellen Tagebuch gerät das Fotografieren aus dem Fenster der privaten Wohnung zu einer Art Routine, um den täglichen Blick, aber auch städtische Transformationen zu studieren. Die Aufnahmen liefern Belege, in welchen Vierteln die Fotograf*innen im Exil wohnten.

Nicht nur mit innovativen fotografischen Methoden verorteten sich Emigrierte in der neuen Umgebung. Sie arbeiteten auch mit Medien wie Fotobüchern, die diese Praktiken aufgriffen und weiterentwickelten. Die vor allem beim Durchqueren der Stadt gefertigten Aufnahmen begründeten, ergänzt durch erläuternde Texte, ein spezifisches Narrativ mit ganzheitlicher Sicht auf die Metropole oder Fokussierung bestimmter Straßenzüge beziehungsweise sozialer Milieus. Zahlreiche Fotobücher entstanden über Netzwerke und Kontakte zu Exilverlagen, die Selbstrepräsentation und Vermarktung der Werke in der Emigration förderten. Als ökonomische, transnationale Zirkulationsobjekte veranschaulichten sie zugleich die Abhängigkeit von Verflechtungen und Medienunternehmen. Besonders

nicht realisierte Projekte spiegeln die schwierigen Publikationsbedingungen im Exil.

Nicht zur Veröffentlichung bestimmt waren durch Texte ergänzte Fotoalben und Scrapbooks, die im privaten Bereich entstanden. Unabhängig von ökonomischen Interessen eigneten sich Fotoalben, um experimentelle Stadtansichten in intermedialen Kooperationen visuell und lyrisch zu kreieren. In Scrapbooks dagegen archivierten emigrierte Fotograf*innen Zeitungsartikel, Rezensionen, veröffentlichte Aufnahmen, Ausstellungsbeteiligungen oder Reiserouten und präsentierten darin Leistungen und Erfolge ihrer Karriere im Exil. Sie sind als visuelle Exil-Autobiografien zu verstehen, die heute als wichtige Quellen bei deren Rekonstruktion dienen, wobei Misserfolge ausgeblendet blieben.

Das Business mit Bildern bot Exilierten diverse Möglichkeiten zur Sicherung des Lebensunterhalts: als Gründer*innen oder Angestellte von Fotoagenturen oder -dienstleistern, bei Großveranstaltungen wie der New Yorker Weltausstellung 1939, bei Museen wie dem Museum of Modern Art, durch Lehrtätigkeit an der New School for Social Research, durch Verfassen von Fachartikeln, über Ausstellungen in Galerien oder als selbstständige Unternehmer*innen. Neben dem ökonomischen war vor allem soziales Kapital ausschlaggebend für Aufträge, Anstellungen oder Neugründungen. Wichtige Funktionen erfüllten bereits bestehende Netzwerke, die im Exil in unterschiedlichen Konstellationen wieder auflebten, während parallel dazu Beziehungen zu US-amerikanischen Kolleg*innen und Institutionen geknüpft wurden. So waren in der Emigration gegründete Fotoagenturen wie Black Star nicht nur eigenständige Unternehmen, sondern durch Bildvermarktung und Anstellung exilierter Fotograf*innen Zentren eines groß angelegten globalen Netzwerks.

Während sich Agenturen und Fotodienstleister vor allem in Midtown Manhattan ansiedelten, folgten emigrierte Fotografinnen mit Studios um den Central Park South Standortfaktoren wie der Nähe zum Theater- und Tanzbezirk, Galerien oder dem Central Park Zoo. Die Metropole förderte einerseits diversifizierte Erwerbstätigkeiten im Exil, andererseits sind mehrfache Beschäftigungsverhältnisse emigrierter Fotograf*innen auch ein Beleg, dass ein einzelner Job meist nicht ausreichte. Um den Lebensunterhalt zu sichern und sich von der Konkurrenz abzuheben, mussten sie flexibel auf Angebot und Nachfrage reagieren und mit Bildmotiven oder Geschäftsideen ein Alleinstellungsmerkmal entwickeln. Auch gelang es nicht allen von ihnen, langfristig mit der Fotografie Geld zu verdienen.

Ausstellungen in Galerien, Lehrtätigkeiten an Universitäten sowie Publikationen von Fotofachartikeln und Ratgebern machen deutlich, dass emigrierte Fotograf*innen in New York auf vielfältige Weise als Expert*innen agierten und fotografische Anwendungsbereiche und Theorien öffentlich vermittelten. Die Norlyst oder Weyhe Gallery förderten hier insbesondere die Exil-Karrieren sowie künstlerische und soziokulturelle Diskurse. Experimentelle Fotografien, Tieraufnahmen wie auch fotografische Studien zu marginalisierten emigrierten Kunstschaffenden

sind Themen, die Fotograf*innen in diesen Galerien präsentieren konnten. Die Fotokurse an der New School wiederum zeigen, wie das Anliegen der Universität funktionierte, eine freie demokratische Lehre ohne inhaltliche Vorgaben zu ermöglichen. Auch wenn die meisten dort angestellten exilierten Fotograf*innen keine Lehrerfahrung aufwiesen, verfügten sie über Fachwissen und Kamerapraxis, die sie weitergaben. Sie setzten ihr situiertes Wissen ein, um einem breiten Publikum mediale Zugänge zu eröffnen. Die New School war ein Ort, an dem fotografische Diskurse der 1930er- bis 1950er-Jahre neue interdisziplinäre Fächer entstehen ließen und zu fortschrittlichen visuellen wie technischen Entwicklungen führten. Sie vermittelten die verschiedenen Anwendungsbereiche und Berufsfelder der Fotografie.

Auch in Fachartikeln wie für das Magazin *Popular Photography* und in Handbüchern gaben emigrierte Fotograf*innen ihr Fachwissen in Form von Text- und Fotobeiträgen weiter. Durch Gegenüberstellung von Negativ-Positiv-Beispielen verlagerten sie darin die Lehrtätigkeit ins Visuelle. Mit der Präsentation alltäglicher fotografischer Themen und Fehlerquellen richteten sie sich an Autodidakt*innen wie auch Professionelle. Der Fokus lag oft auf unterschiedlichen Visualisierungsstrategien und Bildmotiven im urbanen Raum New Yorks, die jedoch beispielhaft auch auf andere Bereiche und Städte übertragbar waren.

Handbücher zeigen exemplarisch den transnationalen Austausch fotografischer Techniken und Praktiken im 20. Jahrhundert, den besonders exilierte Fotograf*innen weitertrugen. Über dieses Medium gelang es ihnen, Wissen, Erfahrung und Fotopraxis für die jeweiligen nationalen und internationalen Fotomärkte produktiv einzusetzen. Die Vermittlung fachlicher Expertise förderte zudem ihre Selbstrepräsentation und eigene Reputation. Auch hier diente ihnen ihr situiertes Wissen, die Fotografie nicht nur als universales portables, sondern auch als autodidaktisches Medium zu etablieren und über Druckwerke zu verbreiten.

An Orten wie Ellis Island, Yorkville, der West 21st Street und im Porträtstudio erwies sich die Fotografie als ideales Medium, um in den 1930er- bis 1950er-Jahren Themen wie Exil, Leben in deutschsprachigen Vierteln, interkulturelle und -mediale Kontaktzonen sowie queere Gemeinschaftsprojekte innovativ zu verhandeln. Durch neue Perspektiven mit der Kamera versuchten emigrierte Fotograf*innen, bestehende soziale Bedingungen, kulturelle Prägungen und heteronormative Grundsätze kreativ zu hinterfragen. Doch offensichtlich blieben Bildmotive abseits gängiger Normen oftmals dem privaten Bereich verhaftet und gelangten nicht an die Öffentlichkeit.

In den von Ende der 1940er- bis Anfang der 1950er-Jahre auf Ellis Island entstandenen Aufnahmen reflektierten Fotograf*innen nicht zuletzt persönliche Emigrationserfahrungen, die deutlich von denen in Reportagen US-amerikanischer Medien abwichen. Statt emotionalisierter Bilder, die Magazine wie *Life* verbreiteten, setzten sie sich in ihren Porträts von Internierten mit diesen als Individuen auseinander. Dadurch gestanden sie ihnen eine aktive Rolle und eigene

Aktionsräume zu. Die Aufnahmen zeigen ihren Status aus einem anderen Blickwinkel und stellen den Alltag in der Internierung und transnationale Gemeinschaften in den Vordergrund.

Historische Aufnahmen aus der East 86th Street in Yorkville wiederum ermöglichen die Rekonstruktion urbaner deutschsprachiger Infrastrukturen, wie Geschäfte, Lokale oder Cafés. Sie vermitteln Einblicke in die spezifischen Lebensformen Emigrierter in den 1940er- und frühen 1950er-Jahren. Diese zeigen, wie sie dort lebten und über Generationen eine eigene Kultur und Kulinarik etablierten, gekennzeichnet durch transkulturelle Vielfalt, die etwa an typografischen Schildern, Traditionen oder Ernährungsweisen sichtbar wird. Die Kamera diente als Medium, um anhand eines Mikrokosmos den Prozess des Ankommens sowie die Alltagsgeschichten deutschsprachiger Emigrierter im Exil zu veranschaulichen. Die Aufnahmen spiegeln zugleich die Ambivalenz nationaler Zugehörigkeit in der Fremde zwischen Nationalsozialismus, Patriotismus und transkulturellem Austausch.

Aufnahmen und autobiografische Aufzeichnungen exilierter Fotograf*innen führen auch deren Kontaktzonen vor Augen. Dies zeigt sich exemplarisch in Fotografien, die in den 1940er-Jahren um die West 21st Street in Chelsea im Privaten oder auf den Straßen entstanden. Sie sind Zeugnisse eines intensiven intermedialen Austauschs zwischen emigrierten und US-amerikanischen Kunstschaffenden und beweisen, dass unter diesen ein enger Zusammenhalt bestand. In einer Art selbst organisierten Kunsthandels unterstützten sie sich zu Beginn ihrer Karrieren gegenseitig. Ihre privaten Unterkünfte fungierten als Zentren eines intermedialen und transkulturellen Netzwerks, in dem Kooperationen begründet und gemeinsame Projekte realisiert wurden. Die Fotografien offenbarten eine Art paralleles Narrativ zu kanonischen Entwicklungen rund um den Abstrakten Expressionismus und die New York School. Statt einer rein US-amerikanischen Bewegung zeichnen sie sich durch transkulturelle Praktiken aus, an denen Emigrierte gleichermaßen beteiligt waren.

Einige der emigrierten Fotograf*innen aus den Gemeinschaften um die West 21st Street lassen sich mit ihren vielfältigen sexuellen Orientierungen in queeren Netzwerken im New York der 1940er-Jahre verorten. Eine Art private Kontaktzone bildete dabei das Fotostudio. Die dort entstandenen Porträts spiegeln das Changieren zwischen privater und öffentlicher Inszenierung sowie den parallel gelebten Identitäten. Neben diesen Bildnissen entstanden künstlerische Werke mit komplexem ikonografischem Repertoire. Sie belegen, wie exilierte queere Fotograf*innen mit Fotokompositionen und Stillleben neue Körper- und Rollenbilder entwickelten. Obwohl New York in den 1940er-Jahren als eine durch Diversität und Toleranz geprägte Stadt galt, führen diese Aufnahmen doch vor Augen, dass sich sexuelle Identitäten und surreale Welten ausschließlich im geschützten Kontext entfalten konnten, etwa im Fotostudio, in künstlerischen Publikationen oder Kunstausstellungen.



Abb. 9.1: Fred Stein, *Coenties Slip*, New York, 1946. Ausschnitt (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY)

Die Fotografie im New Yorker Exil der 1930er- und 1940er-Jahre zeichnet sich folglich durch vielfältige intermediale und transkulturelle Strategien aus. In der Metropole etablierte sie sich als Studienobjekt sowie als Mittel der Orientierung, Erkundung und Artikulation subjektiver Sichtweisen. Sie fungierte nicht nur als universales portables Medium, sondern auch als Konstante, um erprobte Techniken und Sichtweisen sowie situiertes Fachwissen zu verbreiten. Zugleich ließ sie neue Netzwerke und Kontaktzonen entstehen, die emigrierte Fotograf*innen aktiv mitgestalteten. Im Fotografieren konnten gängige Bildmotive und heteronormative Zuschreibungen hinterfragt werden, was neue Perspektiven jenseits gesellschaftlicher Normen ermöglichte. Für zahlreiche Berufsgruppen und Medienbereiche eröffnete die Fotografie wichtige Einkommensquellen, abhängig vom politischen Kontext und soziokulturellen Formationen wie Netzwerken und Kontaktzonen. Beruflicher Erfolg verlangte innovativen und kreativen Einsatz, was oft mit Hindernissen, finanziellen Engpässen oder Niederlagen verbunden war.

Ziel dieser Arbeit war es, die kreativen Leistungen, Kontaktzonen und Netzwerke sowie die vielfältigen heterogenen Perspektiven emigrierter Fotograf*innen im urbanen New Yorker Raum näher in den Blick zu nehmen. Die eingangs verwendete verwobene Collage des *Coenties Slip* (Abb. 1.1) erscheint nun verständlicher. Sie überblendet eine historische Aufnahme Fred Steins mit einer aktuellen Ansicht (Abb. 9.1, 9.2). Dies könnte als Motto für die gesamte Arbeit dienen. Denn nicht nur ihr Titel *Urban Eyes*, sondern auch die darin analysierten Werke im-



Abb. 9.2: Helene Roth, *Coenties Slip*,
New York, 2022 (© Helene Roth)

plizieren unterschiedliche Perspektiven. Die historischen Fotografien offenbaren jenen Blick, mit dem exilierte Fotograf*innen die neue Stadt wahrnahmen. Ihre großstädtischen Blicke («Urban Eyes») zeigen, wie sie im New Yorker Exil agierten, sich niederließen und vernetzten, erfolgreich reüssierten oder scheiterten. Sie geben Einblick, in welchem Kontext die Aufnahmen entstanden, zirkulierten und sich verbreiteten. *Urban Eyes* bezeichnet auch die Perspektive der Forschenden, die die Aufnahmen und Praktiken emigrierter Fotograf*innen interpretieren. Ihre Analysen rekonstruieren die damaligen Exil-Karrieren und eröffnen neue Zugänge zu den urbanen Topografien der Emigration. Dabei wurden nicht nur historische, sondern auch aktuelle Stadtstrukturen berücksichtigt, die durch Feldforschung und Mapping von Adressen neuartige Erkenntnisse gewinnen. Mit dieser multiperspektivischen Ausrichtung leistet *Urban Eyes* einen Beitrag zur Fotografie-, Exil- und Stadtforschung.

Trotz des großen Forschungsumfangs bestehen weiterhin offene Fragen, die zukünftigen Analysen vorbehalten bleiben. Hinweise darauf finden sich bereits an verschiedenen Stellen der Arbeit. Hier sei kurz auf einige Bereiche verwiesen. So stehen besonders zu queeren emigrierten Fotograf*innen und Kunstschaffenden im New York der 1930er- und 1940er-Jahre vertiefende Recherchen aus. Dies betrifft außerdem die Karrieren von Fotografinnen wie Lilo Hess, Gerda Peterich, Ruth Staudinger-Rozaffy oder Yolla Niclas, bei denen vor allem fehlende Archivalien und Aufnahmen vertiefende Untersuchungen verhinderten. Für Ellen Auerbach,

Lilly Joss, Marion Palfi, Erika Stone oder Ylla hingegen findet sich umfangreiches Material, das in weiterführenden Analysen ausgewertet werden müsste. Zudem stehen Forschungen aus, die die Netzwerke von Black Star auf globaler Ebene genauer rekonstruieren, besonders wie die Agentur weltweit mit emigrierten und lokalen Fotograf*innen kooperierte. Eine eigenständige Untersuchung verdiente auch die Frage, inwiefern sich Black Star mit der Anstellung afro-amerikanischer Fotograf*innen gegen rassistische Diskriminierung im Fotojournalismus einsetzte.

Da New York nicht nur für deutschsprachige exilierte Fotograf*innen in den 1930er- und 1940er-Jahren eine »Arrival City« war, böte es sich an, den geografischen Radius auszuweiten. Politische, ökonomische und soziokulturelle Umbrüche zwangen nicht nur Fotograf*innen aus Europa in den 1930er- und 1940er-Jahren ihre Heimatstädte zu verlassen, sondern auch Kunstschaffende von anderen Kontinenten wie Asien, Afrika und Südamerika. Zudem fungierten auch Städte an der US-amerikanischen Westküste wie San Diego, Los Angeles und San Francisco als Ankunftsstädte für emigrierte Fotograf*innen. Schließlich könnte der Blick zurück nach Europa gerichtet werden, nachdem mit Ende des Zweiten Weltkriegs private und berufliche Reisen für exilierte Fotograf*innen theoretisch wieder möglich geworden waren. Interessant wäre etwa die Frage, wie sie sich in ihren Aufnahmen vor Ort und in New York mit Themen wie Flucht, Vertreibung, Nachkriegszeit, aber auch Remigration auseinandersetzten.

Urban Eyes versteht sich als »Living Archive«, darauf angelegt, sich mit neuen Fotografien und Erkenntnissen stetig zu erweitern. Die Arbeit möchte ausdrücklich (Nachwuchs-)Forscher*innen ermutigen, weitere bisher unbeachtete Werke exilierter Fotograf*innen in zukünftigen Forschungen aus einem neuen Blickwinkel sichtbar zu machen.

10. Abkürzungsverzeichnis

AAA	Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C.
AKB	Akademie der Künste, Berlin
CCP	Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson
DHM	Deutsches Historisches Museum, Berlin
FAP	Federal Arts Project
FBI	Federal Bureau of Investigation
FWP	Federal Writers' Project
ICP	International Center of Photography, New York
LBI	Leo Baeck Institute, New York
MET	Metropolitan Museum of Art, New York
MoMA	Museum of Modern Art, New York
New School	New School for Social Research, New York
NYHS	New-York Historical Society, New York
NYPL	New York Public Library, New York
NYWF	New York World's Fair
OWI	Office of War Information
PWAP	Public Works of Art Project
RIC	Ryerson Image Centre, Toronto
WPA	Work Progress Administration

11. Archivquellen

AFA	Andreas Feininger Archive, AG 53, Center for Creative Photography, The University of Arizona, Tucson.
AFPC	Andreas Feininger Photograph Collection, PR 207, New-York Historical Society, New York.
AF-Time Inc.	»Andreas Feininger«, Time Inc. Bio Files, New-York Historical Society, New York.
AF »Ruth Bernhard«	Artist File »Ruth Bernhard«, MoMA Library, New York.
AF »Rudy Burckhardt«	Artist File »Rudy Burckhardt«, MoMA Library, New York.
AF »Josef Breitenbach«	Artist File »Josef Breitenbach«, MoMA Library, New York.
AF »Andreas Feininger«	Artist File »Andreas Feininger«, MoMA Library, New York.
AF »T. Lux Feininger«	Artist File »T. Lux Feininger«, MoMA Library, New York.
AF »Fritz Henle«	Artist File »Fritz Henle«, MoMA Library, New York.
AF »Lotte Jacobi«	Artist File »Lotte Jacobi«, MoMA Library, New York.
AF »Ernest Nash«	Artist File »Ernest Nash«, MoMA Library, New York.
AF »Marion Palfi«	Artist File »Marion Palfi«, MoMA Library, New York.
AF »Ylla«	Artist File »Ylla«, MoMA Library, New York.
BS	Black Star Collection, Ryerson Image Centre, Toronto.
CMP	Clara Mayer Papers, NS020102, The New School Archives and Special Collections, New York.
EAA	Ellen Auerbach Archiv, Akademie der Künste, Berlin.
ELP	Elenore Lust Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C.
ESA	Erich Salomon Archiv, Berlinische Galerie, Berlin.
ESPC	Erika Stone Photograph Collection, PR 267, New-York Historical Society, New York.
FG-Time Inc.	»Fritz Goro«, Time Inc. Bio Files, New-York Historical Society, New York.
FHPC	Fritz Henle Photograph Collection, Center for Creative Photography, The University of Arizona, Tucson.
FPP	Fairfield Porter Papers, Archives of American Art, Washington, D. C.
FSA	Fred Stein Archive, Wassaic, New York.
GPP	Gerda Peterich Papers, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries, Syracuse.
HHP	Hanya Holm Papers, (S) *MGZMD 136, Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library for the Performing Arts, New York.
HLE	Herbert List Estate, Hamburg.
HLS	Hermann Landshoff Sammlung, Münchner Stadtmuseum, München.
IBC	Ilse Bing Collection, AG 189, Center for Creative Photography, The University of Arizona, Tucson.

ISF	Ilse Bing Fonds, National Gallery of Canada Library and Archives, Ottawa.
JBA	Josef Breitenbach Archive, AG 90, Center for Creative Photography, The University of Arizona, Tucson.
JBS	Josef Breitenbach Sammlung, Münchner Stadtmuseum, München.
JLGR	Julien Levy Gallery Records, 005, Philadelphia Museum of Art Archives, Philadelphia.
KS-Time Inc.	»Kurt Safranski«, Time Inc. Bio Files, New-York Historical Society, New York.
LMPC	Lisette Model Photograph Collection, National Gallery of Canada Library and Archives, Ottawa.
LJP	Lotte Jacobi Papers, MC 58, Milne Special Collections and Archives, University of New Hampshire Library, Durham.
LJRF	Lilly Joss Reich Fotografien, Wien Museum, Wien.
MPA	Marion Palfi Archive, AG 46, Center for Creative Photography, The University of Arizona, Tucson.
NSA	The New School Archives and Special Collections, New York.
NYWF 1939	New York World's Fair 1939-1940 Incorporated Records, Manuscripts and Archives Division, The New York Public Library, New York.
PBF »Ilse Bing«	Photography Bio File »Ilse Bing«, MoMA Library, New York.
PBF »Ruth Bernhard«	Photography Bio File »Ruth Bernhard«, MoMA Library, New York.
PBF »Josef Breitenbach«	Photography Bio File »Josef Breitenbach«, MoMA Library, New York.
PBF »Rudy Burckhardt«	Photography Bio File »Rudy Burckhardt«, MoMA Library, New York.
PBF »Fritz Henle«	Photography Bio File »Fritz Henle«, MoMA Library, New York.
PBF »Andreas Feininger«	Photography Bio File »Andreas Feininger«, MoMA Library, New York.
PBF »T. Lux Feininger«	Photography Bio File »T. Lux Feininger«, MoMA Library, New York.
PBF »Lotte Jacobi«	Photography Bio File »Lotte Jacobi«, MoMA Library, New York.
PBF »Marion Palfi«	Photography Bio File »Marion Palfi«, MoMA Library, New York.
PBF »Fred Stein«	Photography Bio File »Fred Stein«, MoMA Library, New York.
PBF »Rolf Tietgens«	Photography Bio File »Rolf Tietgens«, MoMA Library, New York.
PCC	Postcard Collection, PR 054, Department of Prints, Photographs, and Architectural Collections, New-York Historical Society, New York.
PHA	Patricia Highsmith Archiv, Schweizerisches Literaturarchiv, Bern.
PKP	Pauline Koner Papers, (S) *MGZMD 138, The Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library for the Performing Arts, New York.
PSS	Paul Sacher Stiftung, Basel.
RBP	Ruth Bernhard Papers, C1468, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library, Princeton.

ARCHIVQUELLEN

RBP, AAA	Rudy Burckhardt Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C.
RBPC	Rudy Burckhardt Photograph Collection, Metropolitan Museum of Modern Art, New York.
RFN	Richard Fleischhut Nachlass, Deutsches Historisches Museum, Berlin.
RHF	Robert Haas Fotografien, Wien Museum, Wien.
RJA	Ruth Jacobi Archiv, Jüdisches Museum Berlin, Berlin.
RTA	Rolf Tietgens Archive, Keith de Lellis Gallery, New York.
RVC	Ruth Vollmer Collection, Manuscripts and Archives Division, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.
RVF	Roman Vishniac Fotografien, Jüdisches Museum Berlin, Berlin.
RYSC	Rudolf and Yolla Sachs Collection, AR 5163, Leo Baeck Institute, New York.
TFF	Trude Fleischmann Fotografien, Wien Museum, Wien.
TIA	Time Inc. Archive, New-York Historical Society, New York.
TLFA	T. Lux Feininger Archive, kunst-archive.net .
WGR	Weyhe Gallery Records, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D. C.
WGSA	W. Eugene Smith Archive, AG 33, Center for Creative Photography, The University of Arizona, Tucson.
WSA	Walter Sanders Archiv, Rostock.
WPC	Weegee Photograph Collection, International Center of Photography, New York.
WS-Time Inc.	»Walter Sanders«, Time Inc. Bio Files, New-York Historical Society, New York.
WWA	Werner Wolff Archive, Black Star Collection, Ryerson Image Centre, Toronto.
YA	Ylla Archive, AG 138, Center for Creative Photography, The University of Arizona, Tucson.
YAPD	Ylla Archive, Pryor Dodge, New York.

12. Bibliografie

Abbots 2017

Abbots, Emma-Jayne. *The Agency of Eating. Mediation, Food and the Body*. London: Bloomsbury Academic 2017.

Abbott 1997

Abbott, Berenice. *Changing New York. Photographien aus den 30er Jahren*. München: Schirmer/Mosel 1997.

Abel/Graham 2009

Abel, Richard/Graham, Gordon (Hrsg.). *Immigrant Publishers. The Impact of Expatriate Publishers in Britain and America in the 20th Century*. New Brunswick: Transaction Publishers 2009.

Abraham 2009

Abraham, Julie. *Metropolitan Lovers. The Homosexuality of Cities*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2009.

Ackerman 2000

Ackerman, Carl W. *George Eastman. Founder of Kodak and the Photography Business*. Washington, D.C.: Beard Books 2000.

Adolphs 2018

Adolphs, Volker. »Das Auge der Stadt / The Eye of the City.« In: *Der Flaneur – vom Impressionismus bis zur Gegenwart / The Flâneur – from Impressionism to the Present*, hrsg. von ders. und Stephan Berg, Ausst. Kat. Kunstmuseum Bonn, Bonn 2018, S. 9-30.

Ahlers 1953

Ahlers, Arvel W. *Where & How to Sell Your Pictures*. New York: Photography Publishing Corp. 1953.

Alberti 1435/2010

Alberti, Leon Battista. *Della Pittura – Über die Malkunst (1435/36)*, hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt: WBG 2010.

Albrecht 2010

Albrecht, Steffen. »Knoten in Netzwerk«. In: Stegbauer, Christian/Häußling, Roger (Hrsg.). *Handbuch Netzwerkforschung. Netzwerkforschung*, Bd. 4. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 125-134.

Alland/Riesenberg 1939

Alland, Alexander/Riesenberg, Felix. *Portrait of New York*. New York: The Macmillan Company 1939.

Almanac for New Yorkers 1938

Federal Writers' Project (Hrsg.). *Almanac for New Yorkers 1938*. Project. New York: Modern Age Books 1937.

Alpern 1992

Alpern, Andrew. *Luxury Apartment Houses of Manhattan: An Illustrated History*. New York: Dover Publications 1992.

Anchell 2015

Anchell, Steve. »Alexey Brodovitch and American Design«. In: *Academia.edu*, 24. 8. 2015, www.academia.edu/15157146/Alexey_Brodovitch_and_American_Design [Zugriff am 25. 4. 2022].

BIBLIOGRAFIE

Anonymus 1878

Anonymus. »Miscellaneous City News. East Side Rapid Transit«. In: *The New York Times*, 27. 8. 1878, S. 8.

Anonymus 1927

Anonymus. »Merchants Complain Suicides Hurt Business; Seek Way to Guard 100th St. Elevated Station«. In: *The New York Times*, 31. 1. 1927, S. 19.

Anonymus 1931

Anonymus. »A New Gallery for Photography«. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, 25. 10. 1931, S. 65.

Anonymus 1932

Anonymus. »The Week in the Galleries«. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, 21. 2. 1932, S. 52.

Anonymus 1934

Anonymus. »Zwischen Dover und Calais« in der Rubrik »Die Meinung der Welt«. In: *Pariser Tageblatt*, 11. 3. 1934, S. 2.

Anonymus 1937a

Anonymus. »New Book«. In: *The Octagon. Journal of the American Institute of Architects*, Vol. 9, No. 11, 1937, S. 18.

Anonymus 1937b

Anonymus. »Memo to: Walter Wanger, Subject: 52nd Street. Photographs by Fritz Henle«. In: *Life*, Vol. 3, No. 22, 29. 11. 1937, S. 64-67.

Anonymus 1938a

Anonymus. »Picture of the Months«. In: *Popular Photography*, Vol. 2, No. 3, 1938, S. 42-43, 62.

Anonymus 1938b

Anonymus. »U. S. Veterans Lose Battle with Germans in Manhattan«. In: *Life*, Vol. 4, No. 10, 2. 5. 1938, S. 18-20.

Anonymus 1939a

Anonymus. »Life Goes to The Futurama«. In: *Life*, Vol. 5, No. 23, 1939, S. 79.

Anonymus 1939b

Anonymus. »The Aquacade Swim Show is a No. 1 Crowd-Catcher«. In: *Life*, Vol. 7, No. 1, 1939, S. 60.

Anonymus 1939c

Anonymus. »Immigrants' Conference 1939«. In: *Aufbau*, Vol. 5, No. 20, 1. 11. 1939, S. 7.

Anonymus 1939d

Anonymus. »Eleanor Roosevelt kauft Geschenke ein«. In: *Aufbau*, Vol. 5, No. 25, 22. 12. 1939, S. 6.

Anonymus 1939e

Anonymus. »Germans in America«. In: *Life*, Vol. 7, No. 22, 27. 11. 1939, S. 68-75.

Anonymus 1939 f.

Anonymus. »Life on the Newsfront of the World«. In: *Life*, Vol. 6, No. 16, 17. 4. 1939, S. 16.

Anonymus 1939g

Anonymus. »Life on the Newsfront of the World«. In: *Life*, Vol. 7, No. 9, 28. 8. 1939, S. 14.

Anonymus 1941a

Anonymus. »Wanderung und Immigration«. In: *Aufbau*, Vol. 7, No. 10, 7. 3. 1941, S. 8.

Anonymus 1941b

Anonymus. »Wanderung und Immigration. Von Marseille über Fort de France nach New York«. In: *Aufbau*, Vol. 7, No. 16, 18. 4. 1941, S. 6.

- Anonymus 1941c
Anonymus. »Die Krise der Refugee-Transporte. Bleibt Verbindung mit Martinique bestehen?«. In: *Aufbau*, Vol. 7, No. 21, 23. 5. 1941, S. 2.
- Anonymus 1941d
Anonymus. »Auswanderungssorgen und Auswanderungsmöglichkeiten«. In: *Aufbau*, Vol. 7, No. 22, 30. 5. 1941, S. 3.
- Anonymus 1942a
Anonymus. »Ylla«. In: *The New Yorker*, 14. 2. 1942, S. 11-12.
- Anonymus 1942b
Anonymus. »Cat Fanciers Here to Hold Two-Day Show«. In: *The Brooklyn Citizen*, 11. 11. 1942, S. 3.
- Anonymus 1944a
Anonymus. »I Love to Photograph Monkeys«. In: *The Akron Beacon Journal*, 16. 1. 1944, S. 69.
- Anonymus 1944b
Anonymus. »Book Review«. In: *The New Yorker*, 10. 6. 1944, S. 78.
- Anonymus 1945
Anonymus. »Person Hall Show Of Expert Photos Starts Tomorrow«. In: *The Daily Tar Heel*, 14. 4. 1945, Titelblatt.
- Anonymus 1947a
Anonymus. »Men Who Love Paris. Fritz Henle and Elliot Paul Combine Pictures and Text in a Handsome Book about their Favorite City«. In: *Popular Photography*, Vol. 20, No. 1, 1947, S. 60-61, 94.
- Anonymus 1947b
Anonymus. »Speaking of Pictures ... this is the Work of the Bachrach of Dog Photography«. In: *Life*, Vol. 23, No. 20, 1947, S. 18-21.
- Anonymus 1947c
Anonymus. »New Books«. In: *Popular Photography*, Vol. 20, No. 4, 1947, S. 174-175.
- Anonymus 1947d
Anonymus. »New Books«. In: *Popular Photography*, Vol. 20, No. 5, 1947, S. 188-189.
- Anonymus 1949
Anonymus. »New Books«. In: *Popular Photography*, Vol. 24, No. 1, 1949, S. 134.
- Anonymus 1950
Anonymus. »Ellis Island 1950«. In: *Life*, Vol. 29, No. 20, 1950, S. 123-127.
- Anonymus 1969
Anonymus. »West Caldwell Will Get New Pavelle Plant«. In: *The Herald News*, 6. 3. 1969, S. 26.
- Anonymus 1970
Anonymus. »Charles Rado, 71, of Photo Agency«. In: *The New York Times*, 5. 10. 1970, S. 46.
- Anonymus 1982
Anonymus. »Dedication Ceremonies Today for Judaica Museum in Bronx«. In: *The New York Times*, 16. 5. 1982, S. 50.
- Anonymus 1984
Anonymus. »Obituary Ralph Baum«. In: *The New York Times*, 20. 4. 1984, S. 6.
- Anonymus 1994
Anonymus. »Obituary James J. Kriegsmann; Theatrical Photographer, 85«. In: *The New York Times*, 1. 5. 1994, S. 54.

BIBLIOGRAFIE

Anonymus 1997

Anonymus »Paid Notice: Deaths Baum, Leuba«. In: *The New York Times*, 20. 8. 1997, S. 20.

Anonymus 2001

Anonymus. »Paid Notice: Deaths Monkmeyer, Hilde Ruth«. In: *The New York Times*, 21. 2. 2001, S. 14.

Anonymus 2003

Anonymus. »Liselotta ›Lilo‹ Hess«. In: *Pocono Record*, 21. 12. 2003, o. S.

Anonymus 2018

Anonymus. »A short History about the Journalism Program at the New School«. In: *Histories of the New School*, 1. 6. 2018, histories.newschool.edu/histories/history-journalism-program-new-school-o [Zugriff am 25. 4. 2022].

Apostolos-Cappadona/Altshuler 1994

Apostolos-Cappadona, Diane/Altshuler, Bruce. *Isamu Noguchi. Essays and Conversations*. New York: Harry N. Abrahams 1994.

Appelbaum 1977

Appelbaum, Stanley. *The New York World's Fair 1939/40 in 155 Photographs by Richard Wurts and Others*. New York: Dover Publications 1977.

Armstrong 2003

Armstrong, Carol. »Der Mond als Fotografie«. In: Herta Wolf (Hrsg.). *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 359-383.

Auer 2001

Auer, Anna. *Fotografie im Gespräch*. Passau: Dietmar Klinger 2001.

Auer 2003

Auer, Anna. »Die Geschichte der österreichischen Exilfotografie«. In: Krohn, Claus-Dieter et al. (Hrsg.). *Film und Fotografie. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 21. München: edition text + kritik 2003, S. 183-206.

Aufbau Almanac 1941

Aufbau Almanac. The Immigrant's Handbook, hrsg. von W. M. Citron. New York: The German Jewish Club Inc. 1941.

Augé 1994

Augé, Marc. *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1994.

Aukt. Kat. 2016

Grisebach. Das Journal, H. 6, Aukt. Kat. Villa Grisebach, Berlin 2016.

Ausherman/Sancetta 2021

Ausherman, Maria Elizabeth/Sancetta, Amy. *Behind the Camera. American Women Photographers Who Shaped How We See the World*. Novato, CA: Goff Books 2021.

Ausst. Kat. Aachen 1996

Ilse Bing. Fotografien 1929-1956, hrsg. von Hilary Schmalbach, Ausst. Kat. Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen 1996.

Ausst. Kat. Aachen 2000

Clemens Kalischer. New York – Photographien 1947-1959, hrsg. von Sylvia Böhmer, Ausst. Kat. Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen 2000.

- Ausst. Kat. Ahrenshoop 2018
 »... nach dem nördlichen Eismeer zu sehe ich noch eine kleine Tür.« *Schiffswege von Künstlern und Literaten ins Exil 1933 bis 1941*, hrsg. von Kristine von Soden und Katrin Arrieta, Ausst. Kat. Kunstmuseum Ahrenshoop, Ahrenshoop 2018.
- Ausst. Kat. Austin 2009
Fritz Henle: In Search of Beauty / Photographs by Fritz Henle, hrsg. von Roy Flukinger, Ausst. Kat. Harry Ransom Center, Austin 2009.
- Ausst. Kat. Basel 2005
Rudy Burckhardt – New York Moments. Fotografien und Filme, hrsg. von Anita Haldemann und Hannes Schüpbach, Ausst. Kat. Kunstmuseum Basel, Basel 2005.
- Ausst. Kat. Berlin 1983
Die Gleichschaltung der Bilder. Pressefotografie 1930-36, hrsg. von Diethart Kerbs et al., Ausst. Kat. Galerie Siebzig, Berlin, West 1983.
- Ausst. Kat. Berlin 1985
Das A und O des Bauhauses. Bauhauswerbung: Schriftbilder, Drucksachen, Ausstellungsdesign, hrsg. von Ute Brüning, Ausst. Kat. Bauhaus-Archiv, Berlin 1995.
- Ausst. Kat. Berlin 1990
Fotografie am Bauhaus, hrsg. von Jeannine Fiedler, Kat. Ausst. Bauhaus-Archiv, Berlin 1990.
- Ausst. Kat. Berlin 1997a
Atelier Lotte Jacobi. Berlin – New York, hrsg. von Marion Beckers und Elisabeth Moortgat, Ausst. Kat. Das Verborgene Museum, Berlin 1997.
- Ausst. Kat. Berlin 1997b
Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933-1945, hrsg. von Stephanie Barron, Ausst. Kat. Neue Nationalgalerie, Berlin 1997.
- Ausst. Kat. Berlin 1998
Ellen Auerbach. Berlin – Tel Aviv – London – New York, hrsg. von Ute Eskildsen et al., Ausst. Kat. Akademie der Künste, Berlin 1998.
- Ausst. Kat. Berlin 2005
Neues Sehen in Berlin. Fotografie der Zwanziger Jahre, hrsg. von Christine Kühn, Ausst. Kat. Museum für Fotografie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2005.
- Ausst. Kat. Berlin 2006
Heimat und Exil. Emigration der deutschen Juden nach 1933, Ausst.-Kat. Jüdisches Museum Berlin, Berlin 2006.
- Ausst. Kat. Berlin 2007
Ohne zu zögern. Varian Fry: Berlin – Marseille – New York, hrsg. von Angelika Meyer, Aktives Museum, Berlin 2007.
- Ausst. Kat. Berlin 2008
Ruth Jacobi. Fotografien, hrsg. von Aubrey Pomerance, Ausst. Kat. Jüdisches Museum Berlin, Berlin 2008.
- Ausst. Kat. Berlin 2013
Fred Stein. Paris – New York, hrsg. von Dawn Freer, Ausst. Kat. Jüdisches Museum Berlin, Berlin 2013.
- Ausst. Kat. Berlin 2021
Ruth Bernhard. Fotografien 1930-1976, Ausst. Kat. Galerie Susanne Albrecht, Berlin 2021.
- Ausst. Kat. Bern 1983
Blicke durchs Fenster, hrsg. von Theresa Georgen, Ausst. Kat. Kunstmuseum Bern, Bern 1983.

BIBLIOGRAFIE

Ausst. Kat. Bonn 1997

Und sie haben Deutschland verlassen ... müssen. Fotografen und ihre Bilder 1928-1997, hrsg. von Klaus Honnef und Frank Weyers, Ausst. Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn, Bonn 1997.

Ausst. Kat. Bonn 2001

frauenobjektiv. Fotografinnen 1940 bis 1950, Ausst. Kat. Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2001.

Ausst. Kat. Brasilien Pavillon World's Fair 1939

Pavilhão do Brasil. Feira Mundial de Nova York de 1939, hrsg. von Brazil's Representation to the New York World's Fair 1939, Ausst. Kat. New York World's Fair, New York 1939.

Ausst. Kat. Chalon-sur-Saône 1983

Ylla, hrsg. von Paul Jay, Ausst. Kat. Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône 1983.

Ausst. Kat. Chalon-sur-Saône 2001

Josef Breitenbach, hrsg. von Larisa Dryansky, Ausst. Kat. Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône 2001.

Ausst. Kat. Charlotte 1998

Women of the Photo League, Ausst. Kat. The Light Factory, Charlotte 1998.

Ausst. Kat. Chicago 1976

Photographs from the Julien Levy Collection. Starting with Atget, hrsg. von David Travis, Ausst. Kat. The Art Institute of Chicago, Chicago 1976.

Ausst. Kat. Chicago 2001

This Was the Photo League. Compassion and the Camera from the Depression to the Cold War, hrsg. von Anne Tucker, Ausst. Kat. Stephen Daiter Gallery, Chicago 2001.

Ausst. Kat. Cottbus 2002

Krokodil und Schwein. Fotosafari in der Grossstadt, hrsg. von Carmen Schliebe, Ausst. Kat. Brandenburgische Kunstsammlungen Cottbus, Cottbus 2002.

Ausst. Kat. Dresden 2018

Fred Stein. Dresden, Paris, New York, hrsg. von Erika Eschebach und Helena Weber, Ausst. Kat. Stadtmuseum Dresden, Dresden 2018.

Ausst. Kat. Düsseldorf 2019

Bauhaus und die Fotografie. Zum Neuen Sehen in der Gegenwartskunst, hrsg. von Corina Gertz et al., Ausst. Kat. NRW-Forum Düsseldorf, Düsseldorf 2019.

Ausst. Kat. Essen 1981

T. Lux Feininger Fotografien 1927-1950, Ausst. Kat. Fotogalerie der Fotografischen Sammlung am Museum Folkwang, Essen 1981.

Ausst. Kat. Essen 1990

Lotte Jacobi. 1896-1990: Berlin – New York – Deering, hrsg. von Ute Eskildsen, Ausst. Kat. Fotografisches Kabinett Museum Folkwang, Essen 1990.

Ausst. Kat. Essen 1999

Avantgarde als Abenteuer. Leben und Werk der Photographin Germaine Krull, hrsg. von Kim Sichel, Ausst. Kat. Museum Folkwang, Essen 1999.

Ausst. Kat. Essen 2005

nützlich, süß und museal. Das fotografierte Tier, hrsg. von Ute Eskildsen, Ausst. Kat. Museum Folkwang, Essen 2005.

Ausst. Kat. Essen 2008

Street & Studio: eine urbane Geschichte der Fotografie, hrsg. von Ute Eskildsen et al., Ausst. Kat. Museum Folkwang, Essen 2008.

- Ausst. Kat. Esslingen 2010
Mapping Worlds. Welten verstehen – Aufbruch in die Gegenwart, hrsg. von Andreas Baur und Christine Baus, Ausst. Kat. 8. Internationale Foto-Triennale Esslingen, Villa Merkel und Bahnwärterhaus, Esslingen 2010.
- Ausst. Kat. Évian 2010
Le bestiaire imaginaire. L'animal dans la photographie, de 1850 à nos jours, hrsg. von Caroline Bouchard und Baudoin Lebon, Ausst. Kat. Palais Lumière, Évian 2010.
- Ausst. Kat. Frankfurt am Main 2000
Ernest Nash – Ernst Nathan: 1898-1974. Photographie Potsdam, Rom, New York, Rom, hrsg. von Maria R.-Alföldi und Margarita C. Lahusen, Ausst. Kat. Johann-Wolfgang-Goethe Universität, Frankfurt am Main 2000.
- Ausst. Kat. Frankfurt am Main 2004
Buchgestaltung im Exil: 1933-1950, hrsg. von Ernst Fischer, Ausst. Kat. Deutsches Exilarchiv 1933-1945 der Deutschen Bibliothek, Frankfurt am Main 2004.
- Ausst. Kat. Göteborg 2004
The Open Book. A History of the Photographic Book from 1878 to the Present, hrsg. von Andrew Roth, Ausst. Kat. Hasselblad Center, Göteborg 2004.
- Ausst. Kat. Granada 2016
New York in Photobooks, hrsg. von Horacio Fernández, Ausst. Kat. Centro José Guerrero Granada, Granada 2016.
- Ausst. Kat. Halifax 2011
Lisette Model. A Performance in Photography, hrsg. von George Steeves, Ausst. Kat. Mount Saint Vincent University Art Gallery, Halifax 2011.
- Ausst. Kat. Halle 1996
Josef Breitenbach. Photographien, hrsg. von T.O. Immisch und Ulrich Pohlmann, Ausst. Kat. Staatliche Galerie Moritzburg, Halle (Saale) 1996.
- Ausst. Kat. Hamburg 2011
Eyes on Paris. Paris im Fotobuch 1890 bis heute, hrsg. von Hans-Michael Koetzle, Ausst. Kat. Haus der Photographie, Deichtorhallen Hamburg, Hamburg 2011.
- Ausst. Kat. Hamburg 2012
New York Photography 1890-1950. Von Stieglitz bis Man Ray, hrsg. von Ortrud Westheider und Michael Philipp, Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2012.
- Ausst. Kat. Hamburg 2013
 »Wo man Bücher verbrennt ...«. *Verbrannte Bücher, verbannte und ermordete Autoren Hamburgs*, hrsg. von Uwe Franzen und Wilfried Weinke, Ausst. Kat. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Hamburg 2013.
- Ausst. Kat. Hamburg 2019
Amateurfotografie. Vom Bauhaus zu Instagram, hrsg. von Esther Ruelfs und Tulga Beyerle, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 2019.
- Ausst. Kat. Hamburg 2022
Herbert List. Das Magische Auge, hrsg. von Kathrin Baumstark, Ulrich Pohlmann und Peer-Olaf Richter, Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2022.
- Ausst. Kat. Hannover 1989
Kate Steinitz. Eine Dokumentation, hrsg. von Dietmar Elger, Ausst. Kat. Sprengel Museum Hannover, Hannover 1989.

BIBLIOGRAFIE

Ausst. Kat. Hannover 1999

Jimmy Ernst. I am an American Painter, hrsg. von Dallas Ernst und Ulrich Krempel, Ausst. Kat. Sprengel Museum Hannover, Hannover 1999.

Ausst. Kat. Harvard 1990

Envisioning America: Prints, Drawings, and Photographs by George Grosz and His Contemporaries, 1915-1933, hrsg. von Beeke Sell Tower und Peter Nisbet, Ausst. Kat. Busch-Reisinger Museum, Harvard 1990.

Ausst. Kat. Ingelheim 2019

Vergessene Moderne. Kunst in Deutschland zwischen den Weltkriegen, hrsg. von Ulrich Luckhardt, Ausst. Kat. Kunstforum Ingelheim, Ingelheim 2019.

Ausst. Kat. Jerusalem 2013

Displaced Visions. Émigré Photographers of the 20th Century, hrsg. von Nissan N. Perez, Ausst. Kat. The Israel Museum, Jerusalem 2013.

Ausst. Kat. Karlsruhe 2021

*Verborgene Spuren. Jüdische Künstler*innen und Architekt*innen in Karlsruhe 1900-1950*, hrsg. von Brigitte Baumstark und Ursula Merkel, Ausst. Kat. Städtische Galerie Karlsruhe, Karlsruhe 2021.

Ausst. Kat. Kiel 2005

Mit der Kamera in die Welt. Richard Fleischhut (1881-1951), Photograph, hrsg. von Hermann Haarmann und Ingrid Peckskamp-Lürßen, Ausst. Kat. Stadt- und Schiffahrtsmuseum, Kiel 2005.

Ausst. Kat. Kiel 2010

Welten-Segler. T. Lux Feininger zum 100. Geburtstag. Werke 1929-1942, hrsg. von Ulrich Luckhardt und Peter Thurmann, Ausst.-Kat. Kunsthalle zu Kiel, Kiel 2010.

Ausst. Kat. Köln 2001

Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage 1839-1973, hrsg. von Bodo von Dewitz und Robert Lebeck, Ausst. Kat. Museum Ludwig/Agfa Foto-Historama, Köln 2001.

Ausst. Kat. Köln 2008

Ellen Auerbach. »All die Neuanfänge ...«, hrsg. von Hannelore Fischer, Ausst. Kat. Käthe Kollwitz Museum Köln, Köln 2008.

Ausst. Kat. Lawrence 1973

Invisible in America. An Exhibition of Photographs by Marion Palfi, hrsg. von James L. Enyeart, Ausst. Kat. University of Kansas Museum of Art, Lawrence 1973.

Ausst. Kat. Lille 2012

La ville magique, hrsg. von Sophie Lévy, Ausst. Kat. Lille Métropole, musée d'art moderne, d'art contemporain, d'art brut, Lille 2012.

Ausst. Kat. Long Beach 1996

Ruth Bernhard: Known and Unknown, hrsg. von Constance W. Gleen, Ausst. Kat. University Art Museum, California State University, Long Beach 1996.

Ausst. Kat. Los Angeles 2012 *In Wonderland. The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and the United States*, hrsg. von Ilene Susan Fort und Teresa Arcq, Ausst. Kat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 2012.

Ausst. Kat. Los Angeles 2020

Scandinavian Design and the United States 1890-1980, hrsg. von Bobbye Tigerman und Monica Obinski, Ausst. Kat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 2020.

Ausst. Kat. Madrid 2009

Lisette Model, hrsg. von Christina Zelich, Ausst. Kat. Fundación Mapfre, Madrid 2009.

- Ausst. Kat. Magdeburg 2021
Xanti Schawinsky. Vom Bauhaus in die Welt / From the Bauhaus into the World, hrsg. von Torsten Blume und Annegret Laabs, Ausst. Kat. Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen Magdeburg, Magdeburg 2021.
- Ausst. Kat. Metz 2013
Vues d'en haut, hrsg. von Angela Lampe, Ausst. Kat. Centre Pompidou-Metz, Metz 2013.
- Ausst. Kat. München 1979
Die Sammlung Josef Breitenbach. Zur Geschichte der Photographie, Ausst. Kat. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, München 1979.
- Ausst. Kat. München 1995
Knipsper. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, hrsg. von Timm Starl, Ausst. Kat. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, München 1995.
- Ausst. Kat. München 1997
Ellen Auerbach, Anton Stankowski. Zeitgenossen, hrsg. von Walter Storms, Ausst. Kat. Vereinte Versicherung Aktiengesellschaft, München 1997.
- Ausst. Kat. München 2000a
Lehrjahre, Lichtjahre. Die Münchner Fotoschule 1900-2000, hrsg. von Ulrich Pohlmann und Rudolf Scheutle, Ausst. Kat. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, München 2000.
- Ausst. Kat. München 2000b
Herbert List. Die Monographie, hrsg. von Max Scheler, Ausst. Kat. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, München 2000.
- Ausst. Kat. München 2001
Erika Stone. Mostly People. Fotografien einer deutschen Emigrantin in New York, hrsg. von Sibylle Appuhn-Radtke und Helmut Heß, Ausst. Kat. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München 2001.
- Ausst. Kat. München 2010
Unbelichtet. Münchner Fotografen im Exil, hrsg. von Tatjana Neef, Ausst. Kat. Jüdisches Museum München, München 2010.
- Ausst. Kat. München 2013
Hermann Landshoff. Portrait, Mode, Architektur. Retrospektive 1930-1970, hrsg. von Ulrich Pohlmann und Andreas Landshoff, Ausst. Kat. Münchner Stadtmuseum – Sammlung Fotografie, München 2013.
- Ausst. Kat. München 2017
Oskar Maria Graf. Rebell, Weltbürger, Erzähler, hrsg. von Laura Mokrohs und Karolina Kühn, Ausst. Kat. Literaturhaus München, München 2017.
- Ausst. Kat. München 2023
To Be Seen. Queer Lives 1930-1950, hrsg. von Karolina Kühn et al., Ausst. Kat. NS-Dokumentenzentrum München, München 2023.
- Ausst. Kat. New Haven 2017
Artists in Exile. Expressions of Loss and Hope, hrsg. von Frauke Josenhans, Ausst. Kat. Yale University Art Gallery, New Haven 2017.
- Ausst. Kat. New Orleans 1985
Ilse Bing: Three Decades of Photography, hrsg. von Nancy C. Barrett, Ausst. Kat. New Orleans Museum of Art, New Orleans 1985.
- Ausst. Kat. New York 1934
Machine Art, hrsg. von Philip Johnson, Ausst. Kat. Museum of Modern Art, New York 1934.

BIBLIOGRAFIE

Ausst. Kat. New York 1938

Bauhaus 1919-1928, hrsg. von Herbert Bayer et al., Ausst. Kat. Museum of Modern Art, New York 1938.

Ausst. Kat. New York 1980

T. Lux Feininger: Photographs of the Twenties and Thirties, Ausst. Kat. Prakapas Gallery, New York 1980.

Ausst. Kat. New York 1989

The New Vision. Photography between the World Wars, hrsg. von Maria Morris Hambourg und Christopher Phillips, Ausst. Kat. Metropolitan Museum of Art, New York 1989.

Ausst. Kat. New York 1998

Julien Levy. Portrait of an Art Gallery, hrsg. von Ingrid Schaffner und Lisa Jacobs, Ausst. Kat. Equitable Gallery, New York 1998.

Ausst. Kat. New York 2000

Walker Evans, hrsg. von Maria Morris Hambourg, Ausst. Kat. Metropolitan Museum of Art, New York 2000.

Ausst. Kat. New York 2002a

An Afternoon in Astoria. By Rudolph Burckhardt (1940). Reproduktion des unveröffentlichten Albums, hrsg. von David Frankel, Ausst. Kat. Museum of Modern Art, New York 2002.

Ausst. Kat. New York 2002b

New York. Capital of Photography, hrsg. von Max Kozloff, Ausst. Kat. The Jewish Museum, New York 2002.

Ausst. Kat. New York 2008a

New York, N. Why?. Photographs by Rudolf Burckhardt, Poems by Edwin Denby. Reproduktion des unveröffentlichten Albums von 1939, Ausst. Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York 2008.

Ausst. Kat. New York 2008b

Picturing New York. The Art of Yvonne Jaquette and Rudy Burckhardt, hrsg. von Andrea Henderson Fahnstock und Vincent Katz, Ausst. Kat. Museum of the City of New York, New York 2008.

Ausst. Kat. New York 2008c

Action/Abstraction. Pollock, De Kooning, and American Art, 1940-1976, hrsg. von Norman L. Kleeblatt, Ausst. Kat. The Jewish Museum, New York 2008.

Ausst. Kat. New York 2009

Publishing in Exile. German-Language Literature in the U.S. in the 1940s, hrsg. von Paul North, Ausst. Kat. Leo Baeck Institute, New York 2009.

Ausst. Kat. New York 2010

Women: A History of Modern Photography, hrsg. von Cornelia Butler und Alexandra Schwartz, Ausst. Kat. Museum of Modern Art, New York 2010.

Ausst. Kat. New York 2011

The Radical Camera. New York's Photo League, 1936-1951, hrsg. von Mason Klein und Catherine Evans, Ausst. Kat. The Jewish Museum, New York 2011.

Ausst. Kat. New York 2013

Roman Vishniac Rediscovered, hrsg. von Maya Benton, Ausst. Kat. International Center of Photography, New York 2013.

Ausst. Kat. New York 2016

Gay Gotham. Art and Underground Culture in New York, hrsg. von Donald Albrecht und Stephen Vider, Ausst. Kat. Museum of the City of New York, New York 2016.

- Ausst. Kat. New York 2018
Through a Different Lens: Stanley Kubrick Photographs, hrsg. von Donald Albrecht und Sean Corcoran, Ausst. Kat. Museum of the City of New York, New York 2018.
- Ausst. Kat. New York 2020
The Modern Look. Photography and the American Magazine, hrsg. von Mason Klein, Ausst. Kat. The Jewish Museum, New York 2020.
- Ausst. Kat. New York 2021
Helen Levitt. New York, hrsg. von Shamoan Zamir, Ausst. Kat. Museum of Modern Art, New York 2021.
- Ausst. Kat. New York 2022
Our Selves. Photographs by Women Artists from Helen Kornblum, hrsg. von Roxana Marcoci, Ausst. Kat. Museum of Modern Art, New York 2022.
- Ausst. Kat. Paris 1988
Ilse Bing. Paris 1931-1952, hrsg. von Françoise Reynaud, Ausst. Kat. Musée Carnavalet, Paris 1988.
- Ausst. Kat. Paris 2002
Lisette Model, hrsg. von Sam Stourdzé und Ann Thomas, Ausst. Kat. Galerie Baudoin Lebon, Paris 2002.
- Ausst. Kat. Paris 2004
Capa connu et inconnu, hrsg. von Laure Beaumont-Maillet, Ausst. Kat. Bibliothèque nationale de France, Paris 2004.
- Ausst. Kat. Paris 2010
André Kertész, hrsg. von Michel Frizot und Annie-Laure Wanaverbecq, Ausst. Kat. Jeu de Paume, Paris 2010.
- Ausst. Kat. Paris 2015a
Germaine Krull (1897-1985). Un destin de photographe, hrsg. von Michel Frizot, Ausst. Kat. Jeu de Paume, Paris 2015.
- Ausst. Kat. Paris 2015b
Qui a peur des femmes photographes? 1839-1945, hrsg. von Ulrich Pohlmann et al., Ausst. Kat. Musée d'Orsay, Paris 2015.
- Ausst. Kat. Paris 2021
Homosexuelles et lesbiennes dans l'Europe nazie, hrsg. von Florence Tamagne, Ausst. Kat. Mémorial de la Shoah, Paris 2021.
- Ausst. Kat. Pasadena 1968
Serial Imagery, hrsg. von John Coplans, Ausst. Kat. Pasadena Art Museum, Pasadena 1968.
- Ausst. Kat. Philadelphia 2006
Dreaming in Black and White. Photography at the Julien Levy Gallery, hrsg. von Katherine Ware und Peter Barberie, Ausst. Kat. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2006.
- Ausst. Kat. Princeton 2020
LIFE Magazine and the Power of Photography, hrsg. von Katherine A. Bussard und Kristen Gresh, Ausst. Kat. Princeton University Art Museum, Princeton 2020.
- Ausst. Kat. Salzburg 1990
Harald P. Lechenperg. Pionier des Fotojournalismus 1929-1937. Edition Fotohof, Bd. 1, hrsg. von Kurt Haindl, Ausst. Kat. Galerie Fotohof, Salzburg 1990.
- Ausst. Kat. Salzburg 2000
Erich Hartmann: Where I Was. Personal Photographs. Edition Fotohof, Bd. 19, hrsg. von Kurt Kaindl und Brigitte Blüml, Ausst. Kat. Galerie Fotohof, Salzburg 2000.

BIBLIOGRAFIE

Ausst. Kat. Stockholm 2021

Scandinavian Design & USA – People, Encounters and Ideas, 1890-1980, hrsg. von Denise Hagströmer und Helena Käberg, Ausst. Kat. Nationalmuseum, Stockholm 2021.

Ausst. Kat. Stuttgart 1979

*Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausstel-
lung »Film und Foto« 1929*, hrsg. von Ute Eskildsen und Jan-Christopher Horak, Ausst. Kat.
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1979.

Ausst. Kat. Tucson 1995

*Reframing America. Alexander Alland, Otto Hagel & Hansel Mieth, John Gutmann, Lisette
Model, Marion Palfi, Robert Frank*, hrsg. von Andrei Codrescu und Terence Pitts, Ausst.
Kat. Center for Creative Photography, Tucson 1995.

Ausst. Kat. Turin 2021

Lisette Model. Street Life, hrsg. von Monica Poggi, Ausst. Kat. CAMERA – Centro Italiano
per la Fotografia, Turin 2021.

Ausst. Kat. Valencia 1998

Rudy Burckhardt, hrsg. von Vincent Katz und Robert Storr, Ausst. Kat. IVAM Centre Julio
González, Valencia 1998.

Ausst. Kat. Washington 2010

Designing Tomorrow. America's World's Fairs of the 1930s, hrsg. von Robert W. Rydell und
Laura Burd Schivano, Ausst. Kat. National Building Museum, Washington, D. C. 2010.

Ausst. Kat. Washington 2020

The New Woman behind the Camera, hrsg. von Andrea Nelson, Ausst. Kat. National Gal-
lery of Art, Washington, D. C. 2020.

Ausst. Kat. Wien 1997

Übersee. Flucht und Emigration österreichischer Fotografen 1920-1940, hrsg. von Anna Auer,
Ausst. Kat. Kunsthalle Wien, Wien 1997.

Ausst. Kat. Wien 2000

Lisette Model. Fotografien 1934-1960, hrsg. von Monika Faber und Gerald Matt, Ausst. Kat.
Kunsthalle Wien, Wien 2000.

Ausst. Kat. Wien 2008

Moderne auf der Flucht. Österreichische KünstlerInnen in Frankreich 1938-1945, hrsg. von
Andrea Winklbauer, Ausst. Kat. Jüdisches Museum Wien, Wien 2008.

Ausst. Kat. Wien 2011

Trude Fleischmann. Der selbstbewusste Blick, hrsg. von Anton Holzer und Frauke Kreutler,
Ausst. Kat. Wien Museum, Wien 2011.

Ausst. Kat. Wien 2012

Vienna's Shooting Girls. Jüdische Fotografinnen aus Wien, hrsg. von Iris Meder und Andrea
Winklbauer, Ausst. Kat. Jüdisches Museum Wien, Wien 2012.

Ausst. Kat. Wien 2016

Robert Haas. Der Blick auf zwei Welten, hrsg. von Anton Holzer und Frauke Kreutler,
Ausst. Kat. Wien Museum, Wien 2016.

Ausst. Kat. Wien 2018

Küche der Erinnerung. Essen & Exil, hrsg. von Veronika Zwerger und Ursula Seeber, Ausst.
Kat. Literaturhaus Wien, Wien 2018.

Ausst. Kat. World's Fair New York 1939

Official Guide Book of the New York World's Fair 1939, Ausst. Kat. New York World's Fair,
New York 1939.

- Ausst. Kat. Zürich 2015
Xanti Schawinsky, hrsg. von Raphael Gyga, Ausst. Kat. Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich 2015.
- Ausst. Virt. New York 2020
Refuge in the Heights. The German Jews of Washington Heights, Ausst. [Virtuell Leo Baeck Institute](#), New York 2020.
- Badger 2013
 Badger, Gerry. »It's all Fiction – Narrative and the Photobook«. In: ders. et al. (Hrsg.). *Imprint. Visual Narratives in Books and Beyond*. Göteborg: Hasselbladstiftelsen 2013, S. 15-48.
- Badger 2020
 Badger, Gerry. »Zwischen Roman und Film. Eine kurze Einführung des Fotobuchs«. In: Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft und The PhotoBookMuseum (Hrsg.). *Das Fotobuch in Kunst und Gesellschaft. Partizipative Potenziale eines Mediums*. Berlin: Jovis 2020, S. 56-66.
- Baecque 2010
 Baecque, Antoine de. »Nous sommes des animaux«. In: *Le bestiaire imaginaire. L'animal dans la photographie, de 1850 à nos jours*, hrsg. von Caroline Bouchard und Baudoin Lebon, Ausst. Kat. Palais Lumière, Évian 2010, S. 13-23.
- Baedeker 1893
 Baedeker, Karl. *Nordamerika. Die Vereinigten Staaten nebst einem Ausflug nach Mexiko. Handbuch für Reisende*. Leipzig: Karl Baedeker 1893.
- Bailey 1939
 Bailey, Joseph C. »Review: *Portrait of New York by Felix Riesenberg and Alexander Alland*«. In: *New York History*, Vol. 20, No. 4, 1939, S. 482-483.
- Bailey 1941
 Bailey, Philip H. »How to Sell ... Color«. In: *Mimicam*, Vol. 5, No. 2, 1941, S. 20-22.
- Bair 2020
 Bair, Nadya. *The Decisive Network: Magnum Photos and the Postwar Image Market*. Oakland: University of California Press 2020.
- Bajac 2016
 Bajac, Quentin. »Moderne Photographie im MoMA«. In: ders. et al. (Hrsg.). *Die große Geschichte der Photographie: Die Moderne 1920-1960*. München: Schirmer/Mosel 2016, S. 10-17.
- Bajac et al. 2016
 Bajac, Quentin et al. (Hrsg.). *Die große Geschichte der Photographie: Die Moderne 1920-1960*. München: Schirmer/Mosel 2016.
- Bakondy 2017
 Bakondy, Vida. *Montagen der Vergangenheit. Flucht, Exil und Holocaust in den Fotoalben der Wiener Hakoah-Schwimmerin Fritzi Löwy*. Göttingen: Wallstein Verlag 2017.
- Baltschev 2016
 Baltschev, Bettina. *Hölle und Paradies. Amsterdam, Querido und die deutsche Exilliteratur*. Berlin: Berenberg 2016.
- Bannasch/Rochus 2013
 Bannasch, Bettina/Rochus, Gerhild (Hrsg.). *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*. München: De Gruyter 2013.
- Barboza 2016
 Barboza, Amalia et al. (Hrsg.). *Räume des Ankommens. Topographische Perspektiven auf Migration und Flucht*. Bielefeld: transcript 2016.

BIBLIOGRAFIE

Batchen 2004

Batchen, Geoffrey. *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. Princeton: Princeton Architectural Press 2004.

Bau/Dieckhoff 2010

Bau, Christian/Dieckhoff, Artur (Hrsg.). *Zwiebelfische. Jimmy Ernst, Glückstadt – New York*. Grethem-Büchten: Schwarze Kunst 2010.

Baum 2011

Baum, Friderike. *Stieglitz' New York. Sein Bild der Stadt im Wandel*. Berlin: Parthas 2011.

Baur 2005

Baur, Joachim. »Einwanderungsmuseen als neue Nationalmuseen. Das Ellis Island Immigration Museum und das Museum ›Pier 21‹«. In: *Migration, Themenheft Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Jg. 2, H. 3, 2005, S. 456-467.

Becker/Korte 2011

Becker, Sabina/Korte, Barbara (Hrsg.). *Visuelle Evidenz: Fotografie im Reflex von Literatur und Film*. Linguae & litterae, Bd. 5. Berlin: De Gruyter 2011.

Beenken 1930/2006

Beenken, Herrmann. »Die Hybris der Fotografie« (1930). In: Kemp, Wolfgang/Amelungen, Hubertus von (Hrsg.). *Theorie der Fotografie*, Bd. 2: 1912-1945. München: Schirmer/Mosel 2006, S. 152-156.

Belasco 2019

Belasco, Daniel. »Femme Maison: Louise Bourgeois, the Norlyst Gallery, and Feminist Surrealism in America, 1943-1947«. In: Drost, Julia et al. (Hrsg.). *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists and the Market*. Passages online, Vol. 3. Heidelberg: arthistoricum.net 2019, S. 303-320, doi.org/10.11588/arthistoricum.485 [Zugriff am 13. 4. 2022].

Bellmann 2015

Bellmann, Dagmar. *Von Höllengefährten zu schwimmenden Palästen. Die Passagierschiffahrt auf dem Atlantik 1840-1930*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2015.

Below 2014

Below, Irene. »Ich weiss wieviel Leben + Schicksal in allen Dingen die von dir kommen verborgen ist«. Ella Bergmann-Michel (1896-1971) und Ilse Bing (1899-1998) wieder im Austausch«. In: dies. et al. (Hrsg.). *Das Ende des Exils? Briefe von Frauen nach 1945*. Frauen und Exil, Bd. 7. München: edition text + kritik 2014, S. 151-169.

Below 2016

Below, Irene. »Natürlich sind wir selig mit meiner Stellung, vor allem, weil die New School sozusagen das springboard für hier sein soll. Lebensthemen im Briefwechsel mit Fayga Ostrower«. In: dies./Dogramaci, Burcu (Hrsg.). *Kunst und Gesellschaft zwischen den Kulturen. Die Kunsthistorikerin Hanna Levy-Deinhard im Exil und ihre Aktualität heute*. Frauen und Exil, Bd. 9. München: edition text + kritik 2016, S. 221-242.

Benjamin 1991

Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Teil 3, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepphäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 797-1272.

Berger 1968/2016

Berger, John. »Eine Fotografie verstehen« (1968). In: ders. *Der Augenblick der Fotografie. Essays*, hrsg. von Geoff Dyer. München: Carl Hanser Verlag 2016, S. 35-40.

Berger 1978/1981

Berger, John. »Möglichkeiten der Fotografie« (1978). In: ders. *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*. Berlin: Wagenbach 1981, S. 44-54.

Berger 1980/1989

Berger, John. »Warum sehen wir Tiere an?« (1980). In: ders. *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*. Berlin: Wagenbach 1989, S. 13-38.

Bergius 1997

Bergius, Hanne. »Die neue visuelle Realität. Das Fotobuch der 20er Jahre«. In: *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970*, hrsg. von Klaus Honnef et al., Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1997, S. 88-102.

Berkowitz 1949

Berkowitz, George. »Typed memo to Marion Palfi.« Unveröffentlichtes Manuskript, 20. 4. 1949. Center for Creative Photography, The University of Arizona, Tucson.

Berkowitz/Heidt 2017

Berkowitz, Michael/Heidt, Todd. »The Life of Mario von Bucovich: Perils, Pleasures, and Pitfalls in the History of Photography«. In: *Photography & Culture*, Vol. 10, No. 3, 2017, S. 247-266.

Bernhard 1944

Bernhard, Ruth. »Beachcomber's Art – You don't need a scientific interest in shells to get photographic fun and information from them«. In: *Popular Photography*, Vol. 15, No. 5, 1944, S. 49-51, 101-102.

Bernsohn 1944

Bernsohn, Al. »Picture Books of the Month: ›Hellas‹ and ›Egypt‹. Photographed by Hoyningen-Huene«. In: *Popular Photography*, Vol. 14, No. 4, 1944, S. 28-31, 85-88.

Bianchi 1997

Bianchi, Paolo. »Das (Ent)alten der Karte«. In: *Atlas Mapping. Künstler als Kartographen, Kartographie als Kultur*, hrsg. von ders. und Sabine Folie, Ausst. Kat. Offenes Kunsthhaus, Linz 1997, S. 14-19.

Bickenbach 2001

Bickenbach, Matthias. »Fotoalbum«. In: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, hrsg. von Nicolas Pethes et al., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 177-178.

Bieber 2021

Bieber, Sylvia. »Fotografie als Profession. Vier Jüdische Fotografinnen aus Karlsruhe«. In: *Verborgene Spuren. Jüdische Künstler*innen und Architekt*innen in Karlsruhe 1900-1950*, hrsg. von Brigitte Baumstark und Ursula Merkel, Ausst. Kat. Städtische Galerie Karlsruhe, Karlsruhe 2021, S. 195-205.

Biederman 2000

Biederman, Marcia. »Journey to an Overlooked Past«. In: *The New York Times*, 11. 6. 2000, S. 1.

Bihler 2018

Bihler, Lori Gemeiner. *Cities of Refuge. German Jews in London and New York, 1935-1945*. Albany: SUNY Press 2018.

Bippus 2010

Bippus, Elke. »Ephemere Differenzbildungen in Serie«. In: Blättler, Christine (Hrsg.). *Kunst der Serie. Die Serie in den Künsten*. Paderborn: Wilhelm Fink 2010, S. 165-177.

Bischof et al. 2022

Bischof, Doerte et al. (Hrsg.). *Exil, Flucht, Migration. Konfligierende Begriffe, vernetzte Diskurse?*. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 40. München: De Gruyter 2022.

Bischoff/Komfort-Hein 2013

Bischoff, Doerte/Komfort-Hein, Susanne (Hrsg.). *Literatur und Exil. Neue Perspektiven*. München: De Gruyter 2013.

BIBLIOGRAFIE

Bishop 1984

Bishop, Elizabeth. *The Collected Prose*, hrsg. von Robert Giroux. New York: Farrar, Straus, Giroux 1984.

Blair 2007

Blair, Sara. *Harlem Crossroads: Black Writers and the Photograph in the Twentieth Century*. Princeton: Princeton University Press 2007.

Blaschke 2011

Blaschke, Estelle. *Photography and the Commodification of Images: From the Bettmann Archive to Corbis (ca. 1924-2010)*. Dissertation. École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris 2011.

Böger 2010

Böger, Astrid. »Die Amerikanische Fotografie«. In: Decker, Christof (Hrsg.). *Visuelle Kulturen der USA. Zur Geschichte von Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen und Neuen Medien in Amerika*. Bielefeld: transcript 2010, S. 99-159.

Bold 1999

Bold, Christine. *The WPA Guides. Mapping America*. Jackson: The University Press of Mississippi 1999.

Bollerey 2006

Bollerey, Franziska. *Mythos Metropolis. Die Stadt als Sujet für Schriftsteller, Maler und Regisseure*. Berlin: Gebr. Mann 2006.

Bontemps 1945

Bontemps, Arna. *We Have Tomorrow*. Illustrated with Photographs by Marion Palfi. Cambridge: Houghton Mifflin Company 1945.

Borhan 2009

Borhan, Pierre. *L'art de la mer. Anthologie de la photographie maritime depuis 1843*. Paris: Arthaud 2009.

Bouqueret 1997

Bouqueret, Christian. *Des années folles aux années noires. La nouvelle vision photographique en France 1920-1940*. Paris: Marval 1997.

Bourdieu 1981

Bourdieu, Pierre. *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981.

Bourdieu 1992

Bourdieu, Pierre. »Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital«. In: ders. *Die verborgenen Mechanismen der Macht*. Hamburg: VSA 1992, S. 49-79.

Bourdieu/Schultheis 2003

Bourdieu, Pierre/Schultheis, Franz. »Bilder aus Algerien. Ein Gespräch mit Pierre Bourdieu«. In: Pierre Bourdieu. *In Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung*, hrsg. von Franz Schultheis und Christine Frisinghelli. Graz: Camera Austria 2003, S. 21-52.

Brenner 2000

Brenner, Michael. *Jüdische Kultur in der Weimarer Republik*. München: C. H. Beck 2000.

Brett 2017

Brett, Donna West. »Exile and Erasure: Forgetting Ilse Bing«. In: Belden-Adams, Kris (Hrsg.). *Photography and Failure: One Medium's Entanglement with Flops, Underdogs, and Disappointments*. London: Bloomsbury 2017, S. 45-60.

- Breuer 2010
Breuer, Gerda. »Großstadt und Signaletik. Gestalten des städtischen Raums in den 1920er Jahren«. In: Dogramaci, Burcu (Hrsg.). *Großstadt. Motor der Künste in der Moderne*. Berlin: Gebr. Mann 2010, S. 189-204.
- Brinkmann 2006
Brinkmann, Ramona. *Scrapbooking. Die Grundlagen*. Mammendorf: pIV Pro-Literatur-Verlag 2006.
- Brodovitch 1945
Brodovitch, Alexey. *Ballet. 104 Photographs by Alexey Brodovitch, Text by Edwin Denby*. New York: J. J. Augustin 1945.
- Brooks 1997
Brooks, Michael W. *Subway City. Riding the Trains, Reading New York*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 1997.
- Brosch 2020
Brosch, Susanne. »Was steckt das eigentlich drin? Erfahrung mit Partizipation durch Kunst«. In: Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft und The PhotoBookMuseum (Hrsg.). *Das Fotobuch in Kunst und Gesellschaft. Partizipative Potenziale eines Mediums*. Berlin: Jovis 2020, S. 67-76.
- Broven 2011
Broven, John. *Record Makers and Breakers. Voices of the Independent Rock 'n' Roll Pioneers*. Urbana: University of Illinois Press 2011.
- Brower 2005
Brower, Matthew. »Take Only Photographs: Animal Photography's Construction of Nature Love.« In: *Nature Loving*, hrsg. von Lisa Uddin und Peter Hobbs, Special Issue *Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Culture*, No. 9, 2005, o. S.
- Browne et al. 2007
Browne, Kath et al. (Hrsg.). *Geographies of Sexualities. Theory, Practices and Politics*. Hampshire: Ashgate 2007.
- Brunner 2017
Brunner, Bernd. *Nach Amerika. Die Geschichte der deutschen Auswanderung*. München: C. H. Beck 2017.
- Büche 1998
Büche, Wolfgang. »Von Deutschland nach Amerika. Ein Weg zum eigenen Ich«. In: *T. Lux Feininger. Von Dessau nach Amerika. Der Weg eines Bauhäuslers. Gemälde, Arbeiten auf Papier, Skulpturen, 1928-1997*, hrsg. von ders., Ausst. Kat. Staatliche Galerie Moritzburg, Halle (Saale) 1998, S. 9-15.
- Buchloh 2020
Buchloh, Benjamin H. D. »Ilse Bing: A Frankfurt School Photographer in Paris and New York«. In: *OCTOBER*, No. 173, 2020, S. 176-206.
- Bucovich 1936
Bucovich, Mario von. *Washington, D. C.* New York: M. B. Publishing 1936.
- Bucovich 1937
Bucovich, Mario von. *Manhattan Magic. A Collection of Eighty-Five Photographs*. New York: M. B. Publishing, 1937.

BIBLIOGRAFIE

Bukow 2010

Bukow, Wolf-Dietrich. *Urbanes Zusammenleben. Zum Umgang mit Migration in europäischen Stadtgesellschaften*. Interkulturelle Studien, Bd. 20. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010.

Burckhardt 1936

145 W. 21 (Rudy Burckhardt, USA, 1936), *UbuWeb*, ubu.com/film/burckhardt_145.html [Zugriff am 28. 6. 2022].

Burckhardt 1979

Burckhardt, Rudy. *Mobile Homes*. Calais: Z Press 1979.

Burckhardt 1995/2006

Burckhardt, Lucius. »Spaziergangswissenschaft« (1995). In: Lucius Burckhardt. *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*, hrsg. von Markus Ritter und Martin Schmitz. Berlin: Martin Schmitz Verlag 2006, S. 257-300.

Burckhardt 2006

Burckhardt, Lucius. *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*, hrsg. von Markus Ritter und Martin Schmitz. Berlin: Martin Schmitz Verlag 2006.

Burckhardt 2022

Burckhardt, Jacob. Persönliches Interview mit Helene Roth, New York, 2022.

Burckhardt/Denby 1939

Burckhardt, Rudy/Denby, Edwin. *New York, N. Why?. Photographs by Rudolf Burckhardt, Poems by Edwin Denby*. Unveröffentlichtes Album, 1939. Museum of Metropolitan Art, New York.

Burckhardt/Pettet 1994

Burckhardt, Rudy/Pettet, Simon. *Talking Pictures. The Photography of Rudy Burckhardt*. Cambridge: Zoland Books 1994.

Burdorf 2015

Burdorf, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart: Metzler 2015.

Burgess 2005

Burgess, Douglas R. *Seize the Trident. The Race for Superliner Supremacy and How It Altered the Great War*. Camden: International Marine 2005.

Bürkle 2021

Bürkle, Stefanie (Hrsg.). *MigraTouriSpace. Raummigration und Tourismus*. Berlin: Jovis 2021.

Busch et al. 2018

Busch, Kathrin et al. (Hrsg.). *Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten*. Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste«. Paderborn: Wilhelm Fink 2018.

Bystryn 1978

Bystryn, Marcia. »Art Galleries as Gatekeepers: The Case of the Abstract Expressionists«. In: *Social Research*, Vol. 45, No. 2, 1978, S. 390-408.

Caldwell 2005

Caldwell, Mark. *New York Night. The Mystique and Its History*. New York: Scribner 2005.

Company 2018

Company, David. »Modern Vision: Revisiting *Film und Foto*, the 1929 Exhibition that Blended Photography and Cinema«. In: *Film & Foto, special issue Aperture*, No. 231, 2018, S. 32-35.

- Campkin/Duijzings 2016
Campkin, Ben/Duijzings, Ger (Hrsg.). *Engaged Urbanism. Cities & Methodologies*. London: I. B. Tauris 2016.
- Cannato 2009
Cannato, Vincent John. *American Passage. The History of Ellis Island*. New York: Harper Collins 2009.
- Carville/Lien 2021
Carville, Justin/Lien, Sigrid (Hrsg.). *Contact Zones. Photography, Migration, and Cultural Encounters in the United States*. Leuven: Leuven University Press 2021.
- Certeau 1988
Certeau, Michel de. *Die Kunst des Handelns*. Berlin: Merve Verlag 1988.
- Chapnick 1994
Chapnick, Howard. *Truth Needs No Ally. Inside Photojournalism*. Columbia: University of Missouri Press 1994.
- Chauncey 1994
Chauncey, George. *Gay New York. Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*. New York: BasicBooks 1994.
- Chermayeff 1991
Chermayeff, Ivan. *Ellis Island. An Illustrated History of the Immigrant Experience*. New York: Macmillan Publishing Company 1991.
- Chevrier 2021
Chevrier, Jean-François. *Helen Levitt*. Photofile. London: Thames & Hudson 2021.
- Clark 1946
Clark, Walter. »The Photographic Year. A Review of Progress in 1945«. In: *Popular Photography*, Vol. 18, No. 1, 1946, S. 20-21, 70, 152-156.
- Cohen et al. 1989
Cohen, Barbara et al. *Trylon and Perisphere. The 1939 New York World's Fair*. New York: Harry N. Abrahams 1989.
- Cohen/Eleb 2002
Cohen, Jean-Louis/Eleb, Monique. *Casablanca. Colonial Myths and Architectural Ventures*. New York: Monacelli Press 2002.
- Colberg 2017
Colberg, Jörg. *Understanding Photobooks. The Form and Content of Photographic Book*. New York: Routledge 2017.
- Coleman 1946
Coleman, Elizabeth. *Chinatown U.S.A.* New York: The John Day Company 1946.
- Coleman 1992
Coleman, A. D. »Quotidian or Vernacular Photography: Premises, Functions and Contexts«. In: *Photography: At the Frontier between Art and Science, special issue Impact of Science on Society*, No. 168, 1992, S. 315-327.
- Commire 1973
Commire, Anne (Hrsg.). *Something about the Author*, Vol. 4. Detroit: Gale Research 1973.
- Comte 1908
Comte, Auguste. *Cours de philosophie positive*, Bd. 2. Paris: Schleicher Frères 1908.
- Conrad 1984
Conrad, Peter. *The Art of the City. Views and Versions of New York*. New York: Oxford University Press 1984.

BIBLIOGRAFIE

Conway 2007

Conway, Lorie. *Forgotten Ellis Island. The Extraordinary Story of America's Immigrant Hospital*. New York: Harper Collins 2007.

Coote 1993

Coote, Jack H. *The Illustrated History of Colour Photography*. Surbiton, Surrey: Fountain Press 1993.

Corinne 2004

Corinne, Tee. »Ruth Bernhard«. In: Summers, Claude J. (Hrsg.) *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*. San Francisco: Cleis Press 2004, S. 53-54.

Cosulich 1938

Cosulich, Bernice. »The Literary Lantern«. In: *Arizona Daily Star*, 6. 11. 1938, S. 22.

Cotter 2009

Cotter, Bill. *The 1939-1940 New York World's Fair*. Charleston: Arcadia Publishing 2009.

Cowdin 1943

Cowdin, Hugh. »Pert Little Pitter Patter, Miniature Poodle, Wins Westminster's Top Honor«. In: *Fort Worth Star-Telegram*, 14. 2. 1943, S. 6.

Craener 1949

Craener, Vera. »Marion Palfi – kämpft mit der Kamera«. In: *Aufbau*, 4. 2. 1949, S. 19.

Cronin 2020

Cronin, Elizabeth. »Modern Children by Modern Women«. In: *The New Woman behind the Camera*, hrsg. von Andrea Nelson, Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington, D. C. 2020, S. 129-138.

Dahlgren 2013

Dahlgren, Anna. »The ABC of the Modern Photo Album«. In: Carson, Jonathan/Miller, Josie/Wilkie, Theresa (Hrsg.). *The Photograph and the Album. Histories, Practices, Futures*. Edinburgh: museumsetc 2013, S. 76-101.

Dähne 2013

Dähne, Chris. *Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre. Architektur zwischen Film, Fotografie und Literatur*. Bielefeld: transcript 2013.

Damisch 1997

Damisch, Hubert. *Skyline. Architektur als Denkform*, hrsg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen Verlag 1997.

Danyel et al. 2017

Danyel, Jürgen et al. (Hrsg.). *Arbeit am Bild. Visual History als Praxis*. Göttingen: Wallstein Verlag 2017.

Davie 1947

Davie, Maurice R. *Refugees in America. Report of the Committee for the Study of Recent Immigration from Europe*. Westport: Greenwood Press 1947.

Davis et al. 2011

Davis, Rocío G. et al. (Hrsg.). *Aesthetic Practices and Politics in Media, Music and Art. Performing Migration*. Routledge Research in Cultural and Media Studies, Vol. 26. New York: Routledge 2011.

Dayton/Davis 1994

Dayton, Linnea/Davis, Jack. »Montage und Collage«. In: Dies. *Photoshop-Praxis*. Heidelberg: Springer 1994, S. 68-85.

- Decker 2003
Decker, Christof. *Hollywoods kritischer Blick. Das soziale Melodrama in der amerikanischen Kultur 1840-1950*. Frankfurt a. M.: Campus 2003.
- Denby 1962/1998
Denby, Edwin. »The Thirties« (1962). In: Lopate, Phillip (Hrsg.). *Writing New York. A Literary Anthology*. New York: Literary Classics of the United States 1998, S. 837-841.
- Denby 1965
Denby, Edwin. *Dancers, Buildings and People in the Streets*. New York: Popular Library 1965.
- Denby/Burckhardt/De Kooning 1948
Denby, Edwin/Burckhardt, Rudy/De Kooning, Willem. *In Public, In Private*. Poems by Edwin Denby, Frontispiece by William de Kooning, Photographs by Rudolph Burckhardt. Illinois: The Press of James A. Decker 1948.
- Dennis 2008
Dennis, Richard. *Cities in Modernity. Representations and Productions of Metropolitan Space, 1840-1930*. New York: Cambridge University Press 2008.
- Deschin 1943
Deschin, Jacob. »Flash! Camera Club Carries out Program«. In: *Popular Photography*, Vol. 12, No. 2, 1943, S. 54-55, 93.
- Desfor 1952
Desfor, Irving. »Camera News«. In: *St. Cloud Times*, 8. 4. 1952, S. 19.
- Detjen 2011
Detjen, Marion. »Helen and Kurt Wolff«. In: *Immigrant Entrepreneurship*, 8. 6. 2011, www.immigrantentrepreneurship.org/entries/kurt-and-helen-wolff/ [Zugriff am 12. 5. 2022].
- Devlin 1974
Devlin, John C. »Christopher W Coates, 74, Dies; Headed New York Aquarium«. In: *The New York Times*, 1. 1. 1974, S. 22.
- Diamond 2018
Diamond, Sander A. *The Nazi Movement in the United States, 1924-1941*. Ithaca: Cornell University Press 2018.
- Dibazar/Naeff 2019
Dibazar, Pedram/Naeff, Judith (Hrsg.). *Visualizing the Street. New Practices of Documenting, Navigating and Imaging the City*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2019.
- Di Bello et al. 2012
Di Bello, Patrizia et al. (Hrsg.). *The Photobook. From Talbot to Ruscha and Beyond*. London: I. B. Tauris 2012.
- Di Cesare 2020
Di Cesare, Donatella. *Resident Foreigners. A Philosophy of Migration*. Cambridge: Polity Press 2020.
- Diehl/Hardat 2002
Diehl, Lorraine B./Hardart, Marianne (Hrsg.). *The Automat. The History, Recipes, and Allure of Horn & Hardart's Masterpiece*. New York: Clarkson Potter 2002.
- Diner 2012
Diner, Dan (Hrsg.). *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*. Stuttgart: J. B. Metzler 2012.
- Dippel 2018
Dippel, Andrea. »Fenster zur Stadt – Vom Fensterblick zur Luftaufnahme.« *Urbane Zukunft. Werke aus der Sammlung der wbg und aus dem städtischen Besitz*, hrsg. von dies. und Matthias Strobel, Ausst. Kat. Kunstvilla im KunstKulturQuartier, Nürnberg 2018, S. 15-31.

BIBLIOGRAFIE

Dobbs 2019

Dobbs, Michael. *The Unwanted. America, Auschwitz, and a Village Caught In Between*. New York: Alfred A. Knopf 2019.

Dodge 2022

Dodge, Pryor. Persönliches Interview mit Helene Roth, New York, Juni 2022.

Dogramaci 2010

Dogramaci, Burcu. »Metropolen im Buch. Großstadtfotografie in den zwanziger und dreißiger Jahren«. In: dies. (Hrsg.). *Großstadt. Motor der Künste in der Moderne*. Berlin: Gebr. Mann 2010, S. 205-220.

Dogramaci 2011

Dogramaci, Burcu. »Netzwerke des künstlerischen Exils als Forschungsgegenstand – zur Einführung«. In: dies./Wimmer, Karin (Hrsg.). *Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933*. München: Gebr. Mann 2011, S. 13-30.

Dogramaci 2013

Dogramaci, Burcu. »Fremde Überall – Migration und künstlerische Produktion. Zur Einleitung«. In: dies. (Hrsg.). *Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven*. Bielefeld: transcript 2013, S. 7-20.

Dogramaci 2016

Dogramaci, Burcu. »Gekommen, um nicht zu bleiben: Bilder der Ankunft als visuelle Repräsentationen von Migration«. In: *Migrations, Themenheft Ars & Humanitas*, Vol. 10, No. 2, 2016, S. 31-46.

Dogramaci 2017

Dogramaci, Burcu. »Schiffspassagen. Die Kunst der Flucht übers Wasser.« In: dies./Otto, Elizabeth (Hrsg.). *Passagen des Exils / Passages of Exile*. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 35. München: edition text + kritik 2017, S. 334-352.

Dogramaci 2019a

Dogramaci, Burcu. »Mehr als ein Bild. Serie und Zyklus, Fotografie und Emigration«. In: *Nomadic Camera. Fotografie, Exil und Migration*, hrsg. von dies. und Helene Roth, Themenheft *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 39, H. 151, 2019, S. 35-45.

Dogramaci 2019b

Burcu, Dogramaci. »Toward a Migratory Turn: Art History and the Meaning of Flight, Migration and Exile«. In: dies./Mersmann, Birgit (Hrsg.). *Handbook of Art and Global Migration. Theories, Practices, and Challenges*. München: De Gruyter 2019, S. 17-37.

Dogramaci 2021a

Dogramaci, Burcu. »Für eine Fotogeschichte des *Hyperbook*. Der Verlag *focal press* in London«. In: *Weiterblättern! Neue Perspektiven der Fotobuchforschung*, hrsg. von Anja Schürmann und Steffen Siegel, Themenheft *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 41, H. 159, 2021, S. 35-42.

Dogramaci 2021b

Dogramaci, Burcu. »Animal Camera: Medien und Politiken der Tierfotografie im Londoner Exil (1933-1945)«. In: Seeber, Ursula et al. (Hrsg.). *Mensch und Tier in Reflexionen des Exils*. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 39. Berlin: De Gruyter 2021, S. 253-276.

Dogramaci 2023

Dogramaci, Burcu. »Queering Exile London: Dislocations, Hidden Histories and Gendered Spaces«. In: dies. et al. (Hrsg.). *Urban Exile. Theories, Methods, Research Practices*. London: Intellect 2023, S. 146-168.

- Dogramaci 2024
Dogramaci, Burcu. *Exile London. Metropole, Moderne und künstlerische Emigration* (Visual History. Bilder und Bildpraxen in der Geschichte, Bd. 11). Göttingen: Wallstein 2024.
- Dogramaci et al. 2020
Dogramaci, Burcu et al. (Hrsg.). *Arrival Cities. Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century*. Leuven: Leuven University Press 2020.
- Dogramaci et al. 2023
Dogramaci, Burcu et al. (Hrsg.). *Urban Exile. Theories, Methods, Research Practices*. London: Intellect 2023.
- Dogramaci/Mersmann 2019
Dogramaci, Burcu/Mersmann, Birgit (Hrsg.). *Handbook of Art and Global Migration. Theories, Practices, and Challenges*. München: De Gruyter 2019.
- Dogramaci/Otto 2017a
Dogramaci, Burcu/Otto, Elizabeth (Hrsg.). *Passagen des Exils / Passages of Exile*. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 35. München: edition text + kritik 2017.
- Dogramaci/Otto 2017b
Dogramaci, Burcu/Otto, Elizabeth. »Passagen des Exils: Zur Einleitung / Passages of Exile: An Introduction«. In: dies. (Hrsg.). *Passagen des Exils / Passages of Exile*. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 35. München: edition text + kritik 2017, S. 7-23.
- Dogramaci/Roth 2019a
Dogramaci, Burcu/Roth, Helene (Hrsg.). *Nomadic Camera. Fotografie, Exil und Migration*, Themenheft *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 39, H. 151, 2019.
- Dogramaci/Roth 2019b
Dogramaci, Burcu/Roth, Helene. »Fotografie als Mittler im Exil: Fotojournalismus bei *Picture Post* in London und Fototheorie und -praxis an der New School for Social Research in New York«. In: *Vermittler*innen zwischen den Kulturen*, Themenheft *Zeitschrift für Museum und Bildung*, Bd. 86-87, 2019, S. 13-44.
- Dogramaci/Roth 2023
Dogramaci, Burcu/Roth, Helene. »Whose Eye Am I: Yllas Tierfotobücher für Kinder und das fotografische Exil«. In: *Exil in Kinder- und Jugendmedien*. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 41. Berlin: De Gruyter 2023, S. 201-223.
- Dogramaci/Wimmer 2011
Dogramaci, Burcu/Wimmer, Karin (Hrsg.). *Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933*. München: Gebr. Mann 2011.
- Douglas 1996
Douglas, George H. *Skyscrapers. A Social History of the Very Tall Building in America*. Jefferson, NC: McFarland 1996.
- Downes 1944
Downes, Bruce. »Exhibit of the Month. Captured Light: Experimental Photography«. In: *Popular Photography*, Vol. 15, No. 3, 1944, S. 32-33, 95-97.
- Downes 1945
Downes, Bruce. »Brodovitch and Ballet«. In: *Popular Photography*, Vol. 16, No. 9, 1945, S. 30-34, 104.

BIBLIOGRAFIE

Drew 2016

Drew, Sawyer. »Amerika und der dokumentarische Stil. ›Dieser neue Geist des Realismus‹«. In: Bajac, Quentin et al. (Hrsg.). *Die große Geschichte der Photographie: Die Moderne 1920-1960*. München: Schirmer/Mosel 2016, S. 159-163.

Dreyer 2012

Dreyer, Elfriede/McDowall, Estelle. »Imagining the *Flâneur* as a Woman«. In: *Communicatio. South African Journal for Communication Theory and Research*, Vol. 38, No. 1, 2012, S. 30-44.

Dryansky 2006

Dryansky, Larisa. *Ilse Bing. Photography through the Looking Glass*. New York: Abrams 2006.

Dryansky 2017

Dryansky, Larisa. *Cartographies. De l'art conceptuel au Land Art*. Paris: cths 2017.

D'Souza/McDonough 2006

D'Souza, Aruna/McDonough, Tom (Hrsg.). *The Invisible Flâneuse?. Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*. Critical Perspectives in Art History. Manchester: Manchester University Press 2006.

Düllo 2009

Düllo, Thomas. »Schwellenzauber und Aufmerksamkeitsstrategie. Das Versprechen der Straße«. In: Geschke, Sandra Maria (Hrsg.). *Straße als kultureller Aktionsraum. Interdisziplinäre Betrachtungen des Straßenraumes an der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 200-223.

Dunker 2018

Dunker, Bettina. *Bilder-Plural. Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart*. Paderborn: Wilhelm Fink 2018.

Duran/Massoni 2013

Duran, Adrian/Massoni, Anna Leighton. »The Album in the Expanded Field.« In: Carson, Jonathan/Miller, Josie/Wilkie, Theresa (Hrsg.). *The Photograph and the Album. Histories, Practices, Futures*. Edinburgh: museumsetc 2013, S. 194-205.

Eberle 2017

Eberle, Thomas S. (Hrsg.). *Fotografie und Gesellschaft. Phänomenologische und soziologische Perspektiven*. Bielefeld: transcript 2017.

Edelman 2009a

Edelman, Hendrik. »Kurt Wolff and Jaques Schiffrin: Two Publishing Giants Start Over in America«. In: Abel, Richard/Graham, Gordon (Hrsg.). *Immigrant Publishers. The Impact of Expatriate Publishers in Britain and America in the 20th Century*. New Brunswick: Transaction Publishers 2009, S. 185-196.

Edelman 2009b

Edelman, Henrik. »Other Immigrant Publishers of Note in America«. In: Abel, Richard/Graham, Gordon (Hrsg.). *Immigrant Publishers. The Impact of Expatriate Publishers in Britain and America in the 20th Century*. New Brunswick: Transaction Publishers 2009, S. 197-206.

Edwards 1999

Edwards, Elizabeth. »Photographs as Objects of Memory«. In: Kwint, Marius et al. (Hrsg.). *Material Memories: Design and Evocation*. Oxford: Berg 1999, S. 221-236.

- Egging 2016
Egging, Björn. »Seelenzustände, nicht Marinebilder. Zu den Bildern von T. Lux Feininger und seinem Vater Lyonel Feininger«. In: *Vater & Söhne. Konfrontation und Gleichklang*. Ausst. Kat. Schloßmuseum Murnau, Murnau 2016, S. 98-106.
- Egging 2018
Egging, Björn. »Mit menschlichem Blick. Anmerkungen zum Neuen Sehen in der Fotografie von Fred Stein«. In: *Fred Stein. Dresden, Paris, New York*, hrsg. von Erika Eschebach und Helena Weber, Ausst. Kat. Stadtmuseum Dresden, Dresden 2018, S. 86-93.
- Eklund 2008
Eklund, Dough. »The Pursuit of Happiness: Rudy Burckhardt's New York, 1935-1940«. In: *New York, N. Why? Photographs by Rudolf Burckhardt, Poems by Edwin Denby*. Reproduktion des unveröffentlichten Albums von 1939. Ausst. Kat. The Metropolitan Museum of Modern Art, New York 2008, o.S.
- Elkin 2016
Elkin, Lauren. *Flâneuse. Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. London: Vintage 2016.
- Ellingham 2001
Ellingham, Mark. *The Rough Guide to Morocco*. London: Rough Guides 2001.
- Engel 2006
Engel, Gerrit. *Manhattan New York*. München: Schirmer/Mosel 2006.
- Enyeart 1973
Enyeart, Jim. »Marion Palfi – Social Research Photographer«. In: *Exposure. Journal of the Society for Photographic Education*, Vol. 11, No. 3, 1973, S. 4-6, www.spenational.org/files/store/products/pdf-high/SPE_Exposure_1973_august_11_3.pdf [Zugriff am 10.10.2021].
- Ernst 1991
Ernst, Jimmy. *Nicht gerade ein Stilleben. Erinnerungen an meinen Vater Max Ernst*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1991.
- Eskildsen 1994
Eskildsen, Ute. »Die Kamera als Instrument der Selbstbestimmung«. In: *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik*, hrsg. von dies., Ausst. Kat. Museum Folkwang, Essen 1994, S. 13-25.
- Eskildsen 2004
Eskildsen, Ute. »Photographs in Books«. In: *The Open Book. A History of the Photographic Book from 1878 to the Present*, hrsg. von Andrew Roth, Ausst. Kat. Hasselblad Center, Göteborg 2004, S. 11-28.
- Eskildsen 2008
Eskildsen, Ute. »Introduction«. In: *Street & Studio. An Urban History of Photography*, hrsg. von dies. et al., Ausst. Kat. Museum Folkwang, Essen 2008, S. 9-13.
- Etzlstorfer 2018
Etzlstorfer, Hannes. »Er war der beste Stammgast der Konditorei. Jüdische Erinnerungen an das kulinarische Wien vor 1938 zwischen Mehlspeisherrlichkeit und Kaschrut«. In: *Küche der Erinnerung. Essen & Exil*, hrsg. von Veronika Zwerger und Ursula Seeber, Ausst. Kat. Literaturhaus Wien, Wien 2018, S. 30-48.
- Evers 2014
Evers, Renate. »Die ›Schocken-Bücherei‹ in den Nachlasssammlungen des Leo Baeck Institutes New York«. In: *MEDAON. Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung*, Jg. 8, H. 14, 2014, www.medaon.de/pdf/MEDAON_14_Evers.pdf [Zugriff am 20.5.2020].

BIBLIOGRAFIE

Faber 1978

Faber, John. *Great News Photos and the Stories Behind Them*. New York: Dover Publications 1978.

Faulkner 1939

Faulkner, Harold U. »Portrait of New York. By Felix Riesenbergs and Alexander Alland«. In: *Journal of American History*, Vol. 26, No. 3, 1939, S. 429.

Fechner 2020

Fechner, Friederike. Persönliches Interview mit Helene Roth, Stralsund, 2020.

Feininger 1940a

Feininger, Andreas. »Something More than the Human Eye«. In: *U.S. Camera*, Vol. 10, No. 10, 1940, S. 56-57.

Feininger 1940b

Feininger, Andreas. »Graphic Design Control«. In: *U.S. Camera*, Vol. 1, No. 12, 1940, S. 80-81.

Feininger 1941

Feininger, Andreas. »Between Truth and Falsehood«. In: *U.S. Camera*, Vol. 2, No. 2, 1941, o. S.

Feininger 1942a

Feininger, Andreas. »An Amateurs Wartime Darkroom«. In: *U.S. Camera*, Vol. 5, No. 4, 1942, S. 28-29.

Feininger 1942b

Feininger, Andreas. »Creative Design ... Devices for Photographers«. In: *Minicam*, Vol. 5, No. 8, 1942, S. 12-20.

Feininger 1943

Feininger, Andreas. »Telephotography«. In: *The Complete Photographer*, Vol. 9, No. 52, 1943, S. 3386-3392.

Feininger 1945a

Feininger, Andreas. *New York*. Photographs by Andreas Feininger, with an Introduction by John Erskine, Picture Text by Jacquelyn Judge. Chicago: Ziff Davis 1945.

Feininger 1945b

Feininger, Andreas. »So Near and Yet so Far«. In: *Minicam*, Vol. 7, No. 7, 1945, S. 46-54.

Feininger 1945c

Feininger, Andreas. »Ideas for Picture Making. Developing your Photographic Imagination«. In: *Popular Photography*, Vol. 17, No. 9, 1945, S. 20-29, 65.

Feininger 1945d

Feininger, Andreas. »Star Light Star Bright«. In: *Minicam*, Vol. 7, No. 10, 1945, S. 26-29.

Feininger 1946a

Feininger, Andreas. »Andreas Feininger on Lenses at Work in the Making of Good Pictures«. In: *Popular Photography*, Vol. 18, No. 3, 1946, S. 28-33, 120-128.

Feininger 1946b

Feininger, Andreas. »The City«. In: *Popular Photography*, Vol. 18, No. 5, 1946, S. 50-51, 142.

Feininger 1947a

Feininger, Andreas. »Experimenting with Lights at Night«. In: *Popular Photography*, Vol. 20, No. 2, 1947, S. 44-47, 188-191.

Feininger 1947b

Feininger, Andreas. »Beachcomber with a Camera«. In: *Popular Photography*, Vol. 21, No. 2, 1947, S. 44-46, 86-92.

- Feininger 1948
Feininger, Andreas. »Tele-photography«. In: *Photo Arts*, Vol. 2, No. 1, 1948, S. 77-83.
- Feininger 1949a
Feininger, Andreas. »Feininger's Workshop – Photo Facts in Pictures. Unsharpness and Its Causes«. In: *Popular Photography*, Vol. 24, No. 5, 1949, S. 54-55.
- Feininger 1949b
Feininger, Andreas. »Feininger's Workshop – Photo Facts in Pictures. The Facts about Perspective«. In: *Popular Photography*, Vol. 24, No. 6, 1949, S. 56-57.
- Feininger 1949c
Feininger, Andreas. »Feininger's Workshop – Photo Facts in Pictures. Imaginative Print Control«. In: *Popular Photography*, Vol. 25, No. 1, 1949, S. 58-59.
- Feininger 1949d
Feininger, Andreas. »Feininger's Workshop – Photo Facts in Pictures. Controlling Those Verticals«. In: *Popular Photography*, Vol. 25, No. 2, 1949, S. 58-59.
- Feininger 1949e
Feininger, Andreas. »Feininger's Workshop – Photo Facts in Pictures. Texture Rendering with Light«. In: *Popular Photography*, Vol. 25, No. 3, 1949, S. 64-65.
- Feininger 1949 f.
Feininger, Andreas. »Feininger's Workshop – Photo Facts in Pictures. Halation, Flare, and Stars«. In: *Popular Photography*, Vol. 25, No. 4, 1949, S. 86-87.
- Feininger 1949g
Feininger, Andreas. »Feininger's Workshop – Photo Facts in Pictures. Testing Your Lens for Defects«. In: *Popular Photography*, Vol. 25, No. 6, 1949, S. 98-99.
- Feininger 1949h
Feininger, Andreas. »My Best Unpublished Photograph – No. 5«. In: *Popular Photography*, Vol. 24, No. 2, 1949, S. 46-47.
- Feininger 1949i
Feininger, Andreas. *Feininger On Photography*. New York: Ziff Davis 1949.
- Feininger 1950
Feininger, Andreas. »Feininger's Workshop – Photo Facts in Pictures. Flash Synchronization«. In: *Popular Photography*, Vol. 26, No. 3, 1950, S. 80.
- Feininger 1952
Feininger, Andreas. *Advanced Photography, Methods and Conclusions*. New York: Prentice-Hall 1952.
- Feininger 1983/2019
Feininger, T. Lux. »Fenster zum East River – Das Telefoto-Experiment von 1946« (1983). Ein Beitrag zur Ausstellung »T. Lux Feininger – Photographs of the 30s and 40s« in der Prakash Gallery New York, 17. Juni-15. Juli 1983. Berlin: Transmedia Berlin 2019. In: kunst-archive.net, www.kunst-archive.net/de/wvz/t_lux_feininger/texts [Zugriff am 21. 12. 2021].
- Feininger 1987
Feininger, T. Lux. »Oral History Interview with T. Lux Feininger, 1987 May 19-1988 Mar. 17«. *Archives of American Art*, Smithsonian Institution, Washington, D. C., www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-t-lux-feininger-12712#overview [Zugriff am 13. 1. 2022].
- Feininger 2006
Feininger, T. Lux. *Zwei Welten. Mein Künstlerleben zwischen Bauhaus und Amerika*. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 2006.

BIBLIOGRAFIE

Fischer 2014

Fischer, Ralph. *Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten*. Theater, Bd. 35. Bielefeld: transcript 2014.

Fischer 2021

Fischer, Ernst. *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 3: *Drittes Reich und Exil*, Teil 3: *Der Buchhandel im deutschsprachigen Exil 1933-1945*, Teilbd. 1, hrsg. von Historische Kommission. Berlin/Boston: De Gruyter 2021.

Fischer-Westhauser 2008

Fischer-Westhauser, Ulla. »I have always been independent!« Lilly Joss Reich – A Forgotten Jewish Woman Photographer«. In: Auer, Anna/Schlögl, Uwe (Hrsg.) *Jubilee – 30 Years ESHPh. Congress of Photography in Vienna*. Edition Fotohof, Bd. 104. Wien: Fotohof edition 2008, S. 262-271.

Fitzpatrick 2009

Fitzpatrick, Tracy. *Art and the Subway. New York Underground*. New York: Rutgers University Press 2009.

Flusser 1984/85

Flusser, Vilém. »Exil und Kreativität«. In: *Spuren – Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft*, Nr. 7, 1984/85, S. 5-9.

Flusser 1994

Flusser, Vilém. *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*. Düsseldorf: Bollmann 1994.

Folie 1997

Folie, Sabine. »Konjekturen über Kartenobsessionen«. In: *Atlas Mapping. Künstler als Kartographen. Kartographie als Kultur*, hrsg. von dies. und Paolo Bianchi, Ausst. Kat. Offenes Kunsthaus, Linz 1997, S. 9-13.

Foroutan 2018

Foroutan, Naika. »Die postmigrantische Perspektive: Aushandlungsprozesse in pluralen Gesellschaften«. In: Yildiz, Erol/Hill, Marc (Hrsg.). *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*. Postmigrantische Studien, Bd. 1. Bielefeld: transcript 2018, S. 15-27.

Fostik 2015

Fostik, John A. *New York's Liners*. Charleston: Arcadia Publishing 2015.

Foth 1985

Foth, Heike. »Fotografie als Frauenberuf (1840-1913)«. In: *Hof-Atelier Elvira 1887-1928. Ästhetiken, Emanzen, Aristokraten*, hrsg. von Rudolf Herz und Brigitte Bruns, Ausst. Kat. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, München 1985, S. 150-156.

Freed 2017

Freed, Eliane. *Modern at Midcentury. Ruhtenberg Revisited*. Colorado Springs: Rhyolite Press 2017.

Freese 2020

Freese, Tim. Persönliches Interview mit Helene Roth, Rostock, 2020.

Friedlander 2019

Friedlander, Judith. *A Light in Dark Times. The New School for Social Research and Its University of Exile*. New York: Columbia University Press 2019.

Frizot 1998

Frizot, Michel (Hrsg.). *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln: Könemann 1998.

Frizot 2006

Frizot, Michel. »Unvorhersehbare Blicke. Was man aus einem Scrapbook über Fotografie lernen kann«. In: *Henri Cartier-Bresson. Scrapbook. Fotografien 1932-1946*, hrsg. von Agnès Sire, Ausst. Kat. Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris 2006, S. 31-71. Fromm 2020
Fromm, Waldemar (Hrsg.). *Ein neuer Blick auf Oskar Maria Graf. Illustration. Fotografie. Malerei*. München: Allitera Verlag 2020.

Fuhring 1948a

Fuhring, Robert. »The Magazines«. In: *Popular Photography*, Vol. 22, No. 1, 1948, S. 16, 142-145.

Fuhring 1948b

Fuhring, Robert. »The Magazines«. In: *Popular Photography*, Vol. 22, No. 4, 1948, S. 16, 174-177.

Funk et al. 2021

Funk, Sabine et al. (Hrsg.). *on the move – Stadt in Bewegung*. Bielefeld: Athena bei wbv 2021.

FWP New York Panorama 1938

Federal Writers' Project (Hrsg.). *New York Panorama. A companion to the WPA Guide to New York City*. New York: Random House 1938.

Gabriel 2018

Gabriel, Mary. *Ninth Street Women: Lee Krasner, Elaine de Kooning, Grace Hartigan, Joan Mitchell, and Helen Frankenthaler: Five Painters and the Movement That Changed Modern Art*. New York: Little, Brown and Company 2018.

Gade 2012

Gade, Rune. »Belichtungen. Über die Dunkelheit bei Günther Förg«. In: *Fresh Window. Fenster-Bilder seit Matisse und Duchamp*. Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2012, S. 211-226.

Gamper 2020

Gamper, Markus. »Netzwerktheorie(n) – Ein Überblick«. In: Klärner, Andreas et al. (Hrsg.). *Soziale Netzwerke und gesundheitliche Ungleichheiten. Eine neue Perspektive für die Forschung*. Wiesbaden: Springer VS 2020, S. 49-64.

Garner 2003

Garner, Gretchen. *Disappearing Witness. Change in Twentieth-Century American Photography*. Baltimore: Johns Hopkins Press 2003.

Gee 1997

Gee, Helen. *Limelight. A Greenwich Village Photography Gallery and Coffeeshouse in the Fifties*. Albuquerque: University of New Mexico Press 1997.

Geiling 2006

Geiling, Heiko. »Milieu und Stadt. Zur Theorie und Methode einer politischen Soziologie der Stadt«. In: Bremer, Helmut/Lange-Vester, Andrea. *Soziale Milieus und Wandel der Sozialstruktur. Die gesellschaftlichen Herausforderungen und die Strategien der sozialen Gruppen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2006, S. 336-359.

Geimer 2009

Geimer, Peter. *Theorien der Fotografie. Zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 2009.

Gerstner 2013

Gerstner, Jan. *Das andere Gedächtnis. Fotografie in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript 2013.

BIBLIOGRAFIE

Gervais 2017

Gervais, Thierry. *The Making of Visual News. A History of Photography in the Press*. London: Bloomsbury 2017.

Gervais 2020a

Gervais, Thierry. »Making *Life* Possible«. In: *LIFE Magazine and the Power of Photography*, hrsg. von Katherine A. Bussard und Kristen Gresh, Ausst. Kat. Princeton University Art Museum, Princeton 2020, S. 29-41.

Gervais 2020b

Gervais, Thierry. »Three Dummies for *Life* (1934-35)«. In: *LIFE Magazine and the Power of Photography*, hrsg. von Katherine A. Bussard und Kristen Gresh, Ausst. Kat. Princeton University Art Museum, Princeton 2020 S. 42-45.

Gilbert 1996

Gilbert, George. *The Illustrated Worldwide Who's Who of Jews in Photography*. New York: G. Gilbert 1996.

Gisi et al. 2013

Gisi, Lucas Marco et al. (Hrsg.). *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-) Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview*. München: Wilhelm Fink 2013.

Gleber 1999

Gleber, Anke. *The Art of Taking a Walk. Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture*. Princeton: Princeton University Press 1999.

Glick Schiller/Çağlar 2018

Glick Schiller, Nina/Çağlar, Ayşe. *Migrants & City-Making. Dispossession, Displacement, and Urban Regeneration*. Durham: Duke University Press 2018.

Goldberg 2016

Goldberg, Ariel. *The Estrangement Principle*. New York: Nighboat Books 2016.

Goldsmith 1951

Goldsmith, Arthur. »Ylla's Camera Tells. A tale of two kittens ...«. In: *Popular Photography*, Vol. 29, No. 6, 1951, S. 50-51, 144.

Goldsmith 1971

Goldsmith, Arthur. *The Photography Game. What It Is and How to Play It*. New York: Viking Press 1971.

Graeve Ingelmann 2006

Graeve Ingelmann, Inka. *Ellen Auerbach. Das dritte Auge. Leben und Werk*. München: Schirmer Mosel 2006.

Gramlich 2021

Gramlich, Naomie. »Situierendes Wissen«. In: *Gender Glossar. Open Access Journal zu Gender und Diversity im intersektionalen Diskurs*, 22. 6. 2021, o. S., www.gender-glossar.de/post/situierendes-wissen [Zugriff am 31. 10. 2022].

Green 1948

Green, Barbara. »Magazine Photographer Lilly Joss«. In: *The Camera*, März 1948, S. 42-47, 140-141.

Grinberg/Grinberg 1990

Grinberg, Léon/Grinberg, Rebeca. *Psychoanalyse der Migration und des Exils*. München: Verlag Internationale Psychoanalyse 1990.

Gros 2019

Gros, Frédéric. *Marcher, une philosophe*. Paris: Flammarion 2019.

- Grossmann 1994
 Grossmann, Atina. »Berufswahl – ein Privileg der bürgerlichen Frauen«. In: *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik*, hrsg. von Ute Eskildsen, Ausst. Kat. Museum Folkwang, Essen 1994, S. 8-12.
- Grote 2021
 Grote, Maik. *Bücher Schreiben und Verlegen im Exil 1933-1939. Die Schriftsteller Lion Feuchtwanger, Arnold Zweig, Joseph Roth, Klaus Mann und ihr Verleger Fritz Landshoff vom Querido Verlag. Die Dreißigerjahre*. Norderstedt: BoD 2021.
- Grundberg 1989
 Grundberg, Andy. *Brodovitch. Masters of American Design*. New York: Harry N. Abrams 1989.
- Grundberg 1990
 Grundberg, Andy. »Hans Namuth, Photographer, Is Dead at 75«. In: *The New York Times*, 15.10.1990, S. 7.
- Haarmann/Hesse 2014
 Haarmann, Hermann/Hesse, Christoph (Hrsg.). *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933-1949)*, Bd. 1: 1933-1936. Berlin: De Gruyter 2014.
- Haas 2018
 Haas, Wiebke. *Tierfotografie*. München: Franzis Verlag 2018.
- Hacking 2018
 Hacking, Juliet. *Photography and the Art Market*. London: Lund Humphries 2018.
- Hake 2007
 Hake, Sabine. »Visualizing the Urban Masses: Modern Architecture and Architectural Photography in Weimar Berlin«. In: Marcus, Alan/Neumann, Dietrich (Hrsg.). *Visualizing the City*. New York: Routledge 2007, S. 51-73.
- Haldemann 2005
 Haldemann, Anita. »New York Moments. Fotografien von Rudy Burckhardt«. In: *Rudy Burckhardt – New York Moments. Fotografien und Filme*, hrsg. von dies. und Hannes Schüpbach, Ausst. Kat. Kunstmuseum Basel, Basel 2005, S. 9-25.
- Hall 1991
 Hall, Lee. *Betty Parsons: Artist, Dealer, Collector*. New York: Harry N. Abrams 1991.
- Halsman 1948
 Halsman, Philippe. »Ballet on the Beach«. In: *Popular Photography*, Vol. 23, No. 3, 1948, S. 56-59, 96.
- Hammel/Grenville 2007
 Hammel, Andrea/Grenville, Anthony (Hrsg.). *Refugee Archives. Theory and Practice*. The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies, Vol. 9. Amsterdam: Rodopi 2007.
- Hanks 2016
 Hanks, David A. »The Silent Partner«. In: *modern Magazine*, 31. 8. 2016, o.S., modernmag.com/the-silent-partner/10 [Zugriff am 8.1.2022].
- Hansen 1948
 Hansen, Marcus Lee. *Der Einwanderer in der Geschichte Amerikas*. Stuttgart: Franz Mittelbach Verlag 1948.

BIBLIOGRAFIE

Haraway 1995

Haraway, Donna. »Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«. In: dies. *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, hrsg. von Carmen Hammer und Immanuel Stieff. Frankfurt a. M.: Campus 1995, S. 73-97.

Hartig 2019

Hartig, Christine. »Einwanderungsrecht und die Konstruktion von Geschlechterrollen. Die Situation von jüdischen Flüchtlingen in Großbritannien und den USA im Vergleich«. In: Messinger, Irene/Prager, Katharina (Hrsg.). *Doing Gender in Exile. Geschlechterverhältnisse, Konstruktionen und Netzwerke in Bewegung*. München: Westfälisches Dampfboot 2019, S. 95-109.

Hasler 2013

Hasler, Eveline. *Mit dem letzten Schiff. Der Gefährliche Auftrag von Varian Fry*. München: Nagel & Kimche 2013.

Hauser 2015

Hauser, Dorothea. »Economy as Fate: Erich W. Abraham, Kurt Zielenziger and the Liberal Fallacy of Weimar Jewry«. In: Kreuzmüller, Christoph/Wildt, Michael/Zimmermann, Moshe (Hrsg.). *National Economies. Volks-Wirtschaft, Racism and Economy in Europe between the Wars (1918-1939/45)*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing 2015, S. 47-60.

Hausmann 2016

Hausmann, Raoul. *Photographisches Sehen. Schriften zur Photographie 1921-1968*, hrsg. von Bernd Stiegler et al. Paderborn: Wilhelm Fink 2016.

Häußermann 2004

Häußermann, Hartmut. *Stadtsoziologie. Eine Einführung*. Frankfurt: Campus 2004.

Häußermann/Siebel 2015

Häußermann, Hartmut/Siebel, Walter (Hrsg.). *New York. Strukturen einer Metropole*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015.

Häußling 2010

Häußling, Roger. »Formale Soziologie«. In: ders./Stegbauer, Christian (Hrsg.). *Handbuch Netzwerkforschung. Netzwerkforschung*, Bd. 4. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 241-254.

Hegener/Schöll 2011

Hegener, Nicole/Schöll, Lars U. (Hrsg.). *Vom Anker zum Krähenest. Nautische Bildwelten von der Renaissance bis zum Zeitalter der Fotografie*. Deutsche Maritime Studien, Bd. 17. Bremen: Hauschild GmbH 2011.

Heilbut 1987

Heilbut, Anthony. *Kultur ohne Heimat. Deutsche Emigranten in den USA nach 1930*. Berlin: Quadriga Verlag 1987.

Heinrich 2001

Heinrich, Christoph. »Serie – Ordnung und Obsession«. In: *Monets Vermächtnis. Serie, Ordnung und Obsession*, hrsg. von Uwe M. Schneede, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2001, S. 7-15.

Heiting/Jaeger 2012

Heiting, Manfred/Jaeger, Roland (Hrsg.). *Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945*, Bd. 1. Göttingen: Steidl 2012.

Helfand 2008

Helfand, Jessica. *Scrapbooks. An American History*. New Haven: Yale University Press 2008.

Hellmer 1941

Hellmer, Kurt. »Was nicht im Baedeker steht«. In: *Aufbau Almanac. The Immigrant Handbook*, hrsg. von W. M. Citron. New York: The German Jewish Club Inc. 1941, S. 82-85. Helmreich 2019

Helmreich, Anne. »Julien Levy: Progressive Dealer or Dealer of Progressives?«. In: Drost, Julia et al. (Hrsg.). *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists, and the Market*. Passages online, Vol. 3. Heidelberg: [Arthistoricum.net](http://arthistoricum.net) 2019, S. 323-343, doi.org/10.11588/arthistoricum.485 [Zugriff am 20. 4. 2022].

Helwich 1937

Helwich, Othmar. *Die Infrarot-Fotografie und ihre Anwendungsgebiete*. Harzburg: Heering 1937.

Hemken 2019

Hemken, Kai-Uwe. »Die Ausstellung *Film und Foto* 1929, das Bauhaus und die Foto-Avantgarde der 1920er Jahre«. In: *Bauhaus und die Fotografie. Zum Neuen Sehen in der Gegenwartskunst*, hrsg. von Corina Gertz et al., Ausst. Kat. NRW-Forum Düsseldorf, Düsseldorf 2019, S. 34-47.

Hengartner 1994

Hengartner, Thomas. »Der Bahnhof als Fokus städtischen Lebens?: Volkskundliche Überlegungen zu einem urbanen Phänomen par excellence«. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, Bd. 90, H. 2, 1994, S. 187-206, doi.org/10.5169/seals-117901 [Zugriff am 21. 4. 2021].

Hengartner 1999

Hengartner, Thomas. *Forschungsfeld Stadt. Zur Geschichte der volkskundlichen Erforschung städtischer Lebensformen*. Lebensformen, Bd. 11. Berlin/Hamburg: Dietrich Reimer Verlag 1999.

Henkens 2005

Henkens, Andrea. *Flanerie in der Großstadt. Auf der Suche nach dem Anderen im Alltäglichen. Surreale Blickweisen in den Fotografien von Helen Levitt*. Marburg: Tectum-Verlag 2005.

Henle 1948

Henle, Fritz. »Fritz Henle on Shooting Color Roll Film«. In: *Popular Photography*, Vol. 23, No. 6, 1948, S. 74-77, 160-161.

Henle 1950

Henle, Fritz. *Fritz Henle's Rollei*. Photographs by Fritz Henle, with Text by Vivienne Tallal Winterry. New York: Hastings House 1950.

Herzogenrath 2020

Herzogenrath, Wulf. *Das bauhaus gibt es nicht*. Magdeburg: Wewerka Archiv 2020.

Hess 1953

Hess, Thomas. »De Kooning Paints a Picture«. In: *ARTnews*, Vol. 1, No. 52, 1953, S. 30-33.

Hess 2014

Hess, Sabine. »The City is Migration. Ethnographic-Genealogical Perspectives on Urban Space / Stadt ist Migration. Ethnographisch-genealogische Perspektiven auf den städtischen Raum«. In: Laister, Judith et al. (Hrsg.). *The Art of the Urban Intervention / Die Kunst des urbanen Handelns*. Wien: Löcker 2014, S. 236-249.

Hesse/Weisshaar 2013

Hesse, Kai-Olaf/Weisshaar, Bertram. »Sind Fotografen eigentlich Spaziergangsforscher?«. In: Weisshaar, Bertram (Hrsg.). *Spaziergangswissenschaft in Praxis. Formate in Fortbewegung*. Berlin: Jovis 2013, S. 204-216.

BIBLIOGRAFIE

Hessel 1929

Hessel, Franz. *Spazieren in Berlin. Ein Lehrbuch der Kunst in Berlin spazieren zu gehen*. Berlin: Dr. Hans Epstein 1929.

Hetschold et al. 2020

Hetschold, Mareike et al. »Lebensrouten der Emigration: Abreise, Passage, (Zwischen)-Exil und Ankunft«. In: Dogramaci, Burcu et al. (Hrsg.). *Leave, left, left. Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller und historischer Perspektive*. Berlin: Neofelis 2020, S. 105-126.

Hevesi 2007

Hevesi, Dennis. »Fred Spira, 83, Who Made Photo Gadgets Accessible, Dies«. In: *The New York Times*, 14. 9. 2007, o. S.

Hicks 1949

Hicks, Wilson. »Feininger As I Know Him«. In: *Popular Photography*, Vol. 25, No. 5, 1949, S. 50-57, 94.

Hicks 1952

Hicks, Wilson. *Words and Pictures*. New York: Harper & Brothers 1952.

Hieber et al. 2006

Hieber, Lutz et al. (Hrsg.). *Der kartographische Blick*. Kultur: Forschung und Wissenschaft, Bd. 6. Hamburg: LIT 2006.

Highsmith 2021

Highsmith, Patricia. *Tage- und Notizbücher*, hrsg. von Anna von Planta. Zürich: Diogenes 2021.

Hildebrand 1992

Hildebrand, Rudolf. *Infrarot. Fotografie auf anderer Wellenlänge*. Schaffhausen: Verlag Photographie 1992.

Hill/Yildiz 2018

Hill, Marc/Yildiz, Erol (Hrsg.). *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*. Postmigrantische Studien, Bd. 1. Bielefeld: transcript 2018.

Hirsch/Spitzer 2009

Hirsch, Marianne/Spitzer, Leo. »Incongruous Images: ›Before, During and After‹ the Holocaust«. In: *Photography and Historical Interpretation*, hrsg. von Jennifer Tucker, Special Issue *History and Theory*, Vol. 48, No. 4, 2009, S. 9-25.

History of Yorkville 2018

Friends of the Upper East Side Historic Districts (Hrsg.). *Shaped by Immigrants. A History of Yorkville*. New York: Martin Printing 2018.

Hofmann-Johnson 2018

Hofmann-Johnson, Barbara. »Perspektivwechsel. Die Stadt in den Bildern der Kamera / A Shift in Perspective: The City in the Images of the Camera«. In: *Der Flâneur – vom Impressionismus bis zur Gegenwart / The Flâneur from Impressionism to the Present*, hrsg. von Volker Adolphs und Stephan Berg, Ausst. Kat. Kunstmuseum Bonn, Bonn 2018, S. 133-154.

Höhne 2017

Höhne, Stefan. *New York City Subway. Die Erfindung des urbanen Passagiers*. Köln: Böhlau 2017.

Holme/Forman 1946

Holme, Bryan/Forman, Thomas. *Poet's Camera*. New York: American Studio Books 1946.

Holz 2001

Holz, Keith. »Deutschland von gestern – Deutschland von morgen / Germany of Yesterday – Germany of Tomorrow.« In: ders./Schopf, Wolfgang. *Im Auge des Exils. Josef Breitenbach und die Freie Deutsche Kultur in Paris 1933-1941*. Berlin: Aufbau Verlag 2001, S. 170-209

Holz/Schopf 2001

Holz, Keith/Schopf, Wolfgang. *Im Auge des Exils. Josef Breitenbach und die Freie Deutsche Kultur in Paris 1933-1941*. Berlin: Aufbau Verlag 2001.

Holzer 2014

Holzer, Anton. *Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus. Fotografie, Presse und Gesellschaft in Österreich 1890 bis 1945*. Darmstadt: Primus 2014.

Holzer 2020

Holzer, Anton. »Exilfotografien, wiederentdeckt: Der Schatz der Trude Fleischmann«. In: *Die Presse*, 11. 6. 2020.

Hopkins et al. 2011

Hopkins, D. J. et al. (Hrsg.). *Performance and the City. Performance Interventions*, hrsg. von Elaine Aston et al. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2011.

Höpp et al. 2004

Höpp, Gerhard et al. (Hrsg.). *Blind für die Geschichte?. Arabische Begegnungen mit dem Nationalsozialismus*. ZMO-Studien, Bd. 10. Berlin: Klaus Schwarz Verlag 2004.

Hoppé 1927

Hoppé, Emil Otto. *Das romantische Amerika*. Berlin: Ernst Wasmuth 1927.

Horak 1997

Horak, Jan-Christopher. *Making Images Move. Photographers and Avant-Garde Cinema*. Smithsonian Studies in the History of Film and Television. Washington: Smithsonian Institution Press 1997.

Hudson-Wiedenmann/Schmeichel-Falkenberg 2005

Hudson-Wiedenmann, Ursula/ Schmeichel-Falkenberg, Beate (Hrsg.). *Grenzen überschreiten. Frauen, Kunst und Exil*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

Hughes 1942

Hughes, Alice. »A Woman's New York«. In: *Poughkeepsie Eagle News*, 19. 3. 1942, S. 8.

Humblet 2016

Humblet, Steven. »The Rhythms of the Street. The Photobook as Walkscape«. In: Martins, Susana S./Reverseau, Anne (Hrsg.). *Paper Cities. Urban Portraits in Photographic Books*. Leuven: Leuven University Press 2016, S. 75-90.

Huston 1939

Huston, Luther. »Bund Activities Widespread; Evidence Taken by Dies Committee Throws Light on Meaning of the Garden Rally«. In: *The New York Times*, 26. 2. 1939, S. 70.

Ickstadt 1986

Ickstadt, Heinz. »New York und der Stadtroman der amerikanischen Moderne«. In: Knilli, Friedrich/Nerlich, Michael/Maß, Heino (Hrsg.). *Medium Metropole. Berlin, Paris, New York*. Heidelberg: Carl Winter 1986, S. 111-124.

Jackson 2000

Jackson, Naomi M. *Converging Movements. Modern Dance and Jewish Culture at the 92nd Street Y*. Hanover: Wesleyan/University Press of New England 2000.

BIBLIOGRAFIE

Jacobi 1970

Jacobi, Ruth. »Thorn«. Unveröffentlichte Memoiren, ca. 1922-1970. *Center for Jewish History, Leo Baeck Institute*, New York.

Jacobi 1970/2008

Jacobi, Ruth. »Thorn« (1970). Reproduktion der unveröffentlichten Memoiren bis ca. 1939. In: *Ruth Jacobi. Fotografien*, hrsg. von Aubrey Pomerance, Ausst. Kat. Jüdisches Museum Berlin, Berlin 2008, S. 17-57.

Jaeger 2012

Jaeger, Roland. »Ein Bildkompendium aller Weltstädte. Die Reihe *Das Gesicht der Städte* im Albertus-Verlag, Berlin«. In: Ders./Heiting, Manfred (Hrsg.). *Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945*, Bd. 1. Göttingen: Steidl 2012, S. 202-217.

Jäger 2009

Jäger, Jens. *Fotografie und Geschichte*. Historische Einführungen, Bd. 7. Frankfurt a. M.: Campus 2009.

Jennings 2018

Jennings, Eric T. *Escape from Vichy. The Refugee Exodus to the French Caribbean*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 2018.

Jentsch 2002

Jentsch, Ralph. *George Grosz. Das Auge des Künstlers. Photographien New York 1932*. Weingarten: Kunstverlag Weingarten 2002.

Jones 2013

Jones, Julie. »Photographie ›den haut‹ et culture populaire aux États-Unis, de la grande dépression à la guerre froide«. In: *Vues den haut*, hrsg. von Angela Lampe, Ausst. Kat. Centre Pompidou-Metz, Metz 2013, S. 271-282.

Joss Reich 1970

Joss Reich, Lilly. *The Viennese Pastry Cookbook. From Vienna With Love. Over 200 Authentic Recipes for Classic Pastries and Warm Desserts*. New York: The Macmillan Company 1970.

Judge 1949

Judge, Jacquelyn. »Rudi Burckhardt ... Photographer of Everyday Life«. In: *Popular Photography*, Vol. 24, No. 1, 1949, S. 52-54, 150-151.

Jünger 2015

Jünger, David. »An Bord des Lebens. Die Schiffspassage deutscher Juden nach Palästina 1933 bis 1938 als Übergangserfahrung zwischen Raum und Zeit«. In: *Mobile Culture Studies. The Journal*, Vol. 1, 2015, S. 147-166.

Karger 1944

Karger, George. »Footlights and Shadows«. In: *Popular Photography*, Vol. 14, No. 3, 1944, S. 30-31, 80-81.

Karger 1945

Karger, George. »Glamour Lens«. In: *Popular Photography*, Vol. 16, No. 5, 1945, S. 50-52.

Karger 1948

Karger, George. »My Best Unpublished Photograph – No. 4«. In: *Popular Photography*, Vol. 23, No. 6, 1948, S. 66.

Karmel 1980

Karmel, Peter. »T. Lux Feininger at Prakapas«. In: *Art in America*, Vol. 68, No. 2, 1980, S. 153.

- Kauer 2019
Kauer, Katja. *Queer lesen. Anleitung zu Lektüren jenseits eines normierten Textverständnisses*. Tübingen: Narr Francke Attempto 2019.
- Kaufmann 2008
Kaufman, Randy. »Fünf Jahre Dephot (Deutscher Photodienst). Die Fotoagentur Dephot/Degephot in der Berliner Illustrierten Zeitung (BIZ) 1929 bis 1934. Eine Bibliografie«. In: *Reportage, Mode, Propaganda. Pressefotografie in der Zwischenkriegszeit*, hrsg. von Anton Holzer, Themenheft *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 28, H. 107, 2008, S. 23-34.
- Kelley 1945
Kelley, Etna M. »Women in Photography«. In: *Popular Photography*, Vol. 16, No. 6, 1945, S. 20-23, 56-57, 108-114.
- Kelley 1947
Kelley, Etna M. »Photofinishing Plus«. In: *Popular Photography*, Vol. 20, No. 2, 1947, S. 84-85, 192-194.
- Kemp 2006
Kemp, Wolfgang (Hrsg.). *Theorie der Fotografie*, Bd. 1-4: 1839-1995. München: Schirmer/Mosel 2006.
- Kennedy 2012
Kennedy, Paul M. *Die Casablanca-Strategie. Wie die Alliierten den Zweiten Weltkrieg gewannen, Januar 1943 bis Juni 1944*. München: Beck 2012.
- Keppler 2007
Keppler, Herbert. »The Way It Is. Siegfried Franz Who?«. In: *Photo Reporter*, Vol. 15, No. 16, 2007, o. S.
- Kerbs/Uka 2004
Kerbs, Diethart/Uka, Walter (Hrsg.). *Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik*. Bönen: Kettler 2004.
- Kerr 1942
Kerr, Adelaide. »Likes 'Em Wild«. In: *Poughkeepsie Eagle News*, 23. 7. 1942, S. 4.
- Kesten 1959
Kesten, Hermann. *Dichter im Café*. Wien: Desch 1959.
- Kim/Reed 2017
Kim, Jongwoo Jeremy/Reed, Christopher (Hrsg.). *Queer Difficulty in Art and Poetry. Rethinking the Sexed Body in Verse and Visual Culture*. London: Routledge 2017.
- King 1939
King, Alexander. »Cut It Out«. In: *Minicam*, Vol. 2, No. 12, 1939, S. 18-21.
- Kingsley 1992
Kingsley, April. *The Turning Point. The Abstract Expressionists and the Transformation of American Art*. New York: Simon & Schuster 1992.
- Klapdor 2007
Klapdor, Heike (Hrsg.). *Ich bin ein unheilbarer Europäer. Briefe aus dem Exil*. Berlin: Aufbau Verlag 2007.
- Klein 2007
Klein, Anne. *Flüchtlingspolitik und Flüchtlingshilfe 1940-1942. Varian Fry und die Komitees zur Rettung politisch Verfolgter in New York und Marseilles*. Dokumente – Texte – Materialien, Bd. 61. Berlin: Metropol-Verlag 2007.

BIBLIOGRAFIE

Kludas 1993

Kludas, Arnold. *Die Schnelldampfer Bremen und Europa. Höhepunkt und Ausklang einer Epoche*. Leipzig: Koehlers Verlagsgesellschaft 1993.

Kludas 2005

Kludas, Arnold. *Die glanzvolle Ära der Luxusschiffe. Eine illustrierte Kulturgeschichte im Spiegel zeitgenössischer Quellen*. Hamburg: Koehlers Verlagsgesellschaft 2005.

Knight 1943

Knight, Simon. »Mostly About Dogs«. In: *Dayton Daily News*, 21. 2. 1943, S. 31.

Koebner 2003

Koebner, Thomas. *Diesseits der »Dämonischen Leinwand«. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*. München: edition text + kritik 2003.

Koenig 2021

Koenig, Thilo. »Chim«. In: *Allgemeines Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – Online*, hrsg. von Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff. Berlin/New York: K. G. Saur 2021, o. S., www.degruyter.com/database/AKL/entry/_10162472/html [Zugriff am 6. 12. 2022].

Koetzle 2021

Koetzle, Hans-Michael. »Ruth Bernhard und ihr Beitrag zur fotografischen Moderne«. In: *Ruth Bernhard. Fotografien 1930-1976*, hrsg. von ders., Ausst. Kat. Galerie Susanne Albrecht, Berlin 2021, S. 10-24.

Köhn 2011

Köhn, Eckardt. *Rolf Tietgens – Poet mit der Kamera. Fotografien 1934-1964*. Zug: Die Graue Edition 2011.

Köhn 2012

Köhn, Eckhardt. »Populäre Fotobücher in der Weimarer Republik. Variationen des *Deutschland-Buchs*«. In: Nitsche, Jessica/Werner, Nadine (Hrsg.). *Populärkultur, Massenmedien, Avantgarde 1919-1933*. München: Wilhelm Fink 2012, S. 161-188.

Köhn 2014

Köhn, Eckhardt. »*Ich bin teuer*«. *Wer war der Baron Mario von Bucovich?*. Fotofalle, Bd. 1. Engelrod/Vogelsberg: Edition Luchs 2014.

Köhn 2017

Köhn, Eckhardt (Hrsg.). *Yolla Niclas und Alfred Döblin*. Fotofalle, Bd. 3. Engelrod/Vogelsberg: Edition Luchs 2017.

Korbut 2015

Korbut, Sasha. »Erika Stone. A Moment that Lasted a Century«. Interview mit Erika Stone, Februar 2015. In: *Callmesasha.com*, www.callmesasha.com/interview/erika-stone [Zugriff am 20. 6. 2022].

Kornfeld 2019

Kornfeld, Phoebe. Persönliches Interview mit Helene Roth, New York, 2019.

Kornfeld 2021

Kornfeld, Phoebe. *Passionate Publishers. The Founders of the Black Star Photo Agency*. Bloomington: Archway Publishing 2021.

Kornfeld 2022

Kornfeld, Phoebe. Persönliches Interview mit Helene Roth, New York, 2022.

Krasny/Nierhaus 2008

Krasny, Elke/Nierhaus, Irene (Hrsg.). *Urbanografien. Stadtforschung in Kunst, Architektur und Theorie*. Berlin: Dietrich Reimer 2008.

Kraus 1945

Kraus, Felix H. »Why Photographers Experiment«. In: *Popular Photography*, Vol. 16, No. 2, 1945, S. 27-29.

Kraus 1946

Kraus, Felix H. »H. Felix Kraus Examines Realism plus Fantasy in Rolf Tietgen's Work«. In: *Popular Photography*, Vol. 17, No. 4, 1946, S. 48-51.

Krause 2010

Krause, Robert. *Lebensgeschichten aus der Fremde. Autobiografien deutschsprachiger emigrierter SchriftstellerInnen als Beispiele literarischer Akkulturation nach 1933*. München: edition text + kritik 2010.

Krauss 1998

Krauss, Marita. »Grenze und Grenz Wahrnehmung bei Emigranten der NS-Zeit«. In: dies./ Gestrich, Andreas. *Migration und Grenze*. Stuttgarter Beiträge zur historischen Migrationsforschung, Bd. 4. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1998, S. 61-82.

Kreutler 2022

Kreutler, Frauke. »Lilly Joss Reich. Blitzlichter einer Karriere«. In: *Wien Museum Magazin*, 13.1.2022, o. S., magazin.wienmuseum.at/die-fotografin-lilly-joss-reich [Zugriff am 8.2.2022].

Kreye 2002

Kreye, Andrian. »Nervöse Außenseiter. Gibt es einen jüdischen Blick? Die Debatte um die Ausstellung »New York: Capital of Photography««. In: *Süddeutsche Zeitung*, 20.8.2002, S. 27.

Krohn 1987

Krohn, Claus-Dieter. *Wissenschaft im Exil. Deutsche Sozial- und Wirtschaftswissenschaftler in den USA und die New School for Social Research*. Frankfurt a. M.: Campus 1987.

Krohn 1998

Krohn, Claus-Dieter. »Vereinigte Staaten von Amerika«. In: ders. et al. (Hrsg.). *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*. Darmstadt: wbg Academic 1998, S. 446-466.

Krohn 2018

Krohn, Claus-Dieter. »Bürgerrechte, Flüchtlinge, Staatenlosigkeit und Asyl in Europa und den Vereinigten Staaten von Amerika«. In: Bischoff, Doerte/Rürup Miriam (Hrsg.). *Ausgeschlossenen – Staatsbürgerschaft, Staatenlosigkeit und Exil*. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 36. München: edition text + kritik 2018, S. 35-52.

Krohn et al. 1998

Krohn, Claus-Dieter et al. (Hrsg.). *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*. Darmstadt: wbg Academic 1998.

Krohn et al. 2002

Krohn, Claus-Dieter et al. (Hrsg.). *Metropolen des Exils*. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 20. München: edition text + kritik 2002.

Krohn et al. 2003

Krohn, Claus-Dieter et al. (Hrsg.). *Film und Fotografie*. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 21. München: edition text + kritik 2003.

Krohn et al. 2004

Krohn, Claus-Dieter. *Bücher, Verlage, Medien*. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 22. München: edition text + kritik 2004.

Krohn/Winckler 2012

Krohn, Claus-Dieter/Winckler, Lutz. *Exilforschungen im historischen Prozess*. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 30. München: edition text + kritik 2012.

BIBLIOGRAFIE

Krüger 2022

Krüger, Burckhard. »Papierne Gespenster Amerikas«. *Das US-amerikanische Fotobuch im Diskurs des 20. Jahrhunderts bei Henri Cartier-Bresson und Susan Sontag*. Paderborn: Wilhelm Fink 2022.

Kuhfuss-Wickenheiser 2009

Kuhfuss-Wickenheiser, Swantje. *Die Reimann-Schule in Berlin und London 1902-1943. Ein jüdisches Unternehmen zur Kunst- und Designausbildung internationaler Prägung bis zur Vernichtung durch das Hitlerregime*. Aachen: Shaker Media 2009.

Kuspit 2000

Kuspit, Donald. *Jimmy Ernst*. New York: Hudson Hills Press 2000.

Lahusen 2000

Lahusen, Margarita C. »Ernest Nash – Ernst Nathan (1898-1974)«. In: *Ernest Nash – Ernst Nathan: 1898-1974. Photographie Potsdam, Rom, New York, Rom*, hrsg. dies. und Maria R.-Alföldi, Ausst. Kat. Johann-Wolfgang-Goethe Universität, Frankfurt a. M. 2000, S. 25-117.

Lampe 2022

Lampe, Franziska. *Splendid Material – Fotografische Praxis und Bildgenese im Werk von Lyonel Feininger*. Bielefeld: transcript 2022.

Landau 2016

Landau, Ellen G. »Biographies and Bodies«. Self and Other in Portraits by Elaine and Bill de Kooning«. In: *Women of Abstract Expressionism*, hrsg. von Joan Marter, Ausst. Kat. Denver Art Museum, Denver 2016, S. 30-41.

Landshoff 1939/40

Landshoff, Hermann. »Autograph«, 1939/40. Hermann Landshoff Nachlass, Fotografische Sammlung Münchner Stadtmuseum, München.

Lanset 2019

Lanset, Andy. »Nazis Rallied at Madison Square Garden«. In: *New York Public Radio*, 1. 5. 2019, o. S., www.wnyc.org/story/when-nazis-rallied-madison-square-garden/ [Zugriff am 2. 6. 2022].

Le Goff 2000

Le Goff, Hervé. *Pierre Gassmann. La photographie à l'épreuve*. Paris: Delory 2000.

Le Pommeré 2010

Le Pommeré, Marianne. *Evsá Model. Peintre américain*. Paris: Norma Éditions 2010.

Lebart/Robert 2020

Lebart, Luce/Robert, Marie (Hrsg.). *Une histoire mondiale des femmes photographes*. Paris: textuel 2020.

Leggewie et al. 2012

Leggewie, Claus et al. (Hrsg.). *Schlüsselwerke der Kulturwissenschaften*. Edition Kulturwissenschaft, Bd. 7. Bielefeld: transcript 2012.

Leitich 1930

Leitich, Ann Tizia. »An Bord der »Europa««. In: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, Jg. 44, H. 10, 1930, S. 353-368.

Leonhardt 2016

Leonhardt, Nic. *Stereoskopie im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Berlin: Neofelis 2016.

Lerch 1993

Drei Fotografinnen. Drei Filmporträts von Antonia Lerch. Ellen Auerbach, Grete Stern, Ilse Bing (Antonia Lerch, DE, 1993).

- Lindner 1990
Lindner, Rolf. *Die Entdeckung der Stadtkultur. Soziologie aus der Erfahrung der Reportage*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.
- Lindner 2015
Lindner, Christoph. *Imagining New York City. Literature, Urbanism, and the Visual Arts, 1890-1940*. Oxford: Oxford University Press 2015.
- Lindquist-Cock 1983
Lindquist-Cock, Elizabeth. »Marion Palfi: An Appreciation«. In: *The Archive – Research Series, Sonderheft Marion Palfi*, No. 19, September 1983. Center for Creative Photography, The University of Arizona, Tucson, No. 19, S. 5-11.
- Lipton 1949
Lipton, Norman C. »20 Exciting Years with a Miniature«. In: *Popular Photography*, Vol. 25, No. 3, 1949, S. 46-49, 144-146.
- Livingston 1992
Livingston, Jane. *The New York School. Photographs 1936-1963*. New York: Stewart, Tabori & Chang 1992.
- Lockemann 2021
Lockemann, Bettina. »Blättern. Performative Dimensionen und Zeitlichkeit im Fotobuch«. In: *Weiterblättern! Neue Perspektiven der Fotobuchforschung*, hrsg. von Anja Schürmann und Steffen Siegel, Themenheft *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 41, H. 159, 2021, S. 7-12.
- Lockemann 2022
Lockemann, Bettina. *Das Fotobuch denken. Eine Handreichung*. Berlin: Hatje Cantz 2022.
- Logemann 2018
Logemann, Jan. »Der Atlantik – eine Einbahnstraße? Wechselseitige Transfers durch Emigranten und Rückkehrer um die Mitte des 20. Jahrhunderts«. In: Benkert, Volker (Hrsg.). *Feinde, Freunde, Fremde? Deutsche Perspektiven auf die USA*. Tutzing Studien zur Politik, Bd. 11. Baden-Baden: Nomos 2018, S. 159-179.
- Lohse 1939
Lohse, Remie. *The Miniature Camera in Professional Hands*. New York: The Studio Publications 1939.
- Lopate 1998
Lopate, Phillip (Hrsg.). *Writing New York. A Literary Anthology*. New York: Literary Classics of the United States 1998.
- Lopate/Katz 2004
Lopate, Phillip/Katz, Vincent. *Rudy Burckhardt. Ein Schweizer Blick auf Amerika*. Zürich: AS Verlag 2004.
- Lowenstein 1989
Lowenstein, Steven M. *Frankfurt on the Hudson. The German Jewish Community of Washington Heights, 1933-1983. Its Structure and Culture*. Detroit: Wayne State University Press 1989.
- Loyer 2005
Loyer, Emmanuelle. *Paris à New York. Intellectuels et artistes français en exil 1940-1947*. Paris: Hachette 2005.
- Lugon 2013
Lugon, Olivier. »Vue aérienne, vue en plongée, Nouvelle Vision«. In: *Vues d'en haut*, hrsg. von Angela Lampe, Ausst. Kat. Centre Pompidou-Metz, Metz 2013, S. 208-228.

BIBLIOGRAFIE

Luke 2017

Luke, Megan R. »The Trace of Transfer«. In: *Artists in Exile. Expressions of Loss and Hope*, hrsg. von Frauke V. Josenhans, Ausst. Kat. University Art Gallery, New Haven 2017, S. 129-141.

Lüthke 1989

Lüthke, Folkert. *Psychologie der Auswanderung*. Weinheim: Deutscher Studien Verlag 1989.

Lützel 2013

Lützel, Paul Michael. »Migration und Exil in Geschichte, Mythos und Literatur«. In: Bannasch, Bettina/Rochus, Gerhild (Hrsg.). *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*. München: De Gruyter 2013, S. 3-26.

Lynch 2001

Lynch, Kevin. *Das Bild der Stadt*. Basel: Birkhäuser 2001.

Magilow 2012

Magilow, Daniel. *The Photography of Crisis. The Photo Essays of Weimar Germany*. University Park: Pennsylvania University Press 2012.

Mahrer 2021

Mahrer, Stefanie. *Salman Schocken. Topographien eines Lebens*. Berlin: Neofelis 2021.

Mallozzi 2010

Mallozzi, Vincent M. »Behind the Lens, Continuing a Legacy«. In: *The New York Times*, 10.1.2010, S. 15.

Maloney 1939

Maloney, Tom (Hrsg.). *U.S. Camera. Annual 1940. The 100th Year of Photography*. New York: U.S. Camera Publishing Corp. 1939.

Manco 2012

Manco, Sara L. *Finding Wolff: Intellectually Arranging the Werner Wolff Fonds at the Ryerson Image Centre*. Thesis. Ryerson University, Toronto 2012.

Martens 2000

Martens, Klaus (Hrsg.). *Pioneering North America. Mediators of European Culture and Literature*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

Marter 2004

Marter, Joan (Hrsg.). *Abstract Expressionism. The International Context*. New Brunswick: Rutgers University Press 2004.

Martin 1947

Martin, John. *The Dance*. New York: Arno Press 1947.

Maude-Roxby/Seibold 2018

Maude-Roxby, Alice/Seibold, Stefanie. *Censored Realities / Changing New York*. Graz: Camera Austria 2018.

Mayer 1945

Mayer, Ernest. »Selling your Pictures to a Photo Agency«. In: *Minicam*, Vol. 8, No. 8, 1945, S. 78, 80, 82.

Mayer 1951/2003

Mayer, Mathilde. *Die Alte und die Neue Welt. Erinnerungen meines Lebens (1951)*. Bingen: Arbeitskreis Jüdisches Bingen 2003.

McBride 2016

McBride, Patrizia C. *The Chatter of the Visible. Montage and Narrative in Weimar Germany*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2016.

- McCann/Monaghan 2020
McCann, Hannah/Monaghan, Whitney. *Queer Theory Now. From Foundations to Futures*. London: Red Globe Press 2020.
- McCausland 1942
McCausland, Elizabeth. »Photographic Books«. In: *The Complete Photographer*, No. 43, Vol. 8, 1942, S. 2783-2794.
- McFarland 2015
McFarland, Robert B. *Red Vienna, White Socialism, and the Blues. Ann Tizia Leitich's America*. Rochester: Boydell & Brewer 2015.
- McFarland 2019
McFarland, Robert B. »Wiens mediale Wolkenkratzer: vermittelte Urbanität in Ann Tizia Leitichs Amerika-Reportagen 1923-1932«. In: Erian, Martin/Kucher, Primus-Heinz (Hrsg.). *Exploration urbaner Räume – Wien 1918-38. (Alltags)kulturelle, künstlerische und literarische Vermessungen der Stadt in der Zwischenkriegszeit*. Göttingen: V&R unipress 2019, S. 145-164.
- McLuhan 1964
McLuhan, Marshall. *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill 1964.
- Mendelsohn 1926/1991
Mendelsohn, Erich. *Amerika. Bilderbuch eines Architekten. Mit 77 photographischen Aufnahmen des Verfassers* (1926). Reprint. Braunschweig: Friedrich Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft 1991.
- Messinger/Prager 2019
Messinger, Irene/Prager, Katharina (Hrsg.). *Doing Gender in Exile. Geschlechterverhältnisse, Konstruktionen und Netzwerke in Bewegung*. Münster: Westfälisches Dampfboot 2019.
- Messner 2023
Messner, Anna Sophia. *Palästina/Israel im Blick. Bildgeographien deutsch-jüdischer Fotografinnen nach 1933*. Israel-Studien. Kultur – Geschichte – Politik, Bd. 6. Göttingen: Wallstein 2023.
- Messner/Roth 2023
Messner, Anna Sophia/Roth, Helene. »Photographic Practices in Cities of Exile. Camera Views on Tel Aviv and New York«. In: Dogramaci, Burcu et al. (Hrsg.). *Urban Exile. Theories, Methods, Concepts*. London: Intellect 2023, S. 120-140.
- Meyers 2003
Meyers, William. »Jews and Photography«. In: *Commentary*, January 2003, S. 45-48.
- Milton 1986
Milton, Sybil. »The Refugee Photographers, 1933-1945«. In: Pfanner, Helmut F. (Hrsg.). *Kulturelle Wechselbeziehungen im Exil / Exile Across Cultures*. Bonn: Bouvier 1986, S. 279-293.
- Minetor 2015
Minetor, Randi. *Historical Tours. The New York Immigrant Experience. Trace the Path of American's Heritage*. Guilford: Globe Pequot Press 2015.
- Mispagel 2011
Mispagel, Nathalie. *New York in der europäischen Dichtung des 20. Jahrhunderts*. Epistematika, Bd. 725. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.

BIBLIOGRAFIE

Mitchell/Bernhard 2000

Mitchell, Margaretta K./Bernhard, Ruth. »Draft for *Ruth Bernhard: Between Art and Life* by Margaretta K. Mitchell, 2000«. Ruth Bernhard Papers, Box 7, Folder 8-9, Princeton University Library, Princeton. (publiziert als Mitchell, Margaretta. *Ruth Bernhard. Between Art & Life*. San Francisco: Chronicle Books 2000).

Model 1951

Model, Lisette. »Pictures as Art. Instructor Defines Creative Photography As Scientific Eye That Captures Life«. In: *The New York Times*, 9. 12. 1951, S. 143.

Moebius et al. 2019

Moebius, Stephan et al. (Hrsg.). *Handbuch Kulturosoziologie*. Wiesbaden: Springer VS 2019.

Moffett 2012

Moffett, Mia. »Riding the Subway with Stanley Kubrick«. In: *Museum of the City of New York Blog. New York Stories*, 24. 4. 2012, o. S., www.mcny.org/story/riding-subway-stanley-kubrick [Zugriff am 22. 6. 2022].

Moholy-Nagy 1927

Moholy-Nagy, László. *Malerei, Fotografie, Film*. Bauhausbücher, Bd. 8. München: Albert Langen 1927.

Molderings 1991

Molderings, Herbert. »Nachwort. Mendelsohn, Amerika und der ›Amerikanismus.«. In: Mendelsohn, Erich. *Amerika. Bilderbuch eines Architekten. Mit 77 photographischen Aufnahmen des Verfassers* (1926). Reprint. Braunschweig: Friedrich Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft 1991, S. 83-92.

Molderings 2008

Molderings, Hebert. »Eine Schule der modernen Fotoreportage. Die Fotoagentur Dephot (Deutscher Photodienst) 1928 bis 1933«. In: *Reportage, Mode, Propaganda. Pressefotografie in der Zwischenkriegszeit*, hrsg. von Anton Holzer, Themenheft *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 28, H. 107, 2008, S. 5-21.

Möllmann 2004

Möllmann, Dirck. »Bewegliche Kamera. Zur Kartierung in Film und Video«. In: *Mapping a City*, hrsg. von Nina Möntmann und Yilmaz Dziewior, Ausst. Kat. Kunstverein in Hamburg, Hamburg 2004, S. 146-159.

Monmonier 2015

Monmonier, Mark S. (Hrsg.). *Cartography in the Twentieth Century. The History of Cartography*, Vol. 6. Chicago: University of Chicago Press 2015.

Möntmann 2004

Möntmann, Nina. »Mapping. A Response to a Discourse«. In: *Mapping a City*, hrsg. von dies. und Yilmaz Dziewior, Ausst. Kat. Kunstverein in Hamburg, Hamburg 2004, S. 14-31.

Morand 1930

Morand, Paul. *New York*. Paris: Flammarion 1930.

Moreno 2003

Moreno, Barry. *Ellis Island. Images of America*. Charleston: Arcadia Publishing 2003.

Morgan 1963

Morgan, Willard D. (Hrsg.). *The Encyclopedia of Photography: The Complete Photographer. The Comprehensive Guide and Reference for all Photographers*. New York: Greystone 1963.

Moriarty 2003

Moriarty, Peter. *Lotte Jacobi. Photographs*. Boston: David R. Godine 2003.

- Morris 1930
 Morris, Ruth. »First Art to Age. Miss Abbott Identifies Photography with America«. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, 14. 12. 1930, S. 5.
- Morris 1942
 Morris, Robert. »Camera Clubs«. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, 9. 5. 1942, S. 5.
- Morris 1944
 Morris, Robert. »Camera Clubs«. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, 2. 1. 1944, S. 14.
- Morris 1998
 Morris, John Godfrey. *Get the Picture. A Personal History of Photojournalism*. New York: Random House 1998.
- Moskowitz 2019
 Moskowitz, Eric. »Nuclear Anxiety, Empty Streets and Scenes of New York on High Alert«. In: *The New York Times*, 23. 1. 2019, o. S.
- Mrázek 2020
 Mrázek, Rudolf. *The Complete Lives of Camp People. Colonialism, Fascism, Concentrated Modernity*. Durham: Duke University Press 2020.
- Müller-Schareck 2012
 Müller-Schareck, Maria. »Fresh Window. Die Idee des Fensters als ›Ausgangspunkt‹«. In: *Fresh Window. Fenster-Bilder seit Matisse und Duchamp*. Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2012, S. 19-34.
- Müller/Regensburger 2001
 Müller, Andreas/Regensburger, Karl. »Kartierung«. In: *Lexikon der Kartographie und Geomatik*. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag 2001, o. S.
- Munson 2002
 Munson, Elizabeth. »Walking on the Periphery: Gender and the Discourse of Modernization«. In: *Journal of Social History*, Vol. 36, No. 1, 2002, S. 63-75.
- Münzel 2015
 Münzel, Martin. »Tempelhof – Manhattan und zurück. Ullstein und der Einfluss der Emigration«. In: Oels, David/Schneider, Ute (Hrsg.). »Der ganze Verlag ist einfach eine Bonbonniere«. *Ullstein in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Archiv für Geschichte des Buchwesens – Studien, Bd. 10. Berlin: De Gruyter 2015, S. 388-406.
- Naims/Frädriich 2003
 Naims, Günther/Frädriich, Lothar. *Seekrieg im Ärmelkanal. Vorpostenboote an vorderster Front*. Hamburg: Mittler 2003.
- Nash 1944
 Nash, Ernest. *Roman Towns*. New York: J. J. Augustin 1944.
- Neblette 1946
 Neblette, Caroll Bernhard. »Careers in Photography«. In: *Popular Photography*, Vol. 19, No. 2, 1946, S. 52-53, 164-173.
- Nelson 2020
 Nelson, Andrea. »Such a Way of Life Exists: New Woman Photographers in the Studio«. In: *The New Woman behind the Camera*, hrsg. von dies., Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington, D. C. 2020, S. 99-119.
- Neubauer 1997
 Neubauer, Hendrik. *Black Star. 60 Years of Photojournalism*. Köln: Könemann 1997.

BIBLIOGRAFIE

Neugass 1947

Neugass, Fritz W. »A New Start through Photography«. In: *Popular Photography*, Vol. 21, No. 6, 1947, S. 58-59, 253-256.

Neugass 1948

Neugass, Fritz. »Reflections«. In: *Popular Photography*, Vol. 23, No. 2, 1948, S. 60-61, 141-143

Neugass 1949a

Neugass, Fritz. »Looking Down with Fritz Neugass«. In: *Popular Photography*, Vol. 24, No. 4, 1949, S. 38-40, 78-80.

Neugass 1949b

Neugass, Fritz W. »County Fair«. In: *Popular Photography*, Vol. 25, No. 3, 1949, S. 36-39, 164-166.

Neugass 1949c

Neugass, Fritz. »Window Shopping with Your Camera«. In: *Popular Photography*, Vol. 25, No. 6, 1949, S. 40-43, 184.

Neugass 1951

Neugass, Fritz. »The Saga of the S. S. Winnipeg«. In: *Modern Photography*, Juni 1951, S. 72-75, 86, 88.

Neumeyer 1999

Neumeyer, Harald. *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Epistemata, Bd. 252. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.

New School Bulletin 1944

New School Bulletin, Vol. 2, No. 1, September 1944. New School Course Catalog Collection, NS. 5.1.01, The New School Archives, New York.

New School Bulletin 1947

New School Bulletin, Vol. 5, No. 1, September 1947. New School Course Catalog Collection, NS. 5.1.01, The New School Archives, New York.

New School Bulletin 1951

New School Bulletin, Vol. 9, No. 1, September 1951. New School Course Catalog Collection, NS. 5.1.01, The New School Archives, New York.

New School Bulletin 1956a

New School Bulletin, Vol. 13, No. 18, April 1956. New School Course Catalog Collection, NS. 5.1.01, The New School Archives, New York.

New School Bulletin 1956b

New School Bulletin, Vol. 14, No. 1, September 1956. New School Course Catalog Collection, NS. 5.1.01, The New School Archives, New York.

New School Bulletin 1957a

New School Bulletin, Vol. 14, No. 18, April 1957. New School Course Catalog Collection, NS. 5.1.01, The New School Archives, New York.

New School Bulletin 1957b

New School Bulletin, Vol. 15, No. 1, September 1957. New School Course Catalog Collection, NS. 5.1.01, The New School Archives, New York.

New School Bulletin, Art Classes 1942/43

New School Bulletin, Art Classes, 1942/43. New School Course Catalog Collection, NS-05-01-01, The New School Archives, New York.

New School Bulletin, Art Classes 1945/46

New School Bulletin, Art Classes, Vol. 3, No. 2, 1945/46, New School Course Catalog Collection, NS-05-01-01, The New School Archives, New York.

- New School Bulletin, Art Classes 1951
New School Bulletin, Art Classes, Vol. 9, No. 2, 1951, New School Course Catalog Collection, NS-05-01-01, The New School Archives, New York.
- New School Bulletin, Art Classes 1959
New School Bulletin, Art Classes, Vol. 17, No. 2, 1959, New School Course Catalog Collection, NS-05-01-01, The New School Archives, New York.
- Newcombe 1948
 Newcombe, Henry Sainsbury. *The Twin Lens Camera Compendium*. London: focal press 1948.
- Newhall 1949
 Newhall, Beaumont. *The History of Photography from 1839 to the Present Day*. New York: Museum of Modern Art 1949.
- Nguyen 2016
 Nguyen, ThienVinh. »Learning to Walk: On Curating a Walking-Methodologies Programme«. In: Champkin, Ben/Duijzings, Ger (Hrsg.). *Engaged Urbanism. Cities & Methodologies*. London: I. B. Tauris 2016, S. 187-198.
- Niclas-Sachs 1941
 Niclas-Sachs, Yolla. »Rückblick und Blick in die Ferne« (Juni 1941). Unveröffentlichte autobiografische Skizze, [Leo Baeck Institute](#), New York.
- Nippe 2011
 Nippe, Christine. *Kunst baut Stadt. Künstler und ihre Metropolenbilder in Berlin und New York*. Bielefeld: transcript 2011.
- Nissen 1982
 Nissen, Karl. *350 Jahre Buchdrucker in Glückstadt*. Glückstadt: Karl Nissen 1982.
- Nürnberg 1957
 Nürnberg, Albert. *Infrarot-Photographie*. Halle: VEB Wilhelm Knapp 1957.
- Oels/Schneider 2015
 Oels, David/Schneider, Ute (Hrsg.). »Der ganze Verlag ist einfach eine Bonbonniere«. *Ullstein in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Archiv für Geschichte des Bauwesens – Studien, Bd. 10. Berlin: De Gruyter 2015.
- Otto 2020
 Otto, Elizabeth. »ringl + pit and the Queer Art of Failure«. In: **OCTOBER**, No. 173, 2020, S. 37-64.
- O'Rourke 2013
 O'Rourke, Karen. *Walking and Mapping. Artists as Cartographers*. Cambridge: MIT Press 2013.
- Palfi 1952
 Palfi, Marion. *Suffer Little Children*. New York: Oceana Press 1952.
- Palitzsch 2015
 Palitzsch, Jörg. »Karl Ehmer: Vom Metzger zum Millionär«. In: *Palitzsch.me*, 26. 6. 2015, o. S., palitzsch.me/2015/06/26/karl-ehmer-vom-metzger-zum-millionar/ [Zugriff am 7. 6. 2022].
- Panchyk 2008
 Panchyk, Richard. *German New York City*. Images of America. Charleston: Arcadia Publishing 2008.
- Park/Burgess 1925
 Park, Robert Ezra/Burgess, Ernest W. *The City*. Chicago: University of Chicago Press 1925.

BIBLIOGRAFIE

Parr/Badger 2004

Parr, Martin/Badger, Gerry. *The Photobook. A History*, Vol. 1. Berlin: Phaidon 2004.

Parr/Badger 2006

Parr, Martin/Badger, Gerry. *The Photobook. A History*, Vol. 2. Berlin: Phaidon 2006.

Parr/Badger 2014

Parr, Martin/Badger, Gerry. *The Photobook. A History*, Vol. 3. Berlin: Phaidon 2014.

Parry 2010

Parry, Eugenia. *Shooting off My Mouth. Spitting into the Mirror. Lisette Model. A Narrative Autobiography*. Göttingen: Steidl 2010.

Patterson 2010

Patterson, Jody. »Modernism and Murals at the 1939 New York World's Fair«. In: *American Art*, Vol. 24, No. 2, 2010, S. 50-73.

Pegler-Gordon 2009

Pegler-Gordon, Anna. *In Sight of America. Photography and the Development of U. S. Immigration Policy*. American Crossroads, Bd. 28. Berkeley: University of California Press 2009.

Pegler-Gordon 2021

Pegler-Gordon, Anna. *Closing the Golden Door. Asian Migration and the Hidden History of Exclusion at Ellis Island*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press 2021.

Perinelli 2019

Perinelli, Massimo. »Situieretes Wissen vs. korrumpiertes Wissen. Die migrantische Perspektive und die Extremismusforschung«. In: Dunkel, Barbara et al. (Hrsg.). *Nicht zu fassen. Das Extremismuskonzept und neue rechte Konstellationen*. Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin 2019, S. 101-124.

Perlman 2015

Perlman, Michael H. *Legendary Locals of Forest Hills and Rego Park*. Charleston: Arcadia Publishing 2015.

Pfanner 1983

Pfanner, Helmut F. *Exile in New York. German and Austrian Writers after 1933*. Detroit: Wayne State University Press 1983.

Pfanner 2018

Pfanner, Helmut E. »Oskar Maria Graf«. In: Spalek, John M./Strelka, Joseph (Hrsg.). *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*, Bd. 2: *New York*. Berlin: K. G. Saur 2018, S. 276-293.

Pfisterer/Tauber 2019

Pfisterer, Ulrich/Tauber, Christiane (Hrsg.). *Einfluss, Strömung, Quelle. Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte*. Image, Bd. 138. Bielefeld: transcript 2019.

Philipp 1994

Philipp, Claudia Gabriele. »Fotografie im Atelier«. In: *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik*, hrsg. von Ute Eskildsen, Ausst. Kat. Museum Folkwang, Essen 1994, S. 27-33.

Phillips 2001

Phillips, Zlata Fuss (Hrsg.). *German Children's and Youth Literature in Exile 1933-1950. Biographies and Bibliographies*. München: K. G. Saur 2001.

Photographie 1930

Photographie, hrsg. von Lucien Vogel. Themenheft *Art et Métiers Graphiques*, Nr. 16, März 1930.

Pilates 1944

Pilates, Joseph H. *Return to Life through Contrology*. New York: J. J. Augustin, 1944.

- Pinney 2011
Pinney, Christopher. *Photography and Anthropology*. London: Reaktion Books 2011.
- Pocock 2016
Pocock, Antonia. »Federal Art Project«. In: *The Routledge Encyclopedia of Modernism*. New York: Taylor and Francis 2016, o. S., <https://www.rem.routledge.com/articles/federal-art-project> [Zugriff am 9. 11. 2022].
- Pohlmann 2012
Pohlmann, Ulrich. »Einflüsse europäischer Photographie in New York«. In: *New York Photography 1890-1950. Von Stieglitz bis Man Ray*, hrsg. von Ortrud Westheider und Michael Philipp, Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2012, S. 53-61.
- Pohlmann 2022
Pohlmann, Ulrich. »Traumzeit der Dinge. Zu Herbert Lists Stilleben«. In: *Herbert List. Das Magische Auge*, hrsg. von ders., Kathrin Baumstark und Peer-Olaf Richter, Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2022, S. 46-51.
- Polenz 1999
Polenz, Peter von. *Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart*, Bd. 3: 19. und 20. Jahrhundert. Berlin: De Gruyter 1999.
- Potter 2013
Potter, Lauren Nicole. *A Journey in Collections Management: The Creation of a Finding Aid for the Black Star Ephemera Collection. At the Ryerson Image Centre*. Thesis. Ryerson University, Toronto 2016.
- Pratt 1991
Pratt, Mary Louise. »Arts of the Contact Zone«. In: *Profession*, 1991, S. 33-40.
- Prochnik 2016
Prochnik, George. *Das unmögliche Exil. Stefan Zweig am Ende der Welt*. München: C. H. Beck 2016.
- Prodger 2021
Prodger, Phillip. *Das Porträt in der Fotografie*. München: Prestel Verlag 2021.
- Purcell 2002
Purcell, Kerry William. *Alexey Brodovitch*. New York: Phaidon Press 2002.
- Rabinowitz 2004
Rabinowitz, Paula. »Mogul and Star: Alfred Stieglitz and Georgia O’Keeffe on the Thirtieth Floor«. In: Boelhower, William/Scacchi, Anna (Hrsg.). *Public Space, Privat Lives. Race, Gender, Class and Citizenship in New York, 1890-1929*. Amsterdam: VU University Press 2004, S. 153-167.
- Raeburn 2006
Raeburn, John. *A Staggering Revolution. A Cultural History of Thirties Photography*. Chicago: University of Illinois Press 2006.
- Ramsbrock et al. 2013
Ramsbrock, Annelie et al. (Hrsg.). *Fotografien im 20. Jahrhundert. Verbreitung und Vermittlung*. Göttingen: Wallstein Verlag 2013.
- Rasche 2003
Rasche, Stefan. *Das Bild an der Schwelle. Motivische Studien zum Fenster in der Kunst nach 1945*. Theorie der Gegenwartskunst, Bd. 15. Münster: LIT 2003.

BIBLIOGRAFIE

Rass/Ulz 2018

Rass, Christoph/Ulz, Melanie (Hrsg.). *Migration ein Bild geben. Visuelle Aushandlungen von Diversität*. Wiesbaden: Springer VS 2018.

Raynor 1998

Raynor, Vivien. »Form the Famous to the Nameless«. In: *The New York Times*, 14. 6. 1998, S. 14.

Ream 2014

Ream, Tim. *The Life of Werner Wolff: An Analysis of Werner Wolff's Contributions to Life Magazine*. Thesis. Ryerson University, Toronto, 2014.

Reblin 2012

Reblin, Eva. *Die Straße, die Dinge und die Zeichen. Zur Semiotik des materiellen Stadtraums*. Urban Studies. Bielefeld: transcript 2012.

Reed 2011

Reed, Christopher. *Art and Homosexuality. A History of Ideas*. New York: Oxford University Press 2011.

Reichman 2019

Reichman, Amos. *Jacques Schiffrin. A Publisher in Exile, from Pléiade to Pantheon*. New York: Columbia University Press 2019.

Rennert/Bar On 2015

Rennert, Erwin/Bar On, Shani. *Fast schon ein Ritual. Gaby Glückseligs Stammtisch der Emigranten in New York / Almost Like a Ritual. Gaby Glueckseliges Stammtisch of Emigrants in New York*. Wien: edition exil 2015.

Retter 2006

Retter, Yolanda. »Ruth Bernhard«. In: Warren, Lynne (Hrsg.). *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, Bd. 1-3. New York: Routledge 2006, S. 123-124.

Ribbat 2000

Ribbat, Christoph. »The European Eye: Refugee Photographers from Nazi Germany in the United States«. In: Martens, Klaus (Hrsg.). *Pioneering North America. Mediators of European Culture and Literature*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 240-251.

Riemer 2019

Riemer, Judith. *Das Fotoalbum als Ort des Experiments. Zwei Alben der »Burg«-Schülerin Gerda Leo in der Analyse*. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte und Filmwissenschaft, Bd. 6. Ilmtal-Weinstraße: VDG 2019.

Riemer 2020

Riemer, Judith. »Schnittkanten und Bleistiftspuren. Überlegungen zum gestalterischen Entstehungsprozess eines Fotoalbums«. In: Seidl, Ernst/Steinheimer, Frank/Weber, Cornelia (Hrsg.). *Spurenlesen. Methodische Ansätze der Sammlungs- und Objektforschung*. Junges Forum für Sammlungs- und Objektforschung, Bd. 4. Berlin: Gesellschaft für Universitätssammlungen 2020, S. 72-80.

Riemer 2021

Riemer, Judith. »Möglichkeitsraum Fotoalbum. Gestalterische Strategien von Künstler*innen in den 1920er und 1930er Jahren«. In: *Norm und Form. Fotoalben im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Bernd Stiegler und Kathrin Yacavone, Themenheft *Fotogeschichte. Beiträge zu Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 41, H. 161, 2021, S. 64-67.

Rincke 2015

Rincke, Eva. *Joseph Pilates. Der Mann, dessen Programm Name wurde. Biografie*. Freiburg im Breisgau: Herder 2015.

- Robbins 1988
Robbins, David. *Die Kamera glaubt alles / The Camera Believes Everything*. Stuttgart: Edition Schwarz 1988.
- Roberg 2009
Roberg, Kurt W. *A Visa or Your Life!. A Boy's Life and the Odyssey of His Escape from Nazi Germany*. Bloomington: AuthorHouse 2009.
- Robinson/Maule 1939
Robinson, Alice Wade/Maule, Frances (Hrsg.). *Women at Work. A Tour among Careers*. New York: New York Career Tours 1939.
- Rockwell/Knaack 2006
Rockwell, Peter L. M./Knaack, Peter W. *Out of the Darkroom. A Short History of the Photo-finishing Industry*. London: 2 P Press 2006.
- Röder/Strauss 1983
Röder, Werner/Strauss, Herbert A. (Hrsg.). *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933, Bd. 2: The Arts, Sciences, and Literature*. München: K. G. Saur 1983.
- Röder/Strauss 1999
Röder, Werner/Strauss, Herbert A. (Hrsg.). *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933, Bd 1: Politik, Wirtschaft, Öffentliches Leben (1980)*. München: K. G. Saur 1999.
- Rodtschenko 1928/1993
Rodtschenko, Alexander Michailowitsch. »Die Wege der modernen Fotografie« (1928). In: ders. *Aufsätze, Autobiographische Notizen, Briefe, Erinnerungen*. Dresden: Verlag der Kunst 1993, S. 153-156, 158-159.
- Rohlf 2002
Rohlf, Sabine. »Reisen Sie ab, Mademoiselle! von Adrienne Thomas«. In: dies. *Exil als Praxis – Heimatlosigkeit als Perspektive?. Lektüre ausgewählter Exilromane von Frauen*. München: edition text + kritik 2002, S. 187-240.
- Rohlf 2005
Rohlf, Sabine. »Zuhause war ich nur noch an irgend einem Schreibtisch«. Autobiografie, Exil und Autorschaft in den Texten von Irmgard Keun und Adrienne Thomas«. In: Krohn, Claus-Dieter et al. (Hrsg.). *Autobiografie und Wissenschaftliche Biografie. Exilforschung. Ein Internationales Jahrbuch, Bd. 23*. München: edition text + kritik 2005, S. 128-149.
- Roosevelt 1952
Roosevelt, Eleanor. »Book Review«. In: *Des Moines Tribune*, 10. 12. 1952, S. 20.
- Rosenblum 1994
Rosenblum, Naomi. *A History of Women Photographers*. New York: Abbeville Press 1994.
- Rosenkranz/Lorenz 2005
Rosenkranz, Bernhard/Lorenz, Gottfried. *Hamburg auf anderen Wegen. Die Geschichte des schwulen Lebens in der Hansestadt*. Hamburg: Lambda Verlag 2005.
- Rössler 2007
Rössler, Patrick. »Global Players, Émigrés, and Zeitgeist«. In: *Mapping the Magazine, special issue Journalism Studies*, Vol. 8, No. 4, 2007, S. 566-583.
- Rössler 2015
Rössler, Patrick. »Mich persönlich würtzt deren erfolg am meisten«. Die Rolle ökonomischer Motive für die Emigration aus NS-Deutschland: der Fall Herbert Bayer«. In: Seeber, Ursula/Zwinger, Veronika/Krohn, Claus-Dieter (Hrsg.). »Kometen des Geldes«. *Ökonomie*

BIBLIOGRAFIE

- und *Exil*. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 33. München: edition text + kritik 2015, S. 31-54.
- Rössler/Otto 2019
Rössler, Patrick/Otto, Elizabeth (Hrsg.). *Bauhaus Bodies. Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*. Visual Cultures and German Contexts. London: Bloomsbury Visual Arts 2019.
- Roth 2001
Roth, Andrew (Hrsg.). *The Book of 101 Books. Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*. New York: PPP Editions 2001.
- Roth 2019a
Roth, Helene. »First Pictures. New York im Auge europäischer emigrierter Fotografinnen und Fotografen in den 1940er Jahren«. In: *Nomadic Camera. Fotografie, Exil und Migration*, hrsg. von dies. und Burcu Dogramaci, Themenheft *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 39, H. 151, 2019, S. 17-26.
- Roth 2019b
Roth, Helene. »Haus Sert, Lattingtown, New York, USA (1947-1950)«. In: Dogramaci, Burcu/Schätzke, Andreas (Hrsg.). *A Home of One's Own. Emigrierte Architekten und ihre Häuser 1920-1960 / Émigré Architects and Their Houses 1920-1960*. Stuttgart: Edition Axel Menges 2019, S. 192-195.
- Roth 2020
Roth, Helene. »The Bar Sammy's Bowery Follies as Microcosm and Photographic Milieu Study for Emigrated European Photographers in 1930s and 1940s New York«. In: Dogramaci, Burcu et al. (Hrsg.). *Arrival Cities. Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century*. Leuven: Leuven University Press 2020, S. 293-313.
- Roth 2021
Roth, Helene. »First Pictures<: New York through the Lens of Emigrated European Photographers in the 1930s and 1940s«. In: Carville, Justin/Lien, Sigrid (Hrsg.). *Contact Zones. Photography, Migration, and Cultural Encounters in the United States*. Leuven: Leuven University Press 2021, S. 111-132.
- Roth 2022a
Roth, Helene. »Die scharfe Kurve«. In: *ReVue. Magazin für Fotografie und Wahrnehmung*, 21. 4. 2022, o. S., www.re-vue.org/beitrag/bild-in-zeit-helene-roth-die-scharfe-kurve [Zugriff am 21. 7. 2022].
- Roth 2022b
Roth, Helene. »Passionate Publishers«. In: Bischoff, Doerte et al. (Hrsg.). *Exil, Flucht, Migration. Konfligierende Begriffe, vernetzte Diskurse?*. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 40. München: De Gruyter 2022, S. 274-276.
- Rowlands 2005
Rowlands, Penelope. *A Dash of Daring. Carmel Snow and Her Life in Fashion, Art, and Letters*. New York: Simon and Schuster 2005.
- Ruelfs 2016
Ruelfs, Esther. *Den Körper aktivieren – Verlebung und Mortifikation bei Herbert List*. Paderborn: Wilhelm Fink 2016.
- Rupnow 2018
Rupnow, Dirk. »Wann war ›die Post-Migration‹? Denken über Zeiten und Grenzen*«. In: Hill, Marc/Yildiz, Erol (Hrsg.). *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*. Postmigrantische Studien, Bd. 1. Bielefeld: transcript 2018, S. 29-43.

- Russo 2018
Russo, Jillian. »The Works Progress Administration Federal Art Project Reconsidered«. In: *Art in the Age of Financial Crisis*, special issue *Visual Resources*, Vol. 34, No. 1-2, 2018, S. 13-32.
- Rutkoff/Scott 1986
Rutkoff, Peter M./Scott, William B. *New School. A History of the New School for Social Research*. New York: Free Press 1986.
- Rutkoff/Scott 1988
Rutkoff, Peter M./Scott, William B. »Die Schaffung der ›Universität im Exil‹«. In: Srubar, Illja (Hrsg.). *Exil, Wissenschaft, Identität. Die Emigration deutscher Sozialwissenschaftler 1933-1945*. suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 702. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 106-141.
- Ruttman 1927
Berlin – die Sinfonie der Großstadt (Walther Ruttman, DE, 1927).
- Rydell et al. 2000
Rydell, Robert W. et al. *Fair America. World's Fairs in the United States*. Washington: Smithsonian Institution Press 2000.
- Saenger 1941
Saenger, Gerhart. *Today's Refugees, Tomorrow's Citizens. A Story of Americanization*. New York: Harper & Brothers 1941.
- Safranski 1938
Safranski, Kurt. »Ruth Bernhard Photographs 1938«. Ausstellungsbroschüre. Ruth Bernhard Papers, C1468, Princeton University Library, Princeton.
- Safranski 1940
Safranski, Kurt. *Selling Your Pictures*. New York: Ziff Davis 1940.
- Safranski 1945
Safranski, Kurt. »Backgrounds. Minimize or Emphasize?«. In: *Minicam*, Vol. 8, No. 10, 1945, S. 52-56, 109.
- Sandler 2000
Sandler, Irving. »Avant-Garde Artists of Greenwich Village«. In: *Rudy Burckhardt and Friends. New York Artists of the 1950s and '60s*, Ausst. Kat. New York University Grey Art Gallery, New York 2000, S. 6-7.
- Santayana 1905/2006
Santayana, George. »Das fotografische und das geistige Bild« (1905). In: Kemp, Wolfgang/Amelunxen, Hubertus von (Hrsg.). *Theorie der Fotografie*, Bd. 1: 1839-1912. München: Schirmer/Mosel 2006, S. 250-259.
- Saslow 1999
Saslow, James M. *Pictures and Passions. A History of Homosexuality in the Visual Arts*. New York: Penguin Books 1999.
- Sawin 1995
Sawin, Martica. *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*. Cambridge: MIT Press 1995.
- Schaaf 2018
Schaaf, Dierk Ludwig. *Fluchtpunkt Lissabon. Wie Helfer in Vichy-Frankreich Tausende vor Hitler retteten*. Bonn: Dietz 2018.
- Schaal 1948
Schaal, Eric. »Close-Ups Tell the Story«. In: *Popular Photography*, Vol. 22, No. 6, 1948, S. 60-61, 144-147.

BIBLIOGRAFIE

Schaber 1998

Schaber, Irme. »Fotografie«. In: Krohn, Claus-Dieter et al. (Hrsg.). *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*. Darmstadt: wbv Academic 1998, S. 970-983.

Schaber 2002

Schaber, Irme. »Die Kamera ist ein Instrument der Entdeckung ...«. Die Großstadtphotografie der fotografischen Emigration der NS-Zeit in Paris, London und New York«. In: Krohn, Claus-Dieter et al. (Hrsg.). *Metropolen des Exils*. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 20. München: edition text + kritik 2002, S. 53-73.

Schaber 2005

Schaber, Irme. »Es war nicht einfach für mich, die in Berlin begonnene Arbeit fortzusetzen. Fotografinnen im Exil der NS-Zeit«. In: Hudson-Wiedenmann, Ursula/Schmeichel-Falkenberg, Beate (Hrsg.). *Grenzen überschreiten. Frauen, Kunst und Exil*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 75-88.

Schenderlein 2017

Schenderlein, Anne. »German Jewish ›Enemy Aliens‹ in the United States during the Second World War«. In: *Bulletin of the German Historical Institute Washington*, Vol. 60, 2017, S. 101-116.

Schenkar 2009

Schenkar, Joan. *The Talented Miss Highsmith. The Secret Life and Serious Art of Patricia Highsmith*. New York: St. Martin's Press 2009.

Schlör 1996

Schlör, Joachim. *Tel Aviv. Vom Traum zur Stadt. Reise durch Kultur und Geschichte*. Gerlingen: Bleicher 1996.

Schlör 2017

Schlör, Joachim. »Reflexionen an Bord. Die Schiffsreise als Ort und Zeit im Dazwischen«. In: Dogramaci, Burcu/Otto, Elizabeth (Hrsg.). *Passagen des Exils / Passages of Exile*. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 35. München: edition text + kritik 2017, S. 54-68.

Schloss 2021

Schloss, Edith. *The Loft Generation. From the De Koonings to Twombly. Portraits and Sketches, 1942-2011*, hrsg. von Mary Venturini. New York: Farrar, Straus and Giroux 2021.

Schmidt/Faisst 2019

Schmidt, Kerstin/Faisst, Julia (Hrsg.). *Picturing America. Photography and the Sense of Place*. Leiden: Brill/Rodopi 2019.

Schnabel 1932a

Schnabel, Otto. »Neues vom Büchertisch«. In: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, Jg. 46, H. 11, 1932, S. 462.

Schnabel 1932b

Schnabel, Otto. »Neues vom Büchertisch«. In: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, Jg. 47, H. 3, 1932, S. 292.

Schnelle-Schneyder 2011

Schnelle-Schneyder, Marlene. *Sehen und Photographie – Ästhetik und Bild*. Berlin: Springer 2011.

Schopf 2001

Schopf, Wolfgang. »Paris–Marseille–New York (1939-1941)«. In: ders./Holz, Keith (Hrsg.). *Im Auge des Exils. Josef Breitenbach und die Freie Deutsche Kultur in Paris 1933-1941*. Berlin: Aufbau Verlag 2001, S. 210-240.

- Schopf 2003
Schopf, Wolfgang. »Blende auf: Josef Breitenbach«. In: Wallace, Ian (Hrsg.). *Fractured Biographies*. New York: Rodopi 2003, S. 17-53.
- Schuldes/Sprag 1981
Schuldes, Willi/Sprag, Horst. *Heliogravüre. Fotografie im künstlerischen Tiefdruck*. Bibliothek der Gestaltungstechniken, Bd. 5. Ravensburg: Otto Maier Verlag 1981.
- Schultheis 2017
Schultheis, Franz. »Die Kamera im Dienste soziologischer Objektivierung. Pierre Bourdieus fotografisches Archiv«. In: Eberle, Thomas S. (Hrsg.). *Fotografie und Gesellschaft. Phänomenologische und wissenssoziologische Perspektiven*. Bielefeld: transcript 2017, S. 147-162.
- Schultheis/Egger 2021
Schultheis, Franz/Egger, Stephan (Hrsg.). *Pierre Bourdieu und die Fotografie. Visuelle Formen soziologischer Erkenntnis. Eine Rekonstruktion*. Bourdieu-Studien, Bd. 1. Bielefeld: transcript 2021.
- Schulz/Auer 2010
Schulz, Axel/Auer, Josef. *Kreuzfahrten und Schiffsverkehr im Tourismus*. Lehr- und Handbücher zu Tourismus, Verkehr und Freizeit. München: Oldenbourg 2010.
- Schumacher 2019
Schumacher, Sven. »Wider alle Regeln«. In: *Amateurfotografie. Vom Bauhaus zu Instagram*, hrsg. von Esther Ruelfs und Tulga Beyerle, Ausst. Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 2019, S. 18-39.
- Schürmann 2021
Schürmann, Anja. »Relative Räume. Perspektiven im Fotobuch am Beispiel von Roe Ethridges *Neighbors*«. In: *Weiterblättern! Neue Perspektiven der Fotobuchforschung*, hrsg. von dies. und Steffen Siegel, Themenheft *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 41, H. 159, 2021, S. 13-20.
- Schwartz 1941
Schwartz, E.K. »How to Become an American«. In: *Aufbau Almanac. The Immigrant's Handbook*, hrsg. von W.M. Citron. New York: The German Jewish Club Inc. 1941, S. 86-87.
- Seeber et al. 2015
Seeber, Ursula et al. (Hrsg.). »Kometen des Geldes«. *Ökonomie und Exil*. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 33. München: edition text + kritik 2015.
- Selbmann 2010
Selbmann, Rolf. *Eine Kulturgeschichte des Fensters. Von der Antike bis zur Moderne*. Berlin: Reimer 2010.
- Sheehan 2018
Sheehan, Tanya (Hrsg.). *Photography and Migration*. New York: Routledge 2018.
- Shefter 1993
Shefter, Martin. »New York's National and International Influence«. In: ders. (Hrsg.). *Capital of the American Century. The National and International Influence of New York City*. New York: Russell Sage Foundation 1993, S. 1-26.
- Shortell/Brown 2014
Shortell, Timothy/Brown, Evrick (Hrsg.). *Walking in the European City. Quotidian Mobility and Urban Ethnography*. Burlington: Ashgate 2014.
- Sichel 2020
Sichel, Kim. *Making Strange. The Modernist Photobook in France*. New Haven: Yale University Press 2020.

BIBLIOGRAFIE

Siegel 2012

Siegel, Steffen. *Robert Frank. »From the Bus«, 1958*. Berlin: Kulturstiftung der Länder 2012.

Siegel 2019

Siegel, Steffen. *Fotogeschichte aus dem Geist des Fotobuchs*. Ästhetik des Buches, Bd. 11. Göttingen: Wallstein 2019.

Sielke 2016

Sielke, Sabine (Hrsg.). *New York, New York! Urban Spaces, Dreamscapes, Contested Territories*. Transcription, Bd. 8. Frankfurt a. M.: Peter Land Edition 2016.

Simmel 1903

Simmel, Georg. »Die Großstädte und das Geistesleben«. In: Petermann, Th. (Hrsg.). *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung*. Jahrbuch der Gehestiftung zu Dresden, Bd. 9. Dresden: v. Zahn & Jaensch 1903, S. 188-206.

Simmel 1983

Simmel, Georg. *Gesammelte Werke*, Bd. 2: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin: Duncker & Humblot 1983.

Sire 2006

Sire, Agnès. »Geschichten eines Albums«. In: *Henri Cartier-Bresson. Scrapbook. Fotografien 1932-1946*, hrsg. von dies., Ausst. Kat. Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris 2006, S. 9-29.

Smalls 2008

Smalls, James. *Gay Art*. New York: Parkstone International 2008.

Smith 1982

Smith, C. Zoe. »[Emigré Contributions to Life: The German Influence in the Development of America's First Picture Magazine](#)«. Vortrag am 65th Annual Meeting of the Association for Education in Journalism, Athens, Ohio 25. 7. 1982.

Smith 1983

Smith, C. Zoe. *Émigré photography in America: Contributions of German photojournalism from Black Star Picture Agency to Life magazine, 1933-1938*. Dissertation. School of Journalism in the Graduate College of the University of Iowa, Iowa City 1983.

Smith 1984

Smith, C. Zoe. »[The History of Black Star Picture Agency: Life's European Connection](#)«. Vortrag am 67th Annual Meeting of the Association for Education in Journalism and Mass Communication, Gainesville, Florida, 7. 8. 1984.

Smith 1985

Smith, Zoe C. »[Fritz Goro on Tape: An Émigré Photojournalist's Professional Biography](#)«. Vortrag am 68th Annual Meeting of the Association for Education in Journalism and Mass Communication, Memphis, Tennessee, 4. 8. 1985.

Smith 1986

Smith, C. Zoe. »[Black Star Picture Agency: Life's European Connection](#)«. In: *Journalism History*, Vol. 13, No. 1, 1986, S. 19-25.

Smith 2001

Smith, C. Zoe. »Die Bildagentur »Black Star«. Inspiration für eine neue Magazinfotografie in den USA.« In: Knieper, Thomas/Müller, Marion G. (Hrsg.). *Kommunikation visuell. Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven*. Köln: Herbert von Halem 2001, S. 240-249.

- Snyder 2016
 Snyder, Joel. »Sichtbarmachung und Sichtbarkeit«. In: Geimer, Peter (Hrsg.). *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 1538. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2016, S. 142-170.
- Soden 2016
 Soden, Kristine von. »Und draußen weht ein fremder Wind ...«. *Über die Meere ins Exil*. Berlin: AvivA 2016.
- Sogos 2019
 Sogos, Giorgia. »Im Exil – die ferne Heimat. Vergangenheit und Gegenwart bei Adrienne Thomas«. In: Vladu, Daniela-Elena et al. (Hrsg.). *Werte – Zeiten – Orte. Die Kraft der Multikulturalität in Sprache und Literatur*. Klausenburg: Casa Cărții de Știință 2019, S. 201-211.
- Solnit 2001
 Solnit, Rebecca. *Wanderlust. A History of Walking*. London: Granta 2001.
- Solomon 1951
 Solomon, Leo M. *There's Money in Pictures*. New York: Newsweek 1951.
- Solomon-Godeau 1991
 Solomon-Godeau, Abigail. *Photography at the dock: essays on photographic history, institutions, and practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1991.
- Sorgenfrei/Peters 1985
 Sorgenfrei, Robert/Peters, David (Hrsg.). *Marion Palfi Archive*. Guide Series, No. 10. Tucson: Center for Creative Photography, The University of Arizona 1985.
- Spalek/Strelka 1989
 Spalek, John M./Strelka, Joseph (Hrsg.). *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*, Bd. 2: *New York*, Teil 1-2. Bern: Francke 1989.
- Spier 2002
 Spier, Steven (Hrsg.). *Urban Visions. Experiencing and Envisioning the City*. Tate Liverpool Critical Forum, Vol. 5. Liverpool: Liverpool University Press 2002.
- Spira et al. 2001
 Spira, S. F. et al. *The History of Photography As Seen through The Spira Collection*. New York: Aperture 2001.
- Sponholz 2012
 Sponholz, Sara. »New York World's Fair 1939/40«. In: *Transatlantic Perspectives*, 24.10.2012, www.transatlanticperspectives.org/entries/new-york-worlds-fair/ [Zugriff am 15.7.2022].
- Starl 1988
 Starl, Timm. *Ein Blick auf die Straße. Die fotografische Sicht auf ein städtisches Motiv*. Stationen der Fotografie, Bd. 1. Berlin: Dirk Nishen 1988.
- Starl 2008
 Starl, Timm. »Kartografie«. In: *Kritik der Fotografie*, 22. 6. 2008, www.kritik-der-fotografie.at/19-Kartografie.htm [Zugriff am 21. 5. 2022].
- Starl 2012
 Starl, Timm. »Photographie und Kartographie. Zum Verhältnis zweier Bildmedien«. In: Günzel, Stephan/Nowak, Lars (Hrsg.). *KartenWissen. Territoriale Räume zwischen Bild und Diagramm*. Trierer Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften, Bd. 5. Wiesbaden: Reichert 2012, S. 355-376.
- Stein 2019
 Stein, Peter. Persönliches Interview mit Helene Roth, Wassaic, 2019.

BIBLIOGRAFIE

Stein 2020

Stein, Sally. »Mainstream Differences: The Distinctive Looks of *Life* and *Look*«. In: *LIFE Magazine and the Power of Photography*, hrsg. von Katherine A. Bussard und Kristen Gresh, Ausst. Kat. Princeton University Art Museum, Princeton 2020, S. 98-109.

Steiner 1941

Steiner, Ralph. »This Photographer's Studio Is Open to Animals Only«. In: *The Tennessean*, 14. 9. 1941, S. 87-89.

Steinhauer 1998

Steinhauer, Jennifer. »Philip F. Cohen, 87, Founder of Legal Publishing Company«. In: *The New York Times*, 30. 9. 1998, S. 8.

Stern 2007

Stern, Guy. »Vorwort«. In: Klapdor, Heike (Hrsg.). *Ich bin ein unheilbarer Europäer. Briefe aus dem Exil*. Berlin: Aufbau Verlag 2007, S. 7-10.

Stern et al. 1987

Stern, Robert A. M. et al. *New York 1930. Architecture and Urbanism between the Two World Wars*. New York: Rizolli 1987.

Stetler 2015

Stetler, Pepper. *Stop Reading! Look!. Modern Vision and the Weimar Photographic Book. Social History, Popular Culture, and Politics in Germany*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2015.

Stevens/Cuomo 2012

Stevens, Norma/Cuomo, Yolanda (Hrsg.). *New York at Night. Photography after Dark*. New York: powerHouse Books 2012.

Stevens/Swan 2004

Stevens, Mark/Swan, Annalyn. *De Kooning. An American Master*. New York: Alfred A. Knopf 2004.

Stiegler 2012

Stiegler, Bernd. *Randgänge der Photographie*. München: Wilhelm Fink 2012.

Stiegler 2015

Stiegler, Bernd. *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*. edition suhrkamp, Bd. 2461. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015.

Stiegler 2016

Stiegler, Bernd. »Nachwort. Photographisches Sehen«. In: Hausmann, Raoul. *Photographisches Sehen. Schriften zur Photographie 1921-1968*, hrsg. von Bernd Stiegler et al. Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 509-540.

Stiegler 2021a

Stiegler, Bernd. »Nach der Natur. Die Études d'après nature«. In: *Vorbilder – Nachbilder. Die fotografische Lehrsammlung der Universität der Künste Berlin 1850-1930*, hrsg. von Ulrich Pohlmann, Dietmar Schenk und Anastasia Dittmann, Ausst. Kat. Universität der Künste Berlin, Berlin 2021, S. 68-78.

Stiegler 2021b

Stiegler, Bernd. »Was ist ein Fotoalbum?«. In: *Norm und Form. Fotoalben im 19. Jahrhundert*, hrsg. von ders. und Kathrin Yacavone, Themenheft *Fotogeschichte. Beiträge zu Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 41, H. 161, 2021, S. 5-14.

- Stiegler/Yacavone 2021
 Stiegler, Bernd/Yacavone, Kathrin. »Fotoalben im 19. Jahrhundert. Editorial«. In: *Norm und Form. Fotoalben im 19. Jahrhundert*, hrsg. von dies., Themenheft *Fotogeschichte. Beiträge zu Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 41, H. 161, 2021, S. 3-4.
- Stiegler/Yacavone 2022
 Stiegler, Bernd/Yacavone, Kathrin (Hrsg.). *Erinnerung, Erzählung, Erkundung. Fotoalben im 20. und 21. Jahrhundert*, Themenheft *Fotogeschichte. Beiträge zu Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 42, H. 165, 2022.
- Stierli 2018
 Stierli, Martino. *Montage and the Metropolis. Architecture, Modernity, and the Representation of Space*. New Haven: Yale University Press 2018.
- Stölken 2013
 Stölken, Ilona. *Das Deutsche New York. Eine Spurensuche*. Leipzig: Lehmanns 2013.
- Stoll 2018
 Stoll, Mareike. *ABC der Photographie. Photobücher der Weimarer Republik als Schule des Sehens*. Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Photographie, Bd. 2. Köln: Walther König 2018.
- Stone 1986
 Stone, Erika. *Pro Techniques of Photographing Children*. Tucson: HP Books 1986.
- Stone 1995
 Stone, Erika. »Es war ein Schock für mich als wir erfuhren, daß wir jüdisch sind«. In: Küppers, Ellen (Hrsg.). *Emigranten in New York. Im Gespräch mit Ellen Küppers*. Berlin: Klaus Boer 1995, S. 33-47.
- Stone 2004
 Stone, Erika. *Especially People. Photographs / Einfach Menschen. Photographien*. München: Gryphon 2004.
- Storr 1998
 Storr, Robert. »The Gentle Art of Pleasing Oneself«. In: *Rudy Burckhardt*, hrsg. von ders. und Vincent Katz, Ausst. Kat. IVAM Centre Julio González. Valencia 1998, S. 181-184.
- Strauss et al. 1992
 Strauss, Herbert A. et al. (Hrsg.). *Jewish Immigrants of the Nazi Period in the USA*. München: K. G. Saur 1992.
- Strosahl 1939
 Strosahl, William. »Surrealism in Photography«. In: *Popular Photography*, Vol. 4, No. 6, 1939, S. 16-17, 82-83.
- Stulik/Kaplan 2013
 Stulik, Dusan C./Kaplan, Art. *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes: Photogravure*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute 2013.
- Summers 2004
 Summers, Claude J. (Hrsg.). *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*. San Francisco: Cleis Press 2004.
- Sweetman 1987
 Sweetman, Alex. »Photobookworks: The Critical Realist Tradition«. In: Lyons, Joan (Hrsg.). *Artists' Books: A critical Anthology & Sourcebook*. Rochester: Visual Studies Workshop Press 1987, S. 187-205.

BIBLIOGRAFIE

Sykora 1983

Sykora, Katharina. *Das Phänomen des Seriellen in der Kunst. Aspekte einer künstlerischen Methode von Monet bis zur amerikanischen Pop Art*. Würzburg: Königshausen + Neumann 1983.

Szarkowski 1973

Szarkowski, John. *Looking at Photographs. 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art 1973.

Szasz 1949

Szasz, Suzanne. »Two Are Better Than One«. In: *Popular Photography*, Vol. 24, No. 2, 1949, S. 44-46, 92.

Tainz 2001

Tainz Peter. »Kartographieren«. In: *Lexikon der Kartographie und Geomatik*. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag 2001, o. S., www.spektrum.de/lexikon/kartographie-geomatik/kartographieren/2694 [Zugriff am 24.7.2022].

Tallack 2005

Tallack, Douglas. *New York Sights. Visualizing Old and New New York*. Oxford: Berg 2005.

Tamagne 2004

Tamagne, Florence. *History of Homosexuality in Europe, Berlin, London, Paris 1919-1939*, Vol. 1. New York: Algora Publishing 2004.

Taylor 1991

Taylor, William R. (Hrsg.). *Inventing Times Square. Commerce and Culture at the Crossroads of the World*. New York: Russell Sage Foundation 1991.

Taylor 2015

Taylor, Frederick. *Coventry. Der Luftangriff vom 14. November 1940: Wendepunkt im Zweiten Weltkrieg*. München: Siedler 2015.

Tekler 1941

Tekler, E. »Aus der Hungersnot in den Ueberfluss. Bericht über die Irrfahrt Marseille–New York«. In: *Aufbau*, Vol. 7, No. 27, 4.7.1941, S. 3, 8.

The Archive 1983/3

The Archive – Research Series, Sonderheft Andreas Feininger: Early Work, No. 17, März 1983. Center for Creative Photography, The University of Arizona, Tucson, hdl.handle.net/10150/641058 [Zugriff am 24.5.2021].

Thierolf 2018

Thierolf, Corinna. *Willem de Kooning. The Great Masters of Art*. München: Hirmer Verlag 2018.

Thomas 1939

Thomas, Milton Halsey. »Review: *New York Panorama & New York City Guide*«. In: *New York History*, Vol. 20, No. 4, 1939, S. 480-481.

Thomas 1946

Thomas, Adrienne. *Ein Fenster zum East River*. Wien: Alpen-Verlag 1946.

Thomas 2015

Thomas, Ann. »A Tale of Two Schools: The New School for Social Research and the Photo League 1934-1955«. In: Gröning, Maren (Hrsg.). *Frame and Focus. Photography as a Schooling Issue*. Edition Fotohof, Bd. 214 / Contributions to a History of Photography in Austria, Bd. 11. Wien: Photoinstitut Bonartes 2015, S. 196-213.

- Thrower 2008
 Thrower, Norman J. W. *Maps and Civilization. Cartography in Culture and Society*. Chicago: University of Chicago Press 2008.
- Tietgens 1939a
 Tietgens, Rolf. »Never Get Tired of Watching Everything«. In: *U. S. Camera*, Vol. 1, No. 4, 1939, S. 14-19.
- Tietgens 1939b
 Tietgens, Rolf. »What is Surrealism?«. In: *Minicam*, Vol. 2, No. 11, 1939, S. 30-37.
- Tietgens 1940
 Tietgens, Rolf. »Capture the Life of the Object«. In: *Minicam*, Vol. 3, No. 5, 1940, S. 46-49, S. 94.
- Tietgens 1942
 Tietgens, Rolf. »Landscape Photography«. In: *Minicam*, Vol. 5, No. 5, 1942, S. 44-45.
- Tietgens 1945
 Tietgens, Rolf. »Behold the Dreamer«. In: *Minicam*, Vol. 8, No. 7, 1945, S. 68-71, 96-97.
- Tietgens 1954
 Tietgens, Rolf. »Times Square, U.S.A.«. In: *Coronet*, Vol. 36, No. 3, 1954, S. 45-60.
- Tietgens 1992
 Tietgens, Rolf. *Times Square, U.S.A. Photographed by Rolf Tietgens, 1952*. New York: Keith de Lellis 1992.
- Torosian 2013
 Torosian, Michael. *Black Star. The Ryerson University Historical Print Collection of the Black Star Publishing Company*. Toronto: Lumiere Press 2013.
- Traisnel 2020
 Traisnel, Antoine. *Capture. American Pursuits and the Making of a New Animal Condition*. Minneapolis: University of Michigan Press 2020.
- Triandafyllidou 2016
 Triandafyllidou, Anna (Hrsg.). *Routledge Handbook of Immigration and Refugee Studies*. New York: Routledge 2016.
- Troelenberg et al. 2020
 Troelenberg, Eva-Maria et al. »Encounters: Handling, Placing and Looking at Photographs in Relation to Migration«. In: *Photography and Migration*, hrsg. von dies., Special Issue *International Journal for History, Culture and Modernity*, Vol. 8, No. 1, 2020, S. 1-12.
- Troelenberg et al. 2021
 Troelenberg, Eva-Maria et al. (Hrsg.). *Reading Objects in the Contact Zone*. Heidelberg Studies on Transculturality, Bd. 9. Heidelberg: Heidelberg University Publishing 2021.
- Tucker 2009
 Tucker, Jennifer. »Entwined Practices: Engagements with Photography in Historical Inquiry«. In: *Photography and Historical Interpretation*, hrsg. von dies., *Special Issue History & Theory*, Vol. 48, No. 4, 2009, S. 1-8.
- Turrie 1941
 Turin, Beatrice. »Where the World of Tomorrow Is But the Ghost of Yesterday«. In: *The Highway Traveler*, Vol. 13, No. 2, 1941, S. 14-15, 42.
- Umbach/Sulzener 2018
 Umbach, Maiken/Sulzener, Scott. *Photography, Migration and Identity. A German-Jewish-American History*. Palgrave Studies in Migration History. Cham: Palgrave Pivot 2018.

BIBLIOGRAFIE

Unterberger 2015

Unterberger, Rebecca. »Ann Tizia Leitich«. In: FWF-Projekt »Transdisziplinäre Konstellationen in der österreichischen Literatur, Kunst und Kultur der Zwischenkriegszeit« (P 27549, 2014-2018), Oktober 2015, o.S., litkult1920er.aau.at/portraits/leitich-ann-tizia/ [Zugriff am 15. 5. 2022].

Ureña 2009

Ureña, Leslie Jennifer. *Lewis Hine at Ellis Island: The Photography of Immigration and Race, 1904-1926*. Dissertation. Northwestern University, Evanston, 2009.

Ursprung 2017

Ursprung, Philip. »Kunst als Lebensstil: Theodore Lux Feiningers Fotografien der Bauhäusler«. In: ders. *Der Wert der Oberfläche. Essays zu Architektur, Kunst und Ökonomie*. Zürich: gta Verlag 2017, S. 68-79.

U. S. Camera 1939

U. S. Camera, World's Fair Special, hrsg. von Tom Maloney, Vol. 1, No. 5, 1939.

Vallerand 2020

Vallerand, Olivier. *Unplanned Visitors. Queering the Ethics and Aesthetics of Domestic Space*. Montreal: McGill-Queen's University Press 2020.

Vishniac 1943

Vishniac, Roman. »All My Pictures Are Candid«. In: *Popular Photography*, Vol. 12, No. 4, 1943, S. 27, 80.

Vitten 2020

Vitten, Anne. »Unbequeme Konkurrentinnen? Ausbildung von Frauen an der Photographischen Lehranstalt des Berliner Lette-Vereins um 1900«. In: *Wozu Gender?. Geschlechtertheoretische Ansätze in der Fotografie*, hrsg. von Katharina Steidl, Themenheft *Fotogeschichte. Beiträge zu Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 40, H. 155, 2020, S. 25-33.

Vogel 2017

Vogel, Jakob. »Die Passage. Annäherungen des Historikers an ein analytisches Konzept«. In: Dogramaci, Burcu/Otto, Elizabeth (Hrsg.). *Passagen des Exils / Passages of Exile*. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 35. München: edition text + kritik 2017, S. 24-38.

Vogt 2001

Vogt, Guntram. *Die Stadt im Kino. Deutsche Spielfilme 1900-2000*. Marburg: Schüren 2001.

Vowinckel 2013a

Vowinckel, Annette. »German (Jewish) Photojournalists in Exile: A Story of Networks and Success«. In: *German History*, Vol. 31, No. 4, 2013, S. 473-496.

Vowinckel 2013b

Vowinckel, Annette. »Der Bildredakteur. Genese eines modernen Berufsbilds«. In: Ramsbrock, Annelie et al. (Hrsg.). *Fotografien im 20. Jahrhundert. Verbreitung und Vermittlung*. Göttingen: Wallstein Verlag 2013, S. 69-89.

Vowinckel 2016

Vowinckel, Annette. *Agenten der Bilder. Fotografisches Handeln im 20. Jahrhundert*. Visual History, Bd. 2. Göttingen: Wallstein 2016.

W.L. 1939

W.L. »Emigrierte Künstler stellen aus«. In: *Aufbau*, 15. 11. 1939, S. 14.

Wald 2007

Wald, Gayle F. *Shout, Sister, Shout!. The Untold Story of Rock-and-Roll Trailblazer Sister Rosetta Tharpe*. Boston: Beacon Press 2007.

Walsh 1959

Walsh, Chad. »Foreign Children; My Village in Israel. By Sonia and Tim Gidal. Illustrated with photographs. 77 pp. New York: Pantheon Books. \$3.50«. In: *The New York Times*, 1. 11. 1959, S. 42.

Walter 2000

Walter, Ingrid. *Dem Verlorenen nachspüren. Autobiographische Verarbeitung des Exils deutschsprachiger Schriftstellerinnen*. Taunusstein: Verlag Dr. H.H. Driesen 2000.

Warren 2006

Warren, Lynne (Hrsg.). *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, Bd. 1-3. New York: Routledge 2006.

Wartenberg 2012

Wartenberg, Imke. »Die Straße neu gesehen«. In: *New York Photography 1890-1950. Von Stieglitz bis Man Ray*, hrsg. von Ortrud Westheider und Michael Philipp, Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2012, S. 233-244.

Wedhorn 2014

Wedhorn, Katja. *Licht und Schatten. Neue Gestaltungsweisen der Fotografie von 1920 bis 1960 und der Beitrag Edmund Kestings*. Marburg: Tectum Verlag 2014.

Weidle 2021

Weidle, Barbara. »Im Stromgebiet der Zoologie«: Erna Pinners Neuanfang im englischen Exil«. In: Seeber, Ursula et al. (Hrsg.). *Mensch und Tier in Reflexionen des Exils*. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 39. Berlin: De Gruyter 2021, S. 301-326.

Weise 2016

Weise, Bernd. »Strukturen des Bildertransports. Fotoagenturen im Deutschen Kaiserreich und in der Weimarer Republik«. In: *Business mit Bildern. Geschichte und Gegenwart von Fotoagenturen*, hrsg. von Anton Holzer, Themenheft *Fotogeschichte. Beiträge zu Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 36, H. 142, 2016, S. 5-20.

Weise 2018

Weise, Bernd. »Kontrollierte Fotodienste. Unterwerfung des Pressegewerbes im System der NS-Propaganda 1933-1945«. In: *Bilder in Bewegung. Fotografie und Film*, hrsg. von Matthias Christen, Themenheft *Fotogeschichte. Beiträge zu Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 38, H. 147, 2018, S. 41-58.

Weisshaar 2013

Weisshaar, Bertram (Hrsg.). *Spaziergangswissenschaft in Praxis. Formate in Fortbewegung*. Berlin: Jovis 2013.

Wendland 1999

Wendland, Ulrike. *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgt und vertriebenen Wissenschaftler*, Teil 2: L-Z. München: K. G. Saur 1999.

Werneburg 1991

Werneburg, Brigitte. »LIFE: Leben in der Emigration. Deutsche Fotojournalisten in Amerika« (1991). Online-Ausgabe des unveröffentlichten Manuskripts. In: werneburg.nikha.org, o. S., werneburg.nikha.org/home.php?id=1064&sn=1 [Zugriff am 12. 5. 2022].

BIBLIOGRAFIE

Westerbeck/Meyerowitz 1994

Westerbeck, Colin/Meyerowitz, Joel. *Bystander. A History of Street Photography*. Boston: Little, Brown 1994.

Westheider 2012

Westheider, Ortrud. »New York und die Photographie als Kunst«. In: *New York Photography 1890-1950. Von Stieglitz bis Man Ray*, hrsg. von dies. und Michael Philipp, Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2012, S. 10-19.

White 1949

White, E. B. *Here Is New York*. New York: The Little Book Room 1949.

White 1951

White, L. B. »He Turned a Hobby into a Big Business«. In: *Popular Science*, Vol. 159, No. 4, 1951, S. 131-133, 244, 246, 250.

Whybrow 2011

Whybrow, Nicolas. *Art and the City*. London: I. B. Tauris 2011.

Whybrow 2014

Whybrow, Nicolas (Hrsg.). *Performing Cities*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2014.

Wiegand 2011

Wiegand, Thomas. *Deutschland im Fotobuch. 287 Fotobücher zum Thema Deutschland aus der Zeit von 1915 bis 2009*, hrsg. von Manfred Heiting. Göttingen: Steidl 2011.

Winckler 2021

Winckler, Julia. »Making Friends: Wolf Suschitzkys Tierfotografien im Prisma des Exils«. In: Seeber, Ursula et al. (Hrsg.). *Mensch und Tier in Reflexionen des Exils*. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 39. Berlin: De Gruyter 2021, S. 277-300.

Winkler 1989

Winkler, Michael. »Die Großstadt New York als Thema der deutschsprachigen Exilliteratur«. In: Spalek, John M./Strelka, Joseph (Hrsg.). *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*, Bd. 2: *New York*. Bern: Francke 1989, S. 1367-1416.

Winkler 2002

Winkler, Michael. »Metropole New York«. In: Krohn, Claus-Dieter et al. (Hrsg.). *Metropolen des Exils*. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 20. München: edition text + kritik 2002, S. 178-198.

Wist 1992

Wist, Ronda. *On Fifth Avenue. Then and Now*. New York: Carol Publishing Group 1992.

Wohlmann 1939

Wohlmann, Heinz J. »Die Quoten-Einwanderung nach U.S.A«. In: *Aufbau*, Vol. 5, No. 5, 1. 3. 1939, S. 1-2.

Wolff 1946

Wolff, Werner. »Daredevil at Work«. In: *Popular Photography*, Vol. 19, No. 3, 1946, S. 39.

Wolff 2020

Wolff, Steven. Persönliches E-Mail Interview mit Helene Roth, November 2020.

Wolff 2021

Wolff, Alexander. *Endpapers. A Family Story of Books, War, Escape, and Home*. New York: Atlantic Monthly Press 2021.

Wolfradt 1948

Wolfradt, Willi. »Lichtbild-Schöpfungen. Photo-Sezession«. In: *Aufbau*, 15. 10. 1948, S. 19.

Woodward 2002

Woodward, Richard. »Behind a Century of Photos. Was There a Jewish Eye?«. In: *The New York Times*, 2. 7. 2002, Section B, S. 1.

WPA Guide 1939

Federal Writers' Project of the Works Progress Administration (Hrsg.). *The WPA Guide to New York City: The Federal Writers' Project Guide to 1930s New York. A Comprehensive Guide to the Five Boroughs of the Metropolis – Manhattan, Brooklyn, the Bronx, Queens, and Richmond*. New York: Random House 1939.

Wright 2004

Wright, Brooke Marie. *Ann Tizia Leitich: New Voice, New Woman: Packaging America for Vienna*. Undergraduate Honors Thesis. Brigham Young University, Provo, Utah 2004.

Wronecki 1949

Wronecki, Daniel. *New-York*. Paris: Nathan Press 1949.

Yarnell 2015

Yarnell, Lisa. *The Klinsky Press Agency Finding Aid at the Art Gallery of Ontario*. Thesis. Ryerson University, Toronto 2015.

Yau 2017

Yau, John. »Rudy Burckhardt and Edwin Denby, New York City's Greatest Flaneurs«. In: *Hyperallergic*, 22. 10. 2017, o. S., hyperallergic.com/406815/a-walk-through-astoria-and-other-places-in-queens-1943-rudy-burckhardt-edwin-denby-bruce-silverstein-gallery-2017/ [Zugriff am 7. 5. 2022].

Yildiz 2013a

Yildiz, Erol. »Migration als urbane Ressource. Vom öffentlichen Diskurs zur Alltagspraxis«. In: Dogramaci, Burcu (Hrsg.). *Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven*. Image, Bd. 52. Bielefeld: transcript 2013, S. 251-270.

Yildiz 2013b

Yildiz, Erol. *Die weltoffene Stadt. Wie Migration Globalisierung zum urbanen Alltag macht*. Kultur und soziale Praxis. Bielefeld: transcript 2013.

Yildiz 2014

Yildiz, Erol. »Postmigrantische Perspektiven. Aufbruch in eine neue Geschichtlichkeit«. In: ders./Hill, Marc (Hrsg.). *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. Kultur & Konflikt, Bd. 6. Bielefeld: transcript 2014, S. 19-36.

Yildiz 2017

Yildiz, Erol. »Postmigrantische Perspektiven auf Migration, Stadt und Urbanität«. In: ders. et al. (Hrsg.). *Migration, Stadt und Urbanität. Perspektiven auf die Heterogenität migrantischer Lebenswelten*. Wiesbaden: Springer VS 2017, S. 19-33.

Yildiz/Hill 2014

Yildiz, Erol/Hill, Marc (Hrsg.). *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. Kultur & Konflikt, Bd. 6. Bielefeld: transcript 2014.

Yildiz/Mattauch 2009

Yildiz, Erol/Mattauch, Birgit (Hrsg.). *Urban Recycling. Migration als Großstadt-Ressource*. Bauwelt Fundamente, Bd. 140: Stadtforschung/Stadtpolitik. Boston: Birkhäuser 2009.

Zandy 2013

Zandy, Janet. *Unfinished Stories. The Narrative Photography of Hansel Mieth and Marion Palfi*. Rochester: RIT Press 2013.

BIBLIOGRAFIE

Zeigler 2020

Zeigler, Connie. *Commercial Article 13: Jan Ruhtenberg / Lost and Found*, hrsg. von Martha Steele. Indianapolis: Commercial Artisan 2020.

Ziegler-McPherson 2021

Ziegler-McPherson, Christina A. *The Great Disappearing Act. Germans in New York City, 1880-1930*. Ithaca: Rutgers University Press 2021.

Ziehe 2013

Ziehe, Theresia. »Brought to Light – The Photographic Legacy of Fred Stein / Ans Licht gebracht – Der fotografische Nachlass von Fred Stein«. In: *Fred Stein. Paris – New York*, hrsg. von Dawn Freer, Ausst. Kat. Jüdisches Museum Berlin, Berlin 2013, S. 185-191.

Ziehe 2018

Ziehe, Theresia. »Fred Steins Werk im Spiegel von Emigrationserfahrung und politischer Überzeugung«. In: *Fred Stein. Dresden, Paris, New York*, hrsg. von Erika Eschebach und Helena Weber, Ausst. Kat. Stadtmuseum Dresden, Dresden 2018, S. 72-85.

Ziehe 2020

Ziehe, Theresia. »Der Fotograf Fred Stein«. In: Martinsen, Franziska (Hrsg.). *Beziehungsweise transatlantisch. Zum Verhältnis USA – Europa*. Die 22. Hannah Arendt Tage 2019. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2020, S. 115-122.

Zim et al. 1988

Zim, Larry et al. *The World of Tomorrow. The 1939 New York World's Fair*. New York: Harper & Row 1988.

Zinn 2020

Zinn, Alexander (Hrsg.). *Homosexuelle in Deutschland 1933-1969. Beiträge zu Alltag, Stigmatisierung und Verfolgung*. Berichte und Studien, Nr. 84. Göttingen: V&R unipress 2020.

Zitko 1998

Zitko, Hans. »Der Ritus der Wiederholung. Zur Logik der Serie in der Kunst der Moderne«. In: Hilmes, Carola/Mathy, Deitrich (Hrsg.). *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 159-183.

Zitzewitz 2014

Zitzewitz, Jutta von. *Die Stadt, der Highway und die Kamera. Fotografie und Urbanisierung in New York zwischen 1945 und 1965*. Berlin: Deutscher Kunstverlag 2014.

Zlobinski 2020

Zlobinski, Mirjam. »Die Politik des Porträts. Das Fotobuch *Deutsche Portraits* von Fred Stein«. In: Martinsen, Franziska (Hrsg.). *Beziehungsweise transatlantisch. Zum Verhältnis USA – Europa*. Die 22. Hannah Arendt Tage 2019. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2020, S. 123-137.

Zolberg 1993

Zolberg, Vera L. »New York Culture: Ascendant or Subsident?«. In: Shefter, Martin (Hrsg.). *Capital of the American Century. The National and International Influence of New York City*. New York: Russell Sage Foundation 1993, S. 145-166.

Zucker 1944

Zucker, Paul. »Review: Roman Towns by Ernest Nash«. In: *Journal of the American Society of Architectural Historians*, Vol. 4, No. 3-4, 1944, S. 52-53.

Zwerger/Seeber

2018 Zwerger, Veronika/Seeber, Ursula. »Küche der Erinnerung. Vorwort«. In: *Küche der Erinnerung. Essen & Exil*, hrsg. von dies., Ausst. Kat. Literaturhaus Wien, Wien 2018, S. 6-16.

Anhang

1. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1.1: Fred Stein/Helene Roth, *Coenties Slip*, New York, 1946/2022. Collage (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY/Helene Roth).
- Abb. 1.2: Die Städte Bombay, Buenos Aires, Istanbul, London, New York und Shanghai im METROMOD Archive. Screenshot (© METROMOD Archive, 2022).
- Abb. 1.3: Adressen der emigrierten Fotograf*innen, Objekte, Events und Organisationen auf dem New Yorker Stadtplan im METROMOD Archive, zusammengestellt von Helene Roth. Screenshot (© METROMOD Archive, 2022).
- Abb. 3.1: T. Lux Feininger, *Abschied am Lehrter Bahnhof – J. Tokayer, Lyonel und Julia Feininger, W. de Vries (Architekt)*, Berlin, November 1936. Rückseitige Beschriftung von T. Lux Feininger: »... Bilder vom letzten Film, den ich in Europa belichtet habe, November 1936 ...« (© The Estate of T. Lux Feininger, Repro: www.Kunst-Archive.net).
- Abb. 3.2: T. Lux Feininger, *Abschied am Lehrter Bahnhof – Lyonel und Julia Feininger, W. de Vries (Architekt)*, Berlin, November 1936. Rückseitige Beschriftung von T. Lux Feininger: »Berlin, Lehrter Bahnhof take train to Hamburg L. F., J. F., de Vries, see me off Nov. 5, 1936« (© The Estate of T. Lux Feininger, Repro: www.Kunst-Archive.net).
- Abb. 3.3: Ernest Nash, *Eva und Ruth Nathan, dahinter Fritz Nathan, rechts Ilse Nathan im Hafen von Genua*, April 1939 (Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2000, S. 58 © Bildarchiv Ernest Nash, Goethe-Universität, Frankfurt a. M.).
- Abb. 3.4: T. Lux Feininger, *Coasters Seen from the Deck of »Washington« III*, Southampton, November 1936 (© The Estate of T. Lux Feininger, Repro: www.Kunst-Archive.net).
- Abb. 3.5: T. Lux Feininger, *Shipping in the Channel II*, November 1936 (© The Estate of T. Lux Feininger, Repro: www.Kunst-Archive.net).
- Abb. 3.6: Yolla Niclas, *Blick in die Ferne*, 1941. Doppelseite aus den Memoiren »Rückblick und Blick in die Ferne«, S. 38A–39 (Rudolf und Yolla Sachs Collection © Leo Baeck Institute, New York).
- Abb. 3.7: Yolla Niclas, *Rettungsuebungen der »Winnipeg« Passagiere*, 1941. Doppelseite aus den Memoiren »Rückblick und Blick in die Ferne«, S. 37C–38 (Rudolf und Yolla Sachs Collection © Leo Baeck Institute, New York).
- Abb. 3.8: Josef Breitenbach, Kontaktabzug der Passage von Marseille nach Trinidad, Mai/Juni 1941 (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Josef Breitenbach Collection, AG 90:149 © The Josef and Yaye Breitenbach Charitable Foundation).
- Abb. 3.9: Josef Breitenbach, Kontaktabzug der Passage von Marseille nach Trinidad, Mai/Juni 1941 (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Josef Breitenbach Collection, AG 90:149 © The Josef and Yaye Breitenbach Charitable Foundation).
- Abb. 3.10: Josef Breitenbach, Kontaktabzug der Passage von Marseille nach Trinidad, Mai/Juni 1941. Ausschnitt mit Porträt von Ylla und Fred Stein (Center for Creative Photography, The University of Arizona: Josef Breitenbach Collection, AG 90:149 © The Josef and Yaye Breitenbach Charitable Foundation).

- Abb. 3.11: Ilse Bing, *Schubi an Bord der »Winnipeg«*. Fotografie aus dem Album *Dog 1941* (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ilse Bing Collection, AG 189:109 © Estate of Ilse Bing).
- Abb. 3.12: Ilse Bing, *Schubi an Bord der »Winnipeg«*. Fotografien aus dem Album *Dog 1941* (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ilse Bing Collection, AG 189:109 © Estate of Ilse Bing).
- Abb. 3.13: Lilly Joss, *Arabische Frauen in der Freizeit*, Casablanca/Marokko, 1939/40 (Wien Museum, Inventarnr. 204601 © Wien Museum).
- Abb. 3.14: Lotte Jacobi, *Ankunft auf dem Schiff »Georgic« in New York am 29. 09. 1935*, New York, 1935 (Ausst. Kat. Berlin 1997a, S. 136, Lotte Jacobi Collection, University of New Hampshire © 2024. University of New Hampshire).
- Abb. 3.15: Anonymus, »The Future Emigrant Lodging House« in *Judge*, Vol. 18, No. 443, 1890, Rückseite Cover (© agk-images).
- Abb. 3.16: Ellen Auerbach, *Ohne Titel (Blick von der Nordseite der Brooklyn Bridge nach Nordwesten)*, New York, 1937 (Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inventar-Nr.: KS-Auerbach 652 © VG Bild-Kunst, Bonn 2024).
- Abb. 3.17: Ellen Auerbach, *Ohne Titel (Blick von der Brooklyn Bridge Richtung Nordosten)*, New York, 1937 (Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inventar-Nr.: KS-Auerbach 653 © VG Bild-Kunst, Bonn 2024).
- Abb. 3.18: Helene Roth, *Blick von der Brooklyn Bridge Richtung Nordwesten*, New York, 2022 (© Helene Roth).
- Abb. 3.19: Fred Stein, *Ohne Titel (Erste Bilder in New York mit der Rolleflex Kamera)*, New York, 1941 (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).
- Abb. 3.20: Hermann Landshoff, *New York*, New York, 1941. Infrarotaufnahme (Münchener Stadtmuseum, Sammlung Fotografie/Archiv Landshoff, FM-2012-200.99 © bpk/Münchener Stadtmuseum, München).
- Abb. 4.1: Ernest Nash, *United States Subtreasury Building*, New York, 1939 (Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2000, S. 66 © Bildarchiv Ernest Nash, Goethe-Universität, Frankfurt a. M.).
- Abb. 4.2: Ernest Nash, NEW YORK, *U. S. Sub-Treasury Building/PAESTUM, Temple of Neptune*. Doppelseite aus *Roman Towns* (Nash 1944, Nr. 1, 2).
- Abb. 4.3: Andreas Feininger, Kontaktabzug *New York, 9th Ave bis Chatham Square*, New York, 1940. Recto und Verso. Rückseitige Beschriftung von Andreas Feininger mit Aufnahmeort und Jahreszahl (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Andreas Feininger Collection: AG 53:41 © Gift of Andreas Feininger).
- Abb. 4.4: Reproduktion *The Bowery, North from Grand Street*, 1895. J. S. Johnston Photograph, from Andreas Feininger Photograph Collection (Andreas Feininger Photograph Collection, PR 207, New-York Historical Society © New-York Historical Society, 101190d).
- Abb. 4.5: Andreas Feininger, Kontaktabzug *Manhattan und Williamsburg Bridge*, New York, 1940. Recto und Verso. Rückseitige Beschriftung von Andreas Feininger mit Aufnahmeort und Jahreszahl (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Andreas Feininger Collection, AG 53:41 © Gift of Andreas Feininger).
- Abb. 4.6: Rudy Burckhardt, *Sidewalk*, New York, 1939. Albumseite aus *New York, N. Why?* (Rudy Burckhardt Archive © VG Bild-Kunst, Bonn 2024).
- Abb. 4.7: Lisette Model, *Running Legs*, New York, 1940 (Ausst. Kat. Madrid 2009, S. 22 © Estate of Lisette Model).

- Abb. 4.8: Marion Palfi, *New York*, New York, 1946 (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Marion Palfi Collection, AG 46:80 © Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents).
- Abb. 4.9: Marion Palfi, *New York*, New York, 1946 (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Marion Palfi Collection, AG 46:80 © Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents).
- Abb. 4.10: Marion Palfi, *East Harlem*, New York, 1946 (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Marion Palfi Collection, AG 46:80 © Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents).
- Abb. 4.11: Rudy Burckhardt, *Subway*, New York, 1947 (Rudy Burckhardt Archive © VG Bild-Kunst, Bonn 2024).
- Abb. 4.12: Rudy Burckhardt, *Subway*, New York, 1947 (Rudy Burckhardt Archive © VG Bild-Kunst, Bonn 2024).
- Abb. 4.13: Stanley Kubrick, *Life and Love on the New York City Subway. Women Knitting on a Subway*, New York, 1946 (Museum of the City of New York, X2011. 4. 1107.16 © Museum of the City of New York).
- Abb. 4.14: Teilstadtplan von New York in *Atlas of the Borough of Manhattan, City of New York* (Philadelphia: G. W. Bromley & Co.), 1921/23 (Lionel Pincus and Princess Firyal Map Division, The New York Public Library Digital Collections, New York © The New York Public Library Digital Collections, New York).
- Abb. 4.15: Andreas Feininger, *2nd Ave Elevated*, New York, 1940 (Andreas Feininger Photograph Collection, PR 207, New-York Historical Society © New-York Historical Society, 101190d).
- Abb. 4.16: Andreas Feininger, *Coenties Slip*, New York, 1940 (Andreas Feininger Photograph Collection, PR 207, New-York Historical Society © New-York Historical Society, 101190d).
- Abb. 4.17: Fred Stein, *Coenties Slip*, New York, 1946 (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).
- Abb. 4.18: Cover des Magazins *Entre Nous*, Jg. 21, Februar 1948 (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).
- Abb. 4.19: Mario von Bucovich, *Coenties Slip*, New York, 1937. Doppelseite aus *Manhattan Magic* (Bucovich 1937, S. 16-17).
- Abb. 4.20: Alexander Alland, *Coenties Slip*, New York, 1939. Doppelseite aus *Portrait of New York* (Alland/Riesenberg 1939, o.S.).
- Abb. 4.21: T. Lux Feininger, *View from My Window, Corner of 23rd St. and 2nd Avenue with the EL.*, New York, 1938. Rückseitiger Vermerk von T. Lux Feininger: »the ‚EL‘ railroad has since been taken down (1942)« (© The Estate of T. Lux Feininger, Repro: www.Kunst-Archive.net).
- Abb. 4.22: Ellen Auerbach, *Ohne Titel (Unter der Hochbahn in New York)*, New York, 1937 (Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inventar-Nr.: KS-Auerbach 15 © VG Bild-Kunst, Bonn 2024).
- Abb. 4.23: Helene Roth, *Sicht auf die Kreuzung Myrtle Avenue und Vanderbilt Avenue*, New York, 2022 (© Helene Roth 2022).
- Abb. 4.24: T. Lux Feininger, *Highline. 9th Ave. EL at 110th St.*, New York, 1937 (© The Estate of T. Lux Feininger, Repro: www.Kunst-Archive.net).
- Abb. 4.25: Postkarte *The Elevated at One Hundred and Tenth Street*, New York, 1900 (© Privat Helene Roth).
- Abb. 4.26: George Grosz, *Im Doppeldeckerbus auf der 5th Avenue, Höhe 48th Street*, New York, 1932 (The Estate of George Grosz © VG Bild-Kunst, Bonn 2024).

- Abb. 4.27: George Grosz, *Passanten 5th Avenue*, New York, 1932 (The Estate of George Grosz © VG Bild-Kunst, Bonn 2024).
- Abb. 4.28: Kurt Severin, *Stefan Zweig*, New York, 1941 (Prochnik 2016, S. 86 © 2024, David Lowenherz).
- Abb. 4.29: Andreas Feininger, *Blick von New Jersey auf Manhattan*, New Jersey, 1944. Doppelseite aus *New York* (Feininger 1945a, S. 48-49).
- Abb. 4.30: Andreas Feininger, »Andreas Feininger on Lenses at Work in the Making of Good Pictures« in *Popular Photography*, März 1946 (Feininger 1946a, S. 32).
- Abb. 4.31: Ernest Nash, *Empire State Building, Blick vom East River*, New York, 1940er-Jahre (Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2000, S. 70 © Bildarchiv Ernest Nash, Goethe-Universität, Frankfurt a. M.).
- Abb. 4.32: Werner Wolff, »Daredevil at Work« in *Popular Photography*, Vol. 19, No. 3, 1946, S. 39 (Werner Wolff Archive, WWA 054, The Image Centre. Gift of the Family of Werner Wolff, 2009 © The Family of Werner Wolff and the Image Centre).
- Abb. 4.33: Werner Wolff, Kontaktabzug *Ohne Titel (Empire State Building)*, New York, 1946 (Werner Wolff Archive, WWA 054, The Image Centre. Gift of the Family of Werner Wolff, 2009 © The Family of Werner Wolff).
- Abb. 4.34: Fred Stein, *Lamport I–XVIII*, New York, 1941-1951 (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).
- Abb. 4.35: Helene Roth, *Blick auf Fred Steins Apartment in der 610 West 145th Street*, New York, 2022 (© Helene Roth).
- Abb. 4.36: Fred Stein, *Lamport I, with Fred in Window*, New York, 1941-1951 (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).
- Abb. 4.37: Fred Stein, *After the Rain*, Paris, 1936 (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).
- Abb. 4.38: Fred Stein, *House Painters*, Paris, 1937 (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).
- Abb. 4.39: Fred Stein, *Lamport IV*, New York, 1941-1951 (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).
- Abb. 4.40: Fred Stein, *Lamport II, Traffic*, New York, 1941-1951 (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).
- Abb. 4.41: Fred Stein, *Lamport XVII, Traffic*, New York, 1941-1951 (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).
- Abb. 4.42: Ilse Bing, Kontaktabzüge *Window I* und *Window II*, New York, undatiert (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ilse Bing Collection, AG 189:40 © Estate of Ilse Bing).
- Abb. 4.43: Ilse Bing, Kontaktabzüge *Window III* und *Window IV*, New York, undatiert (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ilse Bing Collection, AG 189:40 © Estate of Ilse Bing).
- Abb. 4.44: Ilse Bing, Kontaktabzüge *Window V*, New York, undatiert (From the Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ilse Bing Collection, AG 189:40 © Estate of Ilse Bing).
- Abb. 4.45: T. Lux Feininger, Serie *East River Window*, New York, Sommer 1946 (Auswahl). Telefotos (© The Estate of T. Lux Feininger, Repros: www.Kunst-Archive.net).
- Abb. 4.46: T. Lux Feininger, *East River Window. Late Summer I–III*, New York, 1946 (© The Estate of T. Lux Feininger, Repros: www.Kunst-Archive.net).
- Abb. 4.47: T. Lux Feininger, *East River Window. Demolition of the Industrial Area*, New York, 1946 (© The Estate of T. Lux Feininger, Repro: art-archives.net).
- Abb. 4.48: T. Lux Feininger, *East River Window. Construction Peter Cooper and Stuyvesant Villages I*, New York, 1947. Telefoto (© The Estate of T. Lux Feininger, Repro: art-archives.net).

- Abb. 5.1: Henry E. Salloch, »Cartoon Map of New York City« in *Cartoon Guide of New York City* von Nils Hogner und Guy Scott (New York: J. J. Augustin), 1938 (Cornell University – PJ Mode Collection of Persuasive Cartography © Cornell University Library).
- Abb. 5.2: Fred Stein, *Fritz H. Landshoff*, 1944/45. Fotografien im Ordner »Portraits« (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).
- Abb. 5.3: Fred Stein, *Kurt Wolff*, New York, 1959 (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).
- Abb. 5.4 Lotte Jacobi, *Salman Schocken*, New York, 1940 (© Lotte Jacobi Collection, University of New Hampshire 2024. University of New Hampshire).
- Abb. 5.5: Doppelseite aus *Times Square U. S. A.* von Rolf Tietgens (New York: Keith de Lellis), 1992 (Tietgens 1992, o. S.).
- Abb. 5.6: Rolf Tietgens, »Times Square U.S.A.« in *Coronet*, Vol. 36, No. 3, 1954 (Tietgens 1954, S. 48-50).
- Abb. 5.7: Presse-Photo (Berlin), *Blick vom Luftschiffsmast des Empire State-Gebäudes auf New York*. Doppelseite aus *New York* (Leitich 1932, Bildteil, S. 1 © Privat Helene Roth).
- Abb. 5.8: Jacobi (Berlin), *Hafen-Romantik und Wolkenkratzer*/E. O. Hoppé (Mauritius), *Schönheit der Wolkenkratzer*. Doppelseite aus *New York* (Leitich 1932, Bildteil, S. 14-15 © Privat Helene Roth).
- Abb. 5.9: Scherl, *Ruhepause bei den Grabsteinen der Trinity Church*/Jacobi (Berlin), *Auch ein Platz für Mittagsruhe*/Ewing Galloway (N. Y.), *Orangedrink nach heißer Bahnfahrt*/Ewing Galloway (N. Y.), *Ein Fünfstück öffnet die Drehtür zur Untergrundbahn*. Doppelseite aus *New York* (Leitich 1932, Bildteil, S. 16-17 © Privat Helene Roth). e
- Abb. 5.10: Presse-Photo (Berlin), *Theater und Kino am Broadway*/Ewing Galloway (N. Y.), *Broadways berühmter Theaterbezirk bei Nacht*. Doppelseite aus *New York* (Leitich 1932, Bildteil, S. 26-27 © Privat Helene Roth).
- Abb. 5.11: R. Raffius (N. Y.), *Bretzelfrau in Alt-New York*/R. Raffius (N. Y.), »Spaghetti-Joe«/R. Raffius (N. Y.), *Bataillon der Schuhputzer*/Paul Groß (Mauritius), *Kleine chinesische Amerikaner*. Doppelseite aus *New York* (Leitich 1932, Bildteil, S. 52-53 © Privat Helene Roth).
- Abb. 5.12: International News Photos (New York), *Coney Island, das Strandbad der 600.000*. Letzte Seite aus *New York* (Leitich 1932, Bildteil, S. 64 © Privat Helene Roth).
- Abb. 5.13: Mario von Bucovich, *Off Manhattan*, 1937. Doppelseite aus *Manhattan Magic* (Bucovich 1937, S. 8-9 © Privat Helene Roth).
- Abb. 5.14: Mario von Bucovich, *The Skyline of Lower Manhattan*, 1937. Doppelseite aus *Manhattan Magic* (Bucovich 1937, S. 10-11 © Privat Helene Roth).
- Abb. 5.15: Mario von Bucovich, *St. Patrick's Cathedral/aint Francis of Assisi*, 1937. Doppelseite aus *Manhattan Magic* (Bucovich 1937, S. 60-61 © Privat Helene Roth).
- Abb. 5.16: Mario von Bucovich, *Pennsylvania Station/Grand Central Building*, 1937. Doppelseite aus *Manhattan Magic* (Bucovich 1937, S. 46-47 © Privat Helene Roth).
- Abb. 5.17: Mario von Bucovich, *On the Roof of the Hotel Gotham/Over the Madison Avenue*, 1937. Doppelseite aus *Manhattan Magic* (Bucovich 1937, S. 70-71 © Privat Helene Roth).
- Abb. 5.18: Mario von Bucovich, *Rockefeller Center*, 1937. Doppelseite aus *Manhattan Magic* (Bucovich 1937, S. 56-57 © Privat Helene Roth).
- Abb. 5.19: Fred Stein, *Dernier né/Atlas et Saint Patrick*, undatiert. Doppelseite aus *New-York* (Paris: Nathan Press), 1949 (Wronecki 1949, Nr. 73, 74 © Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).
- Abb. 5.20: Fred Stein, *Fifth Avenue*, undatiert. Doppelseite aus *New-York* (Wronecki 1949, Nr. 76 © Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).

- Abb. 5.21: Fred Stein, *Washington Arch.* Erste Fotografie in *5th Avenue* (New York: Pantheon Press), 1947 (Stein 1947, Nr. 1 © Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).
- Abb. 5.22: Fred Stein, *At 142nd Street.* Letzte Fotografie in *5th Avenue* (Stein 1947, Nr. 100 © Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).
- Abb. 5.23: Fred Stein, *View toward the North from the Empire State Building/Rockefeller Center with Empire State Building.* Doppelseite in *5th Avenue* (Stein 1947, Nr. 42, 43 © Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).
- Abb. 5.24: Fred Stein, Seite mit Fotoabzügen zum Thema »Harlem. 110th Street Up« aus dem Ordner »Reportage« (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).
- Abb. 5.25: Fred Stein, *At 125th Street/At 113th Street.* Doppelseite aus *5th Avenue* (Stein 1947, Nr. 92, 93 © Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).
- Abb. 5.26: Fred Stein, Seite mit Fotoabzügen zum Thema »Jewish« aus dem Ordner »Reportage« (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).
- Abb. 5.27: Fred Stein, *On a Stone Bench on the Avenue/In a Spanish Section of Harlem.* Doppelseite aus *5th Avenue* (Stein 1947, Nr. 86, 87 © Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).
- Abb. 5.28: Fred Stein, Seite mit Fotoabzügen zum Thema »Rockefeller Center« aus dem Ordner »Reportage« (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).
- Abb. 5.29: Fred Stein, *Rockefeller Center/St. Patrick's Cathedral.* Doppelseite aus *5th Avenue* (Stein 1947, Nr. 40, 41 © Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).
- Abb. 5.30: Fotografien von Fritz Henle in der Reportage »Memo to: Walter Wanger, Subject: 52nd Street« in *Life*, Vol. 3, No. 22, 29.11.1937 (Anonymus 1937, S. 64-67 © Fritz Henle Estate).
- Abb. 5.31: Erste Seite aus *Chinatown U. S. A.* von Elizabeth Coleman (New York: The John Day Company), 1946 (Coleman 1946, o. S.).
- Abb. 5.32: Elizabeth Coleman, *Leading Ladies in the Stage of the Canton Theater in New York/ In the Audience.* Doppelseite aus *Chinatown U. S. A.* (Coleman 1946, o. S.).
- Abb. 5.33: Elizabeth Coleman, *What Will ... / ... Their Future Be?.* Doppelseite aus *Chinatown U. S. A.* (Coleman 1946, o. S.).
- Abb. 5.34: Elizabeth Coleman, *... And His?.* Letzte Seite aus *Chinatown U. S. A.* (Coleman 1946, o. S.).
- Abb. 5.35: Cover von *Suffer Little Children* von Marion Palfi (New York: Oceana Press), 1952 (Palfi 1952 © Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents).
- Abb. 5.36: Doppelseite aus *Suffer Little Children* von Marion Palfi (Palfi 1952, S. 38-39 © Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents).
- Abb. 5.37: Doppelseite aus *Suffer Little Children* von Marion Palfi (Palfi 1952, S. 14-15 © Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents).
- Abb. 5.38: Letzte Seite von *Suffer Little Children* von Marion Palfi (Palfi 1952, S. 94-95 © Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents).
- Abb. 5.39: Seite mit Artikeln zur Schaufensterauslage von *5th Avenue* im Scribner Bookstore in Fred Steins Scrapbook, 1947 (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).
- Abb. 5.40: Edwin Denby, *Part 1/Rudy Burckhardt, Building Facade in Fur District, West 27th Street,* New York. Doppelseite aus *New York, N. Why?, 1939* (The Metropolitan Museum of Art, New York, Burckhardt/Denby 1939, o. S. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024).
- Abb. 5.41: Rudy Burckhardt, *Standpipes/air of Siamese Standpipes,* New York. Doppelseite aus *New York, N. Why?, 1939* (The Metropolitan Museum of Art, New York, Burckhardt/Denby 1939, o. S. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024).

- Abb. 5.42: Rudy Burckhardt, *Wall Detail with Cigarette, Coca-Cola, and Advertisements/Wall Detail with Cigarette, Ice Cream, and Telephone Advertisements*, New York. Doppelseite aus *New York, N. Why?*, 1939 (The Metropolitan Museum of Art, New York, Burckhardt/Denby 1939, o.S. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024).
- Abb. 5.43: Edwin Denby, *Part 3/Rudy Burckhardt, Pedestrians: Woman in White Collarless Jacket; Man and Manhole in Foreground; Young Man Carrying Shoe Boxes; Taxicab, Three Women, and Lamppost*, New York. Doppelseite aus *New York, N. Why?*, 1939 (The Metropolitan Museum of Art, New York, Burckhardt/Denby 1939, o.S. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024).
- Abb. 5.44: *Life* Reportagen in Walter Sanders Scrapbook, Juli 1940 (Walter Sanders Archiv, Rostock © Walter Sanders Archiv, Rostock).
- Abb. 5.45: Doppelseite der *Life* Reportage »New York. A Big Spectacle in Big Pictures«, 1941/ Landkarte und Zugtickets der zurückgelegten Routen von Andreas Feininger im Auftrag von *Life* in Andreas Feiningers Scrapbook (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Andreas Feininger Collection, AG 53:19 © Gift of Andreas Feininger).
- Abb. 6.1: Fotoagenturen und -dienstleister in New York im Stadtplan im METROMOD Archive, 1930-1950. Screenshot (© METROMOD Archive). 1: Black Star Agency (420 Lexington Ave.), 2: Leco Photo Service (11 West 42nd St.), 3: Modernage (West 55th St., 319 East 44th West St.), 4: PIX (250 Park Ave.), 5: European Service (353 5th Ave.), 6: Monkmeyer (225 5th Ave.), 7: Three Lions Inc. (551 5th Ave.), 8: Rapho Guillumette (475 5th Ave.), 9: Echo Inc. (947 Madison Ave.)
- Abb. 6.2: Rückseite einer Fotografie von Ylla mit ihrem Stempel von Rapho, Black Star und Rapho-Guillumette, vor 1940 (Collection of Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ylla Collection, AG 138:14 © Pryor Dodge).
- Abb. 6.3: Ernst (Ernest) Mayer, *Ohne Titel (Water Sports at the Turn of the Century. The Big Moment: Weighing in the Family Pool)*, 1907. Rückseite mit Stempel von Ernst Mayer, Mauritius und Black Star (The Black Star Collection, Toronto © The Image Centre, Toronto).
- Abb. 6.4: Kurt Hutton, *Ohne Titel (Making Archery Equipment in London, England)*, 1940-1957. Rückseite mit Stempel von Black Star London, Black Star New York und Kurt Hutten (Hutton, Hübschmann) (The Black Star Collection, Toronto © The Image Centre, Toronto).
- Abb. 6.5: Fotografien von Walter Sanders in der Reportage »*Life* Visits the Statue of Liberty« in *Life*, Vol. 10, No. 22, 1941, S. 94-95 (Walter Sanders Archiv, Rostock © Walter Sanders Archiv, Rostock).
- Abb. 6.6: Fotografien von Walter Sanders in der Reportage »Por las entrañas de una estatua« in *MUNDO Argentino*, Juni 1941 (Walter Sanders Archiv, Rostock © Walter Sanders Archiv, Rostock).
- Abb. 6.7: Walter Sanders, *Ohne Titel (Tourists on Top of the Statue of Liberty)*, New York, 1940-1941 (The Black Star Collection, Toronto © The Image Centre, Toronto).
- Abb. 6.8: Honorarrechnung von Black Star mit Fred Stein, Januar 1944 (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).
- Abb. 6.9: Walter Sanders, *Ohne Titel (The Tomb of Germany's Unknown Soldier Is Under Eternal Guard)* Berlin, ca. 1938. Rückseite mit Stempel von Echo, Inc. und Black Star (The Black Star Collection, Toronto © The Image Centre, Toronto).
- Abb. 6.10: Robert Haas, *Fotografen auf der Weltausstellung*, New York, 1939 (Wien Museum © Foto: Birgit und Peter Kainz, Wien Museum).

- Abb. 6.11: Postkarte mit Motiv der Weltausstellung in New York, 1939 (New-York Historical Society, Photographs and Architectural Collections, PR 054 © New-York Historical Society, 101190d).
- Abb. 6.12: Ernest Nash, Postkarte *View of the Constitution Mall Looking Toward Statue of George Washington and Trylon and Perisphere* (New York: East and West Publishing Company), 1939 (© Privat Helene Roth).
- Abb. 6.13: Ernest Nash, Postkarte *Perisphere*, 1939 (The Museum of Fine Arts, Houston © Gift of Peter J. Cohen).
- Abb. 6.14: Walter Sanders, *Aquacade Swim Show* in der Reportage »The Aquacade Swim Show is a No. 1 Crowd-Catcher« in *Life*, Vol. 7, No. 1, 1939, S. 60 (Walter Sanders Archiv, Rostock © Walter Sanders Archiv, Rostock).
- Abb. 6.15: Walter Sanders, *General Motor Show* in der Reportage »Life Goes to The Futurama« in *Life*, Vol. 5, No. 23, 1939, S. 79 (Walter Sanders Archiv, Rostock © Walter Sanders Archiv, Rostock).
- Abb. 6.16: Rolf Tietgens, *Communication Mural* im Sonderheft *World's Fair Issue* von *U. S. Camera*, Vol. 1, No. 5, 1939, S. 38 (Tietgens 1939, S. 38).
- Abb. 6.17: Carola Gregor, *Amazonian Birds*, 1939. Doppelseite in der Broschüre *Pavilhão do Brasil. Feira Mundial de Nova York de 1939* (Ausst. Kat. Brasilien Pavillon World's Fair 1939, S. 11-12).
- Abb. 6.18: Ruth Staudinger-Rozaffy, *Enter the Women Executive/They Keep Fit*. Doppelseite in *Women at Work* (New York: New York Career Tours), 1939 (Robinson/Maule 1939, S. 32-33).
- Abb. 6.19: Ruth Bernhard, *Ohne Titel (Skeleton of the Giant)*, New York, 1939/40 (The Black Star Collection, Toronto © The Image Centre, Toronto).
- Abb. 6.20: Fotografien von Ruth Bernhard in der Reportage »Where the World of Tomorrow Is but the Ghost of Yesterday« in *The Highway Traveler*, Vol. 13, No. 2, 1941, S. 14-15 (Ruth Bernhard Archive, Special Collection Princeton University © Trustees of Princeton University).
- Abb. 6.21: Blick in die Ausstellung *Bauhaus: 1919-1928* im Museum of Modern Art mit Fotografie an der Säule links von T. Lux Feininger, New York, 1939 (The Museum of Modern Art Archives, New York, IN82.36A © Photographic Archive, The Museum of Modern Art Archives, New York).
- Abb. 6.22: Cover des Ausstellungskatalogs *Bauhaus 1919-1928* mit Fotografie von T. Lux Feininger, 1939 (Ausst. Kat. New York 1938 © The Estate of T. Lux Feininger, Repr: art-archives.net).
- Abb. 6.23: Cover des Ausstellungskatalogs *Machine Art* mit Fotografie von Ruth Bernhard, 1934 (Ausst. Kat. New York 1934).
- Abb. 6.24: Fotografien von Ruth Bernhard im Ausstellungskatalog *Machine Art*, 1934 (Ausst. Kat. New York 1934, Nr. 117, 119).
- Abb. 6.25: Ruth Bernhard, *Straws*, 1930 (Princeton University Art Museum, Bequest of Ruth Bernhard. Reproduced with the permission of the Ruth Bernhard Archive, Princeton University Art Museum © Trustees of Princeton University).
- Abb. 6.26: Ruth Bernhard, *Life Savers* im Magazin *Advertising Arts*, Januar 1931. Eingelegt in Ruth Bernhards Scrapbook (Ruth Bernhard Archive, Special Collection Princeton University © Trustees of Princeton University).
- Abb. 6.27: Fotostudios um den Central Park South im New Yorker Stadtplan im METROMOD Archive, zusammengestellt von Helene Roth. Screenshot (© METROMOD Archive). 1/2: Lotte Jacobi und Ruth Jacobi (1393 Sixth Ave. an der 57th St., Okt. 1935-Sept. 1936), 1: Lotte

- Jacobi (24 West 59th St., 19. 09. 1936–Aug. 1938; 35 West 57th St., Sept. 1938–Sept 1939; 157 West 54th St., Sept. 1939–Sept. 1941; 46 West 52nd St., Okt. 1941–Juni 1956), 2: Ruth Jacobi (Ecke Madison Ave. East 58th St., Aug. 1938-1939), 3: Gerda Peterich (332 West 56th St., 1940-1950), 4: Trude Fleischmann (127 West 56th St., 1940-1969), 5: Ylla (15 West 51st St., 200 West 57th St., 1941-1955).
- Abb. 6.28: Lotte Jacobi, *Hanya Holm Dancing with Troup I*, New York, 1937 (Lotte Jacobi Collection, University of New Hampshire © 2024. University of New Hampshire).
- Abb. 6.29: Lotte Jacobi, *Ruth Bernhard*, New York, 1945 (Lotte Jacobi Collection, University of New Hampshire © 2024. University of New Hampshire).
- Abb. 6.30: Lotte Jacobi, *Werner Wolff*, New York, 1943 (Lotte Jacobi Collection, University of New Hampshire © 2024. University of New Hampshire).
- Abb. 6.31: Ruth Jacobi-Roth, *Grapes*, veröffentlicht als »Picture of the Months« in *Popular Photography*, Vol. 2, No. 3, 1938, S. 42 (Anonymus 1938, S. 42).
- Abb. 6.32: Gerda Peterich, *Pearl Primus*. Buchseite im Fotobuch *The Dance* (New York: Arno Press), 1947 (Martin 1947, S. 146).
- Abb. 6.33: Frank Elmer, *Trude Fleischmann und Robert Haas*, New York, 1940 (Ausst. Kat. Wien 1997, S. 95 © Trudy Jeremias Family Collection; AR 25354, Leo Baeck Institute).
- Abb. 6.34: Trude Fleischmann, *Arthur Toscanini und Robert Haas*, New York, 1946 (Wien Museum © Wien Museum, Foto: Birgit und Peter Kainz).
- Abb. 6.35: Robert Haas, *Arthur Toscanini, sein Sohn Walter und Trude Fleischmann*, New York, 1946 (Wien Museum © Wien Museum, Foto: Birgit und Peter Kainz).
- Abb. 6.36: Visitenkarte von Ylla, 1941-1946 (Ylla Archive, New York © Pryor Dodge).
- Abb. 6.37: Helene Roth, *Rodin House, 200 West 57th Street*, New York, 2022 (© Helene Roth).
- Abb. 6.38: Fotograf*in unbekannt, *Ylla beim Fotografieren*, 1940er-Jahre (Ylla Archive, New York © Pryor Dodge).
- Abb. 6.39: Ylla, *Cat and Mouse*, New York, 1940er-Jahre (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ylla Collection, AG 138:13 © Pryor Dodge).
- Abb. 6.40: Ylla, *Dogs*, New York, 1940er-Jahre (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ylla Collection, AG 138:10 © Pryor Dodge).
- Abb. 6.41: Ylla, *Flying Cat*, New York, 1940er-Jahre (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ylla Collection, AG 138:13 © Pryor Dodge).
- Abb. 6.42: Ylla, *Cat at Central Park*, New York, 1940er-Jahre (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ylla Collection, AG 138:13 © Pryor Dodge).
- Abb. 6.43: Cover mit Fotografie von Ylla für das Magazin *Popular Photography*, Vol. 16, No. 2, 1945 (Ylla Archive, New York © Pryor Dodge).
- Abb. 6.44: Ylla, *Tiger Bronx Zoo*, New York, 1940er-Jahre (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ylla Collection, AG 138:13 © Pryor Dodge).
- Abb. 6.45: Werbeanzeigen mit Fotografien von Ylla, 1940-/1950er-Jahre (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ylla Collection, AG 138:2 © Pryor Dodge).
- Abb. 6.46: Eric Schaal, Porträt von Ylla, New York, 1943 (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Ylla Collection, AG 138:2 © Herb Alter).
- Abb. 7.1: Adressen der Julien Levy, Weyhe und Norlyst Gallery auf dem New Yorker Stadtplan im METROMOD Archive, zusammengestellt von Helene Roth. Screenshot (© METROMOD Archive). 1: Julien Levy Gallery (607 Madison Ave., 15 East 57th St., 42 East 57th St.), 2: Weyhe Gallery (794 Lexington Ave.), 3: Norlyst Gallery (59 West 56th St.)

- Abb. 7.2: John Vachon, *E. Weyhe Book Shop and Art Gallery on Lexington*, New York, 1950 (© Collections Museum of the City of New York).
- Abb. 7.3: John Vachon, *E. Weyhe Posing in His Book Shop and Art Gallery*, New York, 1950 (© Collections Museum of the City of New York).
- Abb. 7.4: Ausstellungsflyer mit Fotografie von Ylla für *Animals* in der Weyhe Gallery, New York, Februar 1942 (Ylla Archive, New York © Pryor Dodge).
- Abb. 7.5: T. Lux Feininger, *The Painter Muriel Streeter and Julien Levy*, New York, 1940 (© The Estate of T. Lux Feininger, Repro: www.kunst-archive.net).
- Abb. 7.6: Ausstellungsflyer und Zeitungsberichte zu *Captured Light II* im Scrapbook der Norlyst Gallery, New York, Juli 1944 (Archives of American Art, Washington, D.C., Elenore Lust Papers © Foto Helene Roth).
- Abb. 7.7: Artikel »Exhibit of the Month: Captured Light. Experimental Photography« im Scrapbook der Norlyst Gallery, New York, 1944 (Archives of American Art, Washington, D.C., Elenore Lust Papers, Downes 1944 © Foto Helene Roth).
- Abb. 7.8: Artikel »Why Photographers Experiment ...« im Scrapbook der Norlyst Gallery, New York, 1945 (Archives of American Art, Washington, D.C., Elenore Lust Papers, Kraus 1945 © Foto Helene Roth).
- Abb. 7.9: Rolf Tietgens, Seiten aus dem Artikel »What is Surrealism?« in *Minicam*, Vol. 2, No. 11, 1939, S. 30-37 (Tietgens 1939b, S. 30-37).
- Abb. 7.10: Josef Breitenbach, Doppelseite aus dem Artikel »Ever See a Scent?« von Amy Porter in *Collier's*, 1944 (MoMA Library, New York, Artist File »Josef Breitenbach« © The Josef and Yaye Breitenbach Charitable Foundation).
- Abb. 7.11: Fotograf*in unbekannt, Fotografie von Crockett Johnson zusammen mit Frederick Kiesler, Paula Laurence, Jimmy Ernst, Ala Story und Elenore Lust für die Radioshow »Art in New York«, New York, 1943 (Archives of American Art, Washington, D.C., Elenore Lust Papers © Foto Helene Roth).
- Abb. 7.12: Ausstellungsflyer von Lotte Jacobi in der Norlyst Gallery, New York, Oktober 1948 (Artist File »Lotte Jacobi«, The Museum of Modern Art Archives, New York © The Museum of Modern Art Archives, New York).
- Abb. 7.13: Ausstellungsflyer und Zeitungsartikel zu *Great American Artists of Minority Groups* von Marion Palfi im Scrapbook der Norlyst Gallery, New York, März 1945 (Archives of American Art, Washington, D.C., Elenore Lust Papers © Foto Helene Roth).
- Abb. 7.14: Hermann Landshoff, *Der Grafikdesigner, Fotograf und Art Director Alexey Brodovitch in seiner Wohnung*, New York, 1942 (Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie / Archiv Landshoff © bpk/Münchner Stadtmuseum, München).
- Abb. 7.15: Kursankündigung »Pictorial Journalism« von Kurt Safranski in *New School Bulletin*, Vol. 2, No. 1, 1944, S. 84 (New School Course Catalog Collection, NS. 05.01.01, The New School Archives, The New School, New York © The New School Archives, The New School, New York).
- Abb. 7.16: Werner Wolff, *Benton Room, Pictorial Journalism Class Session Taught by Kurt Safranski*, New York, 1950 (New School Photograph Collection, NS-04-01-01, Box: 4, Folder: 12, The New School Archives, The New School, New York © The Family of Werner Wolff).
- Abb. 7.17: Kursankündigung »Photography with the Miniature Camera« von Charles Leirens in *New School Bulletin, Art Classes 1951/52*, Vol. 9, No. 2, S. 33 (New School Course Catalog Collection, NS. 05.01.01, The New School Archives, The New School, New York © The New School Archives, The New School, New York).

- Abb. 7.18: Kursankündigung »The Small Camera in Photography Today« von Lisette Model, in *New School Bulletin, Art Classes*, Vol. 9, No. 2, September 1951, S. 34 (New School Course Catalog Collection, NS. 05. 01. 01, The New School Archives, New York © The New School Archives, The New School, New York).
- Abb. 7.19: Kursankündigung »Social Uses of Photography« von Marion Palfi in *New School for Bulletin*, Vol. 17, No. 2, S. 46 (New School Course Catalog Collection, NS. 05. 01. 01, The New School Archives, New York © The New School Archives, The New School, New York).
- Abb. 7.20: Salon Section »Twins« mit Fotografie *Sisters* von Ruth Jacobi und technische Daten in *Popular Photography*, Vol. 2, No. 2, 1938, S. 46-47, 68.
- Abb. 7.21: Andreas Feininger, »Feininger's Workshop – Photo Facts in Pictures. Unsharpness and its Cause« in *Popular Photography*, Vol. 24, No. 5, 1949 (Feininger 1949a, S. 54-55).
- Abb. 7.22: Doppelseite mit Negativ-Positiv-Beispiel in Andreas Feiningers Handbuch *Feininger On Photography* (New York: Ziff Davis), 1949 (Feininger 1949i, S. 304-305).
- Abb. 7.23: Andreas Feininger, *Rockefeller Center*, New York im Gastbeitrag »Andreas Feininger on Looking at Buildings« in *The Twin Lens Camera Companion* (London: focal press), 1948 (Newcombe 1948, S. 236-237).
- Abb. 7.24: Beitrag »Sea-Island Beauty« mit Text und Fotografien von Fritz Henle und Doppelseite mit technischen Daten in einer Broschüre von Ansco Film, 1949, S. 8-9, 14-15 (Artist File »Fritz Henle«, The Museum of Modern Art Archives, New York © Estate Fritz Henle).
- Abb. 8.1: Zusammenstellung der 46 ausgewählten Kontaktabzüge für die »Ellis Island«-Reportage. Werner Wolff, *Ohne Titel (Immigrant station, Ellis Island)*, New York, 1949 (Werner Wolff Archive, AG02.2009.0670:001-013, The Image Centre. Gift of the Family of Werner Wolff, 2009 © The Family of Werner Wolff).
- Abb. 8.2: Erika Stone, *The Big Room*, Ellis Island/*Sleeping Area*, Ellis Island/*Classroom*, Ellis Island/*Entrance to Dining Hall*, Ellis Island/*Playing Cards*, Ellis Island/*Chinese Immigrant*, Ellis Island/*One Family's Room*, Ellis Island/*Library*, Ellis Island/*Mr. Philip Forman, Head of Ellis Island*, Ellis Island, New York, 1951 (New-York Historical Society, New York © Erika Stone).
- Abb. 8.3: Erika Stone, *Arriving at Ellis Island/The Barber/The Dining Hall I/The Dining Hall II / Luggage*, New York, 1951 (© Erika Stone).
- Abb. 8.4: Fotografien von Alfred Eisenstaedt und Lewis Hine in der Reportage »Ellis Island 1950« in *Life*, Vol. 29, No. 20, 13. 11. 1950 (Anonymus 1950, S. 123-127).
- Abb. 8.5: Fotografie auf Ellis Island von Alfred Eisenstaedt für eine Werbeanzeige in *Life*, Vol. 30, No. 3, 15. 1. 1951, S. 104.
- Abb. 8.6: T. Lux Feininger, *View from my Window at 511 East 85th Street*, New York, 1937/38 (© The Estate of T. Lux Feininger, Repro: art-archives.net).
- Abb. 8.7: Andreas Feininger, Kontaktabzug *Lexington Avenue, Looking North, Yorkville, East 86th Street*, New York, 1940. Recto und Verso (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Andreas Feininger Collection, AG 53:40 © Gift of Andreas Feininger).
- Abb. 8.8: Andreas Feininger, Kontaktabzug *Yorkville East 86th Street until Broad Street*, New York, 1940. Recto und Verso (Collection of the Center for Creative Photography, The University of Arizona: Andreas Feininger Collection, AG 53:40 © Gift of Andreas Feininger).
- Abb. 8.9: Postkarten *Rudi's & Maxl's Brau-Haus*, 1940er-Jahre (© Privat Helene Roth).
- Abb. 8.10: Doppelseite mit Fotografie von *Karl Ehni's Wurstgeschäft* in Andreas Feiningers Fotobuch *New York* (Feininger 1945a, S. 34-35).

- Abb. 8.11: Postkarte *Kleine Konditorei*, 1920er-/1930er-Jahre (© Privat Helene Roth).
- Abb. 8.12: Stadtkarte »Manhattan and Vicinity« in Andreas Feiningers Fotobuch *New York* (Feininger 1945a).
- Abb. 8.13: Reportage »U.S. Veterans Lose Battle with Germans in Manhattan« in *Life*, Vol. 4, No. 10, 02. 05. 1938 (Anonymus 1938b, S. 18-20).
- Abb. 8.14: Helene Roth, *Schaller & Weber und Restaurant Heidelberg, Ecke 2nd Avenue und 86th Street*, New York, 2019 (© Helene Roth).
- Abb. 8.15: Adressen um die West 21st Street auf dem New Yorker Stadtplan im METROMOD Archive, zusammengestellt von Helene Roth. Screenshot (© METROMOD Archive). 1: Willem und Elaine de Kooning (144 West 21st St., 1935-1936), 2: Edwin Denby und Rudy Burckhardt (145 West 21st St., 1937-1943), 3: Fairfield Porter (116 West 21st St., bis 1944), 4: Ellen Auerbach (116 West 21st St., 1943-1946), 5: Rudy Burckhardt (116 West 21st St., 1946-?), 6: Edith Schloss (116 West 21st St., 1945-?), 7: Elaine und Willem de Kooning (156 West 22nd St., 1936-?), 8: Max Margulis (300 West 23rd St.), 9: Bob Bass und Nell Blaine (West 21st St.), 10: *Stewart's* (116 7th Avenue), 11: *Automat* (204 West 23rd St.), 12: Rudy Burckhardt (167 West 23rd St., 1943-1946), 13: Elaine de Kooning (East 22rd St., ?-1939).
- Abb. 8.16: Ellen Auerbach, *Edwin Denby, Rudy Burckhard, Walter Auerbach*, Elkins Park, 1940 (Akademie der Künste, Berlin, Ellen-Auerbach-Archiv 405 © VG Bild-Kunst, Bonn 2024).
- Abb. 8.17: Walter Auerbach, *Ohne Titel (Ellen Auerbach vor Gemälden in Elkins Park)*, Elkins Park, 1942 (Akademie der Künste, Berlin, Ellen-Auerbach-Archiv 405).
- Abb. 8.18: Ellen Auerbach, *Ohne Titel (Sekretär und Porträt von Walter Auerbach in Elkins Park)*, Elkins Park, 1942 (Akademie der Künste, Berlin, Ellen-Auerbach-Archiv 405 © VG Bild-Kunst, Bonn 2024).
- Abb. 8.19: Rudy Burckhardt, *Edwin Denby, 145 West 21st*, New York, 1937 (Rudy Burckhardt Archive © VG Bild-Kunst, Bonn 2024).
- Abb. 8.20: Ellen Auerbach, *Willem de Kooning im Atelier*, New York, 1944 (Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inventar-Nr.: KS 852, 5267 © VG Bild-Kunst, Bonn 2024).
- Abb. 8.21: Ellen Auerbach, *ohne Titel (Willem und Elaine de Kooning)*, New York, 1944 (Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inventar-Nr.: KS-Auerbach 2577 © VG Bild-Kunst, Bonn 2024).
- Abb. 8.22: Ellen Auerbach, *Elaine und Willem de Kooning im Atelier*, New York, 1944 (Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inventar-Nr.: KS 851 © VG Bild-Kunst, Bonn 2024).
- Abb. 8.23: Ellen Auerbach, *Ohne Titel (Rudy Burckhardt in dem Loft 116 West 21st Street)*, New York, 1945/46 (Akademie der Künste, Berlin, Auerbach 406 © VG Bild-Kunst, Bonn 2024).
- Abb. 8.24: Ellen Auerbach, *Ohne Titel (Edith Schloss in dem Loft 116 West 21st Street)*, New York, 1945/46 (Akademie der Künste, Berlin, Ellen-Auerbach-Archiv 406 © VG Bild-Kunst, Bonn 2024).
- Abb. 8.25: Unbekannt [Edith Sher?], *Ohne Titel (Ellen Auerbach, Shaper (womöglich Izzy Sher) und Elaine de Kooning im Loft von Ellen Auerbach)*, New York, 1944 (Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inventar-Nr.: KS 2485).
- Abb. 8.26: Rudy Burckhardt, Film-Stills von *145 W. 21*, New York, 1936 (Rudy Burckhardt Archive © VG Bild-Kunst, Bonn 2024).
- Abb. 8.27: Frontispiz von Willem de Kooning in *In Public, In Private*, 1948 (Denby/Burckhardt/de Kooning 1948).
- Abb. 8.28: Rolf Tietgens, *Patricia Highsmith*, New York, 1942 (© Keith de Lellis Gallery, New York).

- Abb. 8.29: Rolf Tietgens, *Patricia Highsmith*, New York, 1942/Fotograf*in unbekannt, *Rolf Tietgens*, undatiert. Fotoalbumseiten von Patricia Highsmith (Schweizerisches Literaturarchiv, Patricia Highsmith Papers © Keith de Lellis/Verwaist).
- Abb. 8.30: Rolf Tietgens, *Patricia Highsmith*, New York, 1942 (© Keith de Lellis Gallery, New York).
- Abb. 8.31: Rolf Tietgens, *Patricia Highsmith*, New York, 1942 (© Keith de Lellis Gallery, New York).
- Abb. 8.32: Rolf Tietgens, *Patricia Highsmith mit Ruth Bernhard*, New York, 1942 (© Keith de Lellis Gallery, New York).
- Abb. 8.33: Frontispiz mit Fotografie von Ruth Bernhard im Buch *The Talented Miss Highsmith* von Joan Schenkar (New York: St. Martin's Press), 2009 (Schenkar 2009).
- Abb. 8.34: Rolf Tietgens, *Patricia Highsmith*, New York, 1942 (© Keith de Lellis Gallery, New York).
- Abb. 8.35: Rolf Tietgens, *Patricia Highsmith*, New York, 1942 (© Keith de Lellis Gallery, New York).
- Abb. 8.36: Ruth Bernhard, Seite aus dem Artikel »Beachcombers Art« in *Popular Photography*, Vol. 15, No 5, 1944 (Bernhard 1944, S. 49).
- Abb. 8.37: Ruth Bernhard, *Dead Hand*, 1942. Doppelseite im Buch *Poet's Camera* von Bryan Holme und Thomas Forman (New York: Holme Press), 1946 (Holme/Forman 1946, S. 33).
- Abb. 8.38: Ruth Bernhard, *Wet Silk*, New York, 1938 (Princeton University Art Museum, Bequest of Ruth Bernhard. Reproduced with the permission of the Ruth Bernhard Archive, Princeton University Art Museum © Trustees of Princeton University).
- Abb. 8.39: Rolf Tietgens, *Far Away Melody*, New York, 1942. Doppelseite in *Poet's Camera* (Holme/Forman 1946, S. 43-44).
- Abb. 9.1: Fred Stein, *Coenties Slip*, New York, 1946. Ausschnitt (© Fred Stein Archive, Stanfordville, NY).
- Abb. 9.2: Helene Roth, *Coenties Slip*, New York, 2022 (© Helene Roth).

2. Biografien deutschsprachiger Fotograf*innen im New Yorker Exil in den 1930er- und 1940er-Jahren

Ellen Auerbach (Karlsruhe 1906-New York 2004, geb. Ellen Margarete Rosenberg) war eine in Karlsruhe geborene Fotografin jüdischer Herkunft, die in den 1920er-Jahren nach einer Ausbildung bei Walter Peterhans mit der Fotografin Grete Stern ein Studio in Berlin betrieb. Nach Exilstationen in Palästina und London emigrierte sie zusammen mit ihrem Mann, dem Künstler und Fotografen Walter Auerbach, 1937 nach New York. Kurzzeitig wohnten sie in Brooklyn, bevor sie nach Elkins Park in Philadelphia zogen. Auf den ersten Erkundungen in New York entstanden Aufnahmen auf der Brooklyn Bridge. Während Walter Auerbach seinen Militärdienst absolvierte, zog die Fotografin 1943 zurück nach New York. Sie wohnte in einem Apartment in der West 21st Street und bildete zusammen mit emigrierten und US-amerikanischen Kunstschaffenden eine kreative intermediale Kontaktzone.

Ruth Bernhard (Berlin 1905-San Francisco 2006) emigrierte 1927 zu ihrem Vater, dem jüdischen Grafiker und Designer Lucien Bernhard, nach New York. Fotografische Kenntnisse hatte sie bereits in Berlin in einem Fotoatelier gesammelt. In New York etablierte sie sich als professionelle Fotografin. Über das Netzwerk ihres Vaters erlangte sie Aufträge, wie für die Aufnahmen des Ausstellungskatalogs *Machine Art* (1934) am MoMA und über die Fotoagentur Black Star. Ein weiteres Netzwerk bildete sich zur queeren Szene, in der die lesbische Fotografin zusammen mit dem emigrierten homo-/bisexuellen Fotografen Rolf Tietgens ein Fotostudio hatte, worüber sich 1942 eine berufliche sowie private Dreiecksbeziehung zur lesbischen-bisexuellen Autorin Patricia Highsmith entwickelte.

Ilse Bing (Frankfurt am Main 1899-New York 1998) lebte ab 1930 als Fotografin in Paris. Erste transatlantische Erfolge hatte sie 1932 mit Beteiligungen an Gruppenausstellungen in der Julien Levy Gallery und 1936 einer Reise nach New York anlässlich des Velvet Guild Salon. Nach einer Internierung in Camp de Gurs gelang der jüdischen Fotografin 1941 mit ihrem Hund Schubi und ihrem Ehemann, dem Musiker Konrad Wolff, die Ausreise von Marseilles nach New York, jedoch mit Zwischenstopp auf Trinidad. Sie befanden sich auf dem gleichen Schiff wie Josef Breitenbach, Charles Leirens, Yolla Nicals, Fred Stein und Ylla. Auf der Passage nahm sie ihren Hund in zahlreichen Ansichten auf. Bing fotografierte im New Yorker Exil vor allem im Privaten, wie aus dem Appartementfenster auf die Stadt, und fertigte zahlreiche weitere Hundeaufnahmen und Familienporträts.

Josef Breitenbach (München 1896-New York 1984) lernte auf seiner ersten Exilstation in Paris in den 1930er-Jahre emigrierte Fotograf*innen wie Fred Stein, Ruth Staudinger-Rozaffy und Ylla kennen und war mit Ausstellungen in der

künstlerischen Szene vernetzt. Nach der Internierung gelang ihm 1941 die Flucht von Marseille. Die Passage begleitete er fotografisch mit der Kamera und nahm an Deck Ylla und Fred Stein auf, die sich mit weiteren Fotograf*innen auf demselben Schiff befanden. In New York arbeitete er in verschiedenen fotografischen Genres und Techniken, erstellte Stadtaufnahmen, partizipierte an Gruppenausstellungen wie in der Norlyst Gallery und war von 1949 bis 1968 als Lehrer an der New School for Social Research tätig.

Alexey Brodovitch (Ogolichi 1898–Le Thor 1971, alternative Namen: Alexei Brodovitsch, Alexis Brodovitch) wurde in Belarus geboren und arbeitete nach seiner Emigration 1933 als Grafiker, Art Director und Fotograf für die Zeitschrift *Harper's Bazaar* und ab 1941 an der New School for Social Research in New York. Mit seinen neuartigen Kombinationen aus Fotografie und Typografie revolutionierte er das Editorial Design. Er gehörte zum Netzwerk emigrierter und US-amerikanischer Kunstschaffender, gestaltete für emigrierte Fotograf*innen Fotobücher und vermittelte Arbeitsstellen.

Mario von Bucovich (Pula 1884–México City 1947) gelangte nach Exilstationen in Paris (1931), Spanien (1932) und London (1934–35) nach New York. Die Metropole war ihm nicht unbekannt, denn er hatte dort schon 1909/1910 zusammen mit seiner Ehefrau Marie von Bucovich gelebt und als Ingenieur in der Otis Elevator Company gearbeitet. Bei seiner Rückkehr 1935 fand er das New Yorker Stadtbild mit den neu errichteten Hochhäusern verändert vor. Seine Eindrücke fotografierte er für das Fotobuch *Manhattan Magic*, das er 1937 im Eigenverlag publizierte. Erfahrungen hatte er schon mit seiner Beteiligung an der Serie »Das Gesicht der Städte« mit den Bänden *Berlin* (1928) und *Paris* (1928) in Deutschland und in New York mit dem Fotobuch *Washington, D. C.* (1936) gesammelt.

Rudy Burckhardt (Basel 1914–Searsmont 1999, alternativer Name: Rudolph Burckhardt) lernte 1934 in Basel den Tänzer und Dichter Edwin Denby kennen und emigrierte im Jahr darauf nach New York, wo er bei ihm in der West 21st Street in Chelsea wohnte. Zunächst mit der Filmkamera und später mit dem Fotoapparat begann er im Gehen die Straßen New Yorks zu erkunden. Mit Denby, der dazu Gedichte schrieb, entstand 1939 das Fotoalbum *New York, N. Why?*. Die West 21st Street fungierte in den 1940er-Jahren als intermediale und transnationale Kontaktzone, in der auch Emigrierte wie die Fotografin Ellen Auerbach und die Malerin Edith Schloss sowie das US-amerikanische emigrierte Paar Elaine und Willem de Kooning lebten.

Elizabeth Coleman (München 1909–Dutchess County 2002, geb. Elisabeth Callmann, alternativer Name: Elisabeth Bertelsmann–Callmann) war jüdischer Herkunft und wurde in München geboren. Sie studierte dort Sprachwissenschaften

und Journalismus. 1941 emigrierte sie nach Exilstationen in der Schweiz und in Portugal nach New York. Sie arbeitete als freiberufliche Fotografin und publizierte 1944 das Fotobuch *Portugal, Wharf of Europe* und 1946 *Chinatown U. S. A.* Weitere Informationen über ihre Karriere fehlen. 1948 hielt sie sich womöglich temporär in Rio de Janeiro auf.

Andreas Feininger (Paris 1906-New York 1999), geboren in Paris, Sohn der jüdischen Künstlerin Julia Berg und des US-amerikanischen Malers Lyonel Feininger, Bruder des Fotografen und Malers T. Lux Feininger, arbeitete nach einer Architekturausbildung als Fotograf. Nach Exilstationen in Paris (1932-1933) und Stockholm (1933-1939) emigrierte er mit seiner Frau Whyse und seinem Sohn Thomas Feininger nach New York. Auf vielfältige Weise gelang es ihm, seine Karriere als Fotograf auszubauen, sei es in künstlerischen Strategien auf der Straße, für die Fotoagentur Black Star und dem Magazin *Life* oder als Fotoexperte für Fachartikel und Ratgeber.

Theodore Lux Feininger (Berlin 1910-Cambridge 2011) erlernte autodidaktisch am Bauhaus in den 1920er-Jahren die Fotografie. Er war der Sohn der jüdischen Künstlerin Julia Berg und des US-amerikanischen Malers Lyonel Feininger sowie Bruder von Andreas Feininger. Nach einem Aufenthalt in Paris emigrierte der Maler und Fotograf von Berlin aus über Hamburg nach New York. Die Passage begleitete er fotografisch mit seiner Kamera. Parallel zu seiner Karriere als Maler erstellte Feininger ein umfangreiches fotografisches Werk. Die Fotografie erlaubte ihm, Ansichten in der Stadt sowie aus dem Fenster aufzunehmen. Über seine Netzwerke zum Bauhaus wurde er wissenschaftlicher Mitarbeiter für die Bauhaus-Ausstellung 1938 am MoMA. Neben deutsch-englischer Übersetzungen beteiligte er sich mit eigenen Aufnahmen an der Ausstellung und dem Katalog. Herbert Bayer verwendete eine Aufnahme Feiningers für das Cover.

Trude Fleischmann (Wien 1895-Brewster 1990) musste aufgrund der nationalsozialistischen Verfolgungen ihr Fotostudio in Wien 1938 aufgeben. Nach Exilstationen in Paris und London emigrierte sie 1939 nach New York und eröffnete im darauffolgenden Jahr mit dem exilierten Fotografen Frank Elmer ein Studio direkt neben der Carnegie Hall am Central Park. Die Lage im Theater- und Tanzbezirk begünstigte Porträts von US-amerikanischen und emigrierten Intellektuellen und Kunstschaffenden wie Arturo Toscanini, Elisabeth Bergner und Albert Einstein. Schon im Dezember 1939 waren Werke von Fleischmann in der Weihnachts-Verkaufsausstellung des Émigré Art Centers im Empire State Building ausgestellt. Neben Elmer hatte Fleischmann auch engen Kontakt zum exilierten Fotografen Robert Haas, ein ehemaliger Schüler ihres Wiener Fotostudios.

Tim Gidal (München 1909-Jerusalem 1996, alternativer Name: Ignaz Nachum Gidalewitsch) lebte vor seiner Emigration 1948 nach New York im Exil in Israel

und London. Aufnahmen seines nomadischen Lebens verwendete Tim Gidal zusammen mit seiner Frau Sonia Gidal für die Buchreihe *My Village in ...*, die ab 1956 im Exilverlag Pantheon Press erschien und weltweite Erfolge erzielte. Seine Erfahrungen als Fotojournalist, Absolvent der Kunstgeschichte, Forscher in Islamwissenschaft und Judaistik konnte er in seinen Kursen an der New School for Research vermitteln, die er 1956 und 1957 gab. Weitere Informationen über seine Zeit im New Yorker Exil fehlen bisher.

Carola Gregor (Bremen 1901-Chappaqua 1989, geb. Grete Meyer, alternative Namen: Margarete Gorodiski, Grete Goro, Grete Goreau) war eine freiberufliche Tier- und Kinderfotografin jüdischer Herkunft, die ihre Arbeiten in Magazinen und Büchern in New York veröffentlichte. 1933 flüchtete sie mit ihrem Mann, dem Fotografen Fritz Goro, und ihrem Sohn Thomas aus München über Wien, Paris, Le Havre und erreichte 1936 New York. Sie stand zeitlebens im Schatten der Karriere ihres Mannes; ihr Werk ist weitgehend in Vergessenheit geraten.

Fritz Henle (Dortmund 1909-San Juan 1993) emigrierte 1936 nach einer Ausbildung zum Fotografen an der Bayerischen Staatslehranstalt für Lichtbildwesen in München aufgrund seiner jüdischen Herkunft nach New York. Bereits vor der Emigration vertrieb er seine Bilder über Ernst Mayers Bildagentur Mauritius in Berlin. Dieses berufliche Netzwerk ermöglichte ihm, dass seine Bilder über Mayer in der neugegründeten New Yorker Agentur Black Star weiter vermarktet wurden. Seine Aufnahmen erschienen in zahlreichen Ausgaben von *Life*, *Popular Photography*, *Harper's Bazaar* und anderen Magazinen, die seine vielfältigen Genres verdeutlichen. Zu Lebzeiten veröffentlichte er mehr als 40 Fotobücher wie *Paris* (1947) und Ratgeber wie *Fritz Henle's Rollei* (1950).

Lilo Hess (Erfurt 1916-Bethlehem, US 2003, geb. Liselotte Hess) wuchs vor ihrer Emigration nach New York 1938 in einer jüdischen Kaufmannsfamilie auf. In Berlin studierte Hess Zoologie und vermutlich auch an einer Fotoschule in Berlin sowie in ihrer ersten Exilstation in London an der Polytechnic School. In Verbindung ihrer zoologischen mit ihren fotografischen Interessen spezialisierte sie sich als Tierfotografin. In New York arbeitete sie am Natural History Museum und für den Bronx Zoo, erhielt Aufträge für Frank Bucks Tiershow auf der Weltausstellung 1939 und publizierte Foto-/Kinderbücher. Detaillierte Informationen über ihr Leben und Werk liegen weiterhin im Verborgenen. Sie war womöglich mit Christopher William Coates verheiratet, der bis 1964 Direktor des New York Aquarium auf Conney Island war.

Lotte Jacobi (Torún 1896-Concord 1990, alternativer Name: Johanna Alexandra Jacobi) emigrierte im Oktober 1935 über London nach New York. Zusammen mit ihrer Schwester, der Fotografin Ruth Jacobi, eröffnete sie im gleichen Monat ein

Fotostudio in der 57th Street. Erfahrungen als Fotografin hatte sie bereits über die Mitarbeit im Atelier ihrer Eltern in Berlin und ihres Studiums an der Staatlichen Lehranstalt für Lichtbildwesen in München gesammelt. Zwischen 1936 und 1956 betrieb die jüdische Fotografin ihr Studio, mittlerweile ohne ihrer Schwester, an unterschiedlichen Adressen um den Central Park South. Renommee erlangte sie über ihre Tanzaufnahmen, die oft in nahegelegenen Schulen entstanden, und mit Porträts von emigrierten Intellektuellen wie Albert Einstein.

Ruth Jacobi (Poznan 1899-Kalifornien 1995, alternativer Name: Ruth Jacobi-Roth) hatte bereits 1928 bis 1930 in New York gelebt, kehrte jedoch nach der gescheiterten Ehe mit Hans Richter und ausbleibendem beruflichen Erfolg nach Berlin zurück. Im Fotobuch *New York* (1932) der emigrierten Journalistin Ann Tizia Leitch erschienen vier ihrer New-York-Aufnahmen. 1935 emigrierte die Fotografin, nun verheiratet mit Zsolt Roth, aufgrund der nationalsozialistischen Verfolgung erneut nach New York. Zusammen mit ihrer Schwester Lotte Jacobi eröffnete sie ein Porträtstudio, das der Tradition des Berliner Fotoateliers ihrer Eltern folgen sollte. Trotz ihrer renommierten Ausbildung am Lette-Verein in Berlin und Veröffentlichungen ihrer Aufnahmen in Magazinen wie *Popular Photography* und *U.S. Camera* gelang es Ruth Jacobi nicht, ihr eigenes Studio, das sie ab 1936 führte, langfristig zu halten. Ab 1939 unterstützte sie ihren Mann in der Arztpraxis in Queens, die sich in ihrem Wohnhaus befand.

Lilly Joss (Wien 1911-New York 2006, geb. Lilli Joseph, alternativer Name: Lilly Joss-Reich) gelangte von Wien aus nach einer Exilstation in Paris und mit Zwischenpassage in Casablanca 1941 nach New York. Sie hatte eine Kamera auf der Passage dabei und fotografierte in der marokkanischen Stadt das interkulturelle Leben. 1942 war sie die erste Fotografin im fest angestellten Team der Fotoagentur Black Star, für die sie vielfältige Aufnahmen und Reportagen in New York erstellte. Sie amerikanisierte ihren Namen zu Lilly Joss, um ihre jüdische Herkunft zu verbergen. Zudem veröffentlichte sie in den 1970er-Jahren das Backbuch *Viennese Pastries Cookbook*, eine Sammlung von Familienbackrezepten, die den Krieg in einem Pariser Keller überlebt hatten.

Kurt Kornfeld (Berlin 1887-New York 1967) emigrierte im Frühjahr 1936 in New York, nachdem er Ende 1935 zusammen mit Ernest Mayer und Kurt Safranski beschlossen hatte, die Agentur Black Star in New York zu gründen. Als ehemaliger literarische Agent des Duncker Verlags und Fischer's Medizinischer Buchhandlung in Berlin leitete er bei Black Star das Personalwesen und die Öffentlichkeitsarbeit. Er verfolgte zusammen mit Mayer das Ziel, nicht nur Aufnahmen, sondern komplette Fotoreportagen an Magazine wie *Life* zu vermitteln.

Hermann Landshoff (München 1905-New York 1986) verließ als gelernter jüdischer Grafiker und fotografischer Autodidakt 1933 München und emigrierte nach Paris. Die Flucht nach New York gelang ihm und seiner Frau, der Illustratorin Ursula Landshoff (Nothmann) 1941, nachdem er 1939/40 in Algerien interniert war. Neben seiner Karriere als Modefotograf für Magazine wie *Harper's Bazaar* und *Mademoiselle* porträtierte er emigrierte Kunstschaffende, Intellektuelle und auch Fotograf*innen. Zudem entstanden Stadtaufnahmen, in denen er mit seinem grafisch geschulten Auge mit Techniken wie Infrarot-Fotografie experimentierte.

Charles Leirens (Gent 1888-Brüssel 1963) war ein in Belgien geborener jüdischer Musiker und Fotograf, der 1941 nach New York emigrierte. Er arbeitete dort für das Informationszentrum der belgischen Regierung, veröffentlichte zwei Bücher über belgische Musik und präsentierte seine fotografischen Arbeiten in mehreren Ausstellungen. Ab 1942 gab er außerdem an der New School for Social Research Kurse in Musikwissenschaft und ab 1950 bis 1952 in Fotografie. Leirens remigrierte in den 1950er-Jahren zurück nach Belgien.

Ernest Mayer (Bingen 1893-New York 1983, geb. Ernst Mayer) emigrierte 1935 nach New York und gründete zusammen mit Kurt Safranski und Kurt Kornfeld die Fotoagentur Black Star. Dem jüdischen Verleger gelang es, einen Teil des Bildbestands seiner in Berlin geführten Fotoagentur Mauritius mit nach New York zu nehmen, die einen wichtigen Grundstock für Black Star bildete. Mit seiner kaufmännischen Ausbildung und Erfahrung in der Verlagsleitung im Rowohlt Verlag und bei Mauritius in Berlin war er bei Black Star für die Finanzen verantwortlich und stand in Kontakt mit Magazinen wie *Life*.

Lisette Model (Wien 1901-New York 1983, geb. Élise Amélie Félicie Stern, alternativer Name: Elise Seybert Model) lebte nach ihrer ersten Exilstation in Paris ab 1938 zusammen mit ihrem Mann, dem Maler Esva Model, in New York. Wie in Paris erkundete die Fotografin die Straßen der US-amerikanischen Metropole und kreierte mit der Rolleiflex- und Leica-Kamera experimentelle Aufnahmen. Ihre Fotos erschienen in Magazinen wie *Harper's Bazaar* und *Minicam*. Sie engagierte sich in der Photo League und gab ab 1951 bis 1983 an der New School for Social Research Fotokurse, in denen sie ihre Expertise und Praktiken vermittelte.

Ernest Nash (Potsdam 1898-Rom 1974, geb. Ernst Nathan) musste 1933 sein Amt als jüdischer Rechtsanwalt in Potsdam niederlegen. Bereits seit seinem Studium fotografierte er und interessierte sich für römische Baukunst und Archäologie. Ab 1937 emigrierte er nach Rom, forschte zur Architektur und Topografie, arbeitete in einem Fotostudio und begann systematisch römische Gebäude zu fotografieren. Nach seiner Emigration 1939 über Genua setzte er diese Praxis in New York weiter fort und publizierte 1944 sein erstes Fotobuch *Roman Towns* im Exilverlag J. J. Augustin.

Yolla Niclas (Berlin 1900-New Hampshire 1977, geb. Charlotte Niclas, alternativer Name: Yolla Niclas-Sachs) befand sich 1941 zusammen mit ihrem Mann Rudolf Sachs auf demselben Schiff wie die Fotograf*innen Ilse Bing, Josef Breitenbach, Charles Leirens, Fred Stein und Ylla. Sie hielt in Fotografien die Passage fest, die sie in ihren Memoiren »Rückblick und Blick in die Ferne« niederschrieb. In der Black-Star-Sammlung befinden sich Aufnahmen von Niclas, die bereits aus ihrer ersten Exilstation in Paris datieren. 1947/48 waren wohl einige Fotografien in der Gruppenshow *This is the Photo League* in der Photo League Gallery ausgestellt. Weitere Informationen zu ihrer Karriere im New Yorker Exil fehlen bislang.

Marion Palfi (Berlin 1907-Los Angeles 1978) emigrierte aufgrund ihrer jüdischen Herkunft 1936 nach Amsterdam und erreichte 1940 New York. Erste Sichtbarkeit erlangte sie 1945 mit der Ausstellung *Great American Artists of Minority Groups* in der Norlyst Gallery, die das American Council Against Intolerance in America förderte. Ab 1946 verfolgte sie ihr groß angelegtes soziologisches Fotoprojekt *Children In America*, das sie über ein Rosenwald Fellowship finanzieren konnte. Es folgten eine Wanderausstellung quer durch die Vereinigten Staaten und 1952 ihr Fotobuch *Suffer Little Children*. Ab 1959 bis 1963 unterrichtete Palfi an der New School for Social Research und vermittelte dort ihren soziokulturellen fotografischen Ansatz.

Gerda Peterich (München 1906-New Hampshire 1974, alternativer Name: Gerda Mattusch) eröffnete 1940 in der 332 West 56th Street in der Nähe des Central Parks ihr Fotostudio. Die ausgebildete Pianistin hatte in den 1930er-Jahren an der Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins in Berlin studiert. In New York spezialisierte sie sich auf Tanzfotografie und erlangte vor allem mit ihren dynamischen Aufnahmen springender Tänzer*innen Renommee. Ihre Aufnahmen erschienen im *Dance Magazine* und 1947 im Band *The Dance*. In den 1940er-Jahren unterrichtete sie auch an der School for Modern Photography in New York und an der Ohio University.

Kurt Safranski (Berlin 1890-Kingston 1964, alternativer Name: Kurt Szafranski) hatte in Berlin als Grafikkünstler, Illustrator und Direktor der Abteilung der Ullstein-Magazine gearbeitet, bevor er 1934 aufgrund seiner jüdischen Herkunft nach New York emigrierte. In der US-amerikanischen Metropole war er für den Magazininbereich des Medienkonzerns Hearst tätig und an der visuellen Konzeption des *Life* Magazin beteiligt, das 1936 erstmals erschien. Mit Ernest Mayer und Kurt Kornfeld gründete er Ende 1935 die Fotoagentur Black Star. Er managte als Creative Director die Aufträge und sammelte Ideen für Fotoreportagen und -reproduktionen. Ab 1944 bis 1958 unterrichtete er an der New School für Social Research.

Walter Sanders (Szczecin 1897-München 1985, geb. Walter Süßmann) musste aufgrund seiner jüdischen Herkunft 1938 seine Familie in Berlin zurücklassen und emigrierte nach New York. Ab 1939 arbeitete er zunächst auf Honorarbasis und später als fest angestellter Fotograf für die Fotoagentur Black Star. Parallel dazu gründete er 1938 die eigene Fotoagentur Echo, um den Lebensunterhalt für sich und seine Familie in Deutschland zu sichern. Aufgrund schlechter Bezahlung wechselte er 1944 von Black Star zum *Life* Magazin und war dort bis in die 1960er-Jahre als fest angestellter Fotograf tätig. Sein umfangreiches Werk setzt sich aus unzähligen Aufnahmen zusammen, die als Cover und Reportagen in *Life* und internationalen Magazinen erschienen.

Ruth Staudinger-Rozaffy (Karlsruhe 1914-Nairobi 1996, alternative Namen: Ruth Staudinger, Ruth Davis, Ruth Schaffner) studierte auf ihrer ersten Exilstation in Paris Fotografie und Kunst und schmiedete mit dem emigrierten Fotografen Josef Breitenbach Pläne, eine Fotoschule zu eröffnen. Es fehlen Informationen, wann genau die Fotografin nach New York emigrierte. 1939 wurden 14 Aufnahmen von Staudinger-Rozaffy im Buch *Women At Work*, das anlässlich der Weltausstellung erschien, publiziert. Weitere Fotografien erschienen in Magazinen wie *U.S. Camera* und *Life*. Auch entstand eine Fotoserie über die Lincoln School of Nurse, die schwarzen Frauen eine Ausbildung zur Krankenschwester ermöglichte.

Fred Stein (Dresden 1909-New York 1967, geb. Alfred Stein) kam auf seiner ersten Exilstation in Paris zusammen mit seiner Frau Lilo Stein zur Fotografie, nachdem ihm als jüdischer Rechtsanwalt in Dresden die Lizenz entzogen wurde. Im Künstlerviertel Montmartre eröffneten sie ein kleines Fotostudio, bekamen von Josef Breitenbach Unterricht und entdeckten die Straße als Genre. Nach einer Internierung gelang es der Familie, sich in Marseille wiederzuvereinigen und schließlich 1941 über Trinidad nach New York zu emigrieren. In New York agierte Stein vielseitig als Fotograf auf den Straßen New Yorks, arbeitete freiberuflich für verschiedene Fotoagenturen und veröffentlichte seine Aufnahmen neben Magazinen auch in Kalendern und 1947 im ersten Fotobuch *5th Avenue*.

Erika Stone (München 1924, geb. Erika Klopfer) wurde in München geboren und emigrierte 1936 als Kind mit ihren Eltern nach New York. Der exilierte befreundete Fotograf Fritz Henle vermittelte Stone eine Anstellung im Fotolabor Leco des Emigranten Leo Cohn. Ab 1941 studierte sie unter Berenice Abbott an der New School for Social Research und gewann dort einige Auszeichnungen. Von 1947 bis 1953 war sie in der von dem Emigranten Max Peter Haas gegründeten Fotoagentur European Pictures Services angestellt, bis sie schließlich 1953 zusammen mit der Fotografin Anita Beer die Fotoagentur Photo Researchers eröffnete.

Rolf Tietgens (Hamburg 1911-New York 1984) musste aufgrund der nationalsozialistischen Verfolgung von Künstler*innen und Homosexuellen Deutschland Ende 1938 verlassen. Über den Herausgeber Tom Maloney des Magazins *U. S. Camera* konnte er 1939 seine Fotografien der Weltausstellung publizieren. In *U. S. Camera* und *Popular Photography* folgten weitere Veröffentlichungen mit seinen künstlerischen Fotokompositionen. Zusammen mit der emigrierten lesbischen Fotografin Ruth Bernhard hatte er ein Fotostudio. Dort entstanden 1942 Aufnahmen der bi-sexuellen angehenden Schriftstellerin Patricia Highsmith. Diese umfangreichen Porträtserien und Collagen aus Fotos von ihrem Körper zeigen eine bisher unbekannte berufliche wie künstlerische Beziehung zwischen Tietgens und Highsmith.

Roman Vishniac (St. Petersburg 1897-New York 1990) floh mit seiner Frau Luta und seinem Sohn Wolf Vishniac 1940 über Frankreich nach New York. Das erste Bild in New York entstand bei der Einfahrt in den Hafen mit Blick auf die Statue of Liberty. Vishniac fotografierte jüdische Gemeinden in New York und konnte 1946 sein Fotobuch *Polish Jews* im Exilverlag Schocken Books publizieren. Es beinhaltete Aufnahmen, die in den 1930-Jahren im Auftrag des Jewish Joint Distribution Committee (JDC) in Osteuropa entstanden waren. Neben Porträts etablierte er sich in New York im Bereich der Mikrofotografie.

Werner Wolff (Mannheim 1911-New York 2002) musste 1936 als Jugendlicher Deutschland verlassen. Als ausgebildeter Fotograf fand er eine Anstellung in der Dunkelkammer der Fotoagentur PIX. 1938 folgte die Gründung der Agentur Camera Features, die sich mit seinem Einzug in die U. S. Army 1942 auflöste. Nach seiner Rückkehr 1945 aus dem Militärdienst, den er als Fotograf für das Kriegsmagazin *Yank* absolvierte, startete er ab 1947 eine Karriere bei Black Star. 1949 entstand eine Serie über das Internierungslager Ellis Island. An der New School for Social Research fotografierte er den Kurs von Kurt Safranski.

Ylla (Wien 1911-Bharatpur 1955, geb. Camilla Koffler) begann ihre Karriere als Tierfotografin in den 1930er-Jahren im Pariser Exil und führte sie ab 1941 erfolgreich in New York weiter. Ihre geglückte Flucht hielt der Fotograf Josef Breitenbach in einem Porträt zusammen mit dem Fotografen Fred Stein auf der Schiffspassage fest. Die Lage ihrer Wohnstudios um den Central Park in New York begünstigte Außenfotografien und Aufnahmen im nahegelegenen Zoo. Ein langjähriger beruflicher Partner war der ungarische Emigrant Charles Rado, der über seine Fotoagentur Rapho in Paris und ab 1941 mit Rapho-Guillumette ihre Fotografien vertrieb. Ylla war nicht nur Studioinhaberin, sondern veröffentlichte ihre Fotografien in Magazinen, Fotobüchern und Werbeaufnahmen sowie Ausstellungen. Mit ihren eigenen Porträts vermarktete sie ihr Image als Tierfotografin.

3. Festangestellte/freiberufliche deutschsprachige emigrierte Fotograf*innen bei Black Star, 1935-1950

Kursivierte Seitenzahlen beziehen sich auf Fußnoten und Bildunterschriften

Aigner, Lucien 232, 272, 317

Auerbach, Ellen 15, 16, 16, 17, 23, 31, 32, 40, 48-50, 59, 70, 71, 86 f., 87, 88, 89, 94, 97, 99, 123, 130, 131, 131, 142, 142, 158, 158, 328, 340, 352 f., 353, 354, 355, 355, 356, 356, 357 f., 359, 360, 361, 362, 363, 364, 364, 368, 370, 389, 397

Bernhard, Ruth 15, 16, 16, 23, 27 f., 28, 29, 32, 55, 217 f., 222, 231, 231, 232, 232, 251, 252, 253, 254, 258, 258, 259, 260, 261, 261, 262, 262, 267, 267, 268, 289 f., 314, 317, 317, 325, 370 f., 371, 372, 372, 377, 377, 378, 380, 380, 381, 384, 385-387, 388, 390

Bing, Ilse 15, 16 f., 23, 26-28, 29, 30, 48-50, 53 f., 59, 74, 74, 78, 78, 79, 80, 97, 99, 124, 142, 147, 149, 149, 151, 152, 159, 212, 231, 232, 232, 287, 291, 303

Blumenfeld, Erwin 17, 48, 54, 56, 293, 295, 314, 317, 322, 389

Crane, Ralph 232, 316

Feininger, Andreas 9, 15, 15, 16, 17, 21, 25 f., 28, 28, 29, 32, 48 f., 51, 55-57, 68, 99, 104, 104, 107, 107, 108, 110, 123, 125, 125, 127, 136, 136, 137, 147, 156, 156, 158, 171, 191, 217 f., 219, 224, 225, 228, 231, 231, 232, 235, 241, 241, 242, 256, 285, 291, 293, 295, 295, 317, 317, 319, 320, 321, 322, 323, 327, 341, 342, 343, 345, 348, 349, 389

Gehr, Herbert 224, 268, 317

Geiringer, Trude 232, 232

Goro, Fritz 15, 16, 28, 49, 56, 228, 231-233, 235, 240-242, 250, 268, 272, 317, 322, 323

Gregor, Carola 16, 49, 56, 222, 226, 226, 232, 250, 250, 254, 317

Haas, Ernst 16

Henle, Fritz 15, 16, 16, 26, 28, 28, 29, 29, 54, 172, 174, 200, 201, 224, 226, 226, 230, 232, 253, 254, 263, 268, 285, 317, 317, 322, 324, 324, 325, 389

Jacobi, Ruth 16, 23, 32, 35, 48-50, 181 f., 222, 232, 232, 262, 264, 266, 268, 268, 269, 269, 271, 273, 299, 317, 318

Joss (Joseph), Lilly 15 f., 16, 23, 31, 48-50, 81, 81, 82, 97, 204, 232, 232, 241, 257, 272, 317, 346

Larsen, Lisa (Lisa Rothschild) 232, 232, 317

Leirens, Charles 16, 28, 49, 74, 285, 304 f., 309, 310, 310

Manning, Jack 226

Matter, Herbert 54, 317, 389

Moeckel, Madeleine 233

Moholy-Nagy, László 15, 53, 54, 54, 55, 96, 112 f., 135, 156, 255, 289, 293, 314

Munkácsi, Martin 17, 54, 56, 304, 317, 389

Namuth, Hans 15, 16, 315 f., 316, 361, 361

Niclas, Yolla 15, 30, 32, 48-50, 59, 71, 71, 72, 73, 74 f., 83, 97, 231 f., 232, 304, 397

Sanders (Süßmann), Walter 15, 16, 25, 28, 31, 35, 48-50, 56, 217, 218, 218, 222, 228, 230, 231, 232, 234 f., 236, 237, 238, 240, 240, 242, 247, 247, 248, 254, 268, 268, 317, 340

Schur, Lena 232, 232

Severin, Kurt 135, 136, 226

Stein, Fred 8, 15, 16, 16, 17, 21, 28, 29, 29, 40, 48 f., 51, 57, 59, 74, 74, 75, 78, 86, 91, 92, 97, 99, 124, 126, 126, 127, 128, 142, 142, 143, 144, 144, 145, 146, 147 f., 148, 150, 153, 158, 159, 161, 162, 166-168, 168, 169, 171 f., 172, 175, 188, 192, 193, 193, 194, 195, 196, 196, 197, 198, 199, 200, 209, 210 f., 211, 217, 220, 224 f.,

FOTOGRAF*INNEN BEI BLACK STAR

- 226, 228, 231, 235, 237, 238, 238, 239, 240,
242, 272, 287, 303, 316, 324, 325, 396, 396
- Vishniac, Roman 16, 16, 59, 82, 82, 169, 171,
272, 317, 317
- Wolff, Werner 15, 16, 25 f., 28, 49, 99, 139,
140, 141, 142, 225, 228, 242, 242, 253, 267,
267, 307, 308, 316, 317, 317, 325, 327 f., 330,
332, 338, 389
- Ylla 16, 23, 26-28, 28, 29 f., 48-50, 56, 74 f., 75,
76, 78, 80, 161, 171, 206, 222, 224-227, 227,
262, 262, 263, 263, 264, 274, 274, 275, 276,
276, 277, 277, 278, 278, 279, 279, 280, 280,
281, 281, 282, 282, 283, 283, 287, 287, 289 f.,
290, 291, 303 f., 314, 317, 322, 325, 398

4. Dankesworte

D A N K E

an meine Betreuerinnen Prof. Dr. Burcu Dogramaci und Prof. Dr. Annette Vowinckel,
an Miriam Zlobinski, Anna Messner, Franziska Linhardt, Linus Rapp und Maximilian Westphal für den fotografischen Austausch und ihr offenes Ohr,
an die scharfen Augen und sprachlichen Kenntnisse von Dagmar Lutz und Maya-Sophie Lutz,
an die mentale und physische Unterstützung von Travis Eliot und Matthias Galatis,
an meinen Mann André und meine Familie für ihren unermüdlichen Einsatz und ihr Verständnis,
an alle weiteren Personen, die mich auf diesem Weg unterstützt haben.

Bei folgenden Archiven, Museen und Nachfahr*innen möchte ich mich ausdrücklich bedanken: Jacob Burckhardt, Pryor Dodge, Tim Freese, Friederike Fechner, Tina Henle, Phoebe Kornfeld, Keith de Lellis, Peer Olaf Richter, Peter Stein, Siegfried Schäfer, Cecilia Witteveen und Steven Wolff sowie dem Archive of American Art, der Akademie der Künste Berlin, dem Center for Creative Photography, dem Deutschen Historischen Museum, dem Leo Baeck Institute, dem Metropolitan Museum of Arts, dem Münchner Stadtmuseum, dem Museum of Modern Arts, der New School for Social Research, der New-York Historical Society, der New York Public Library, der Paul Sacher Stiftung, der Princeton University Library, dem Ryerson Image Center, der University of New Hampshire und dem Wien Museum und der Weichmann Stiftung für die Verleihung des Claus-Dieter Krohn Preises 2024.

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16KOAo26 mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung im Open Access bereitgestellt. Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z.B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Es wurden alle Anstrengungen unternommen, um Kontakt mit den Inhaber*innen der Urheberrechte des Bildmaterials in dieser Publikation aufzunehmen. Sollten Abbildungen ohne ihr Wissen reproduziert worden sein, wird darum gebeten, sich mit dem Verlag in Verbindung zu setzen.

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.

© Helene Roth 2024

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2024

www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Minion Pro und der Myriad Pro

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf

Umschlagbild: Fred Stein, Coenties Slip, New York, 1946 (© Fred Stein Archive)

Lektorat: Dagmar Lutz

Lithografie: SchwabScantechnik GmbH, Göttingen

ISBN (Print) 978-3-8353-5655-9

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8101-8

DOI <https://doi.org/10.46500/83535655>